

ACTES SEMIOTIQUES

DOCUMENTS

du Groupe de Recherches Sémio-linguistiques
E.H.E.S.S. - C.N.R.S.
Institut National de la Langue Française

A.J. Greimas

Sémiotique figurative
et
sémiotique plastique

VI, 60.1984

DOCUMENTS DE RECHERCHE
du groupe de recherches sémio-linguistiques
de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales
(U.R.L. 7 de l'Institut National de la Langue Française, C. N. R. S.)
10, rue Monsieur le Prince - 75006 Paris

Direction : Algirdas J. Greimas
Rédaction : Eric Landowski

Comité de rédaction :
Jean-Claude Coquet, Joseph Courtés, Ivan Darrault
Paolo Fabbri, Jean-Marie Floch, Manar Hammad
Herman Parret, Jean Petitot, Félix Thürlemann

Les manuscrits sont reçus
10, rue Monsieur le Prince
75006 PARIS

ISSN 0291-1027

Imprimé par l'Institut National de la Langue Française
47, rue Mégevand - 25000 BESANÇON

Dépôt légal : 4^e trimestre 1984

ACTES SEMIOTIQUES - DOCUMENTS

VI, 60. 1984

Sémiotique figurative et sémiotique plastique

par

A.J. Greimas

Groupe de Recherches sémio-linguistiques
(U.R.L.7 de l'Institut National de la Langue Française)
Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales

CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

Préface à une postface

C'est un texte assez curieux qui est soumis aujourd'hui à l'appréciation du lecteur : il s'agit en fait de la postface d'un ouvrage collectif dirigé par Jean-Marie Floch, intitulé De l'abstrait au figuratif et qui, pour des raisons "techniques", "indépendantes de notre volonté", n'a jamais vu le jour. Il convient, par conséquent, de le lire à la fois comme une annonce de l'ouvrage de Floch, Petites mythologies de l'œil et de l'esprit, qui paraîtra très prochainement, et comme une interprétation bienveillante du Paul Klee de Thürlemann (1).

Ce texte, qui est bien daté et qui date peut-être un peu, mérite d'être publié ne serait-ce que parce qu'il retrace le lent mouvement de maturation de l'atelier de sémiotique visuelle, réuni d'abord par notre ami à tous Abraham Zemsz, et conduit ensuite sans interruption et avec persévérance par Jean-Marie Floch (avec, pour collaborateurs, Félix Thürlemann, Denis Alkan, Diana Pessoa de Barros, Ada Dewes, Alain Vergniaud et autres) qui a su mener à bien un projet théorique et coordonner des analyses concrètes consistantes, alors que l'auteur de ces lignes se contentait du rôle d'observateur et de conseiller.

Si ce texte – mais peut-être aussi nos efforts communs de naguère – datent un peu, c'est d'abord pour des raisons extrinsèques : s'il nous a paru important de savoir – sémiotiquement – en quoi l'art abstrait était un art, le changement de point de vue, phénomène de mode, est lisible déjà dans le glissement qu'enregistre l'intitulé de l'ouvrage avorté. Que les admirateurs naguère exclusifs d'un Vivaldi ou d'un Alceste, ayant passé avec armes et bagages aux opéras de Verdi, nous jettent la première pierre.

(1) Jean-Marie Floch, Petites mythologies de l'œil et de l'esprit, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamin, collection Actes Sémiotiques, 1985 ; Félix Thürlemann, Paul Klee. Analyse sémiotique de trois peintures, Lausanne, L'Age d'Homme, 1982.

Les progrès internes de la sémiotique générale ont joué un rôle déterminant. Ainsi la réflexion collective entreprise sur les problèmes de la figurativité, amenant à reconnaître plusieurs niveaux de profondeur où elle se manifestait et s'explicitait, ne pouvait que provoquer, par ricochet, le réexamen des acquis provinciaires de la sémiotique visuelle : la sémiotique plastique, par exemple, ne correspondait-elle pas au niveau profond et abstrait de la figurativité, concept de portée plus générale ? De même, si le pictural, offrant d'habitude ses surfaces cadrées, se prêtait bien aux analyses en profondeur de type paradigmatique, on peut se demander si la modélisation syntagmatique y a été suffisamment exploitée. De nouveaux problèmes – ou de vieux problèmes rajeunis – se posent enfin : qu'en est-il de ces systèmes de connotation collectifs, de nature pathémique, mythique ou épistémique, qui, étrangers au plastique dénотatif, recouvrent, par panneaux entiers, les toiles et les époques ? Autant de questions, parmi beaucoup d'autres, que le texte que voici, écrit aujourd'hui, aurait traitées.

A. J. G.

1984

Sémiotique figurative et sémiotique plastique

I. LA FIGURATIVITE

I.1. Sémiotique visuelle

Si l'une des raisons d'être de la sémiotique consiste à appeler à l'existence de nouveaux domaines d'interrogation du monde et à les aider à se constituer en disciplines autonomes dans le cadre général d'une anthropologie, on reconnaîtra que, malgré les efforts déployés lors des dernières décennies, elle a jusqu'à présent très mal réussi à dominer le vaste champ de significations qu'on essaie de regrouper, en considérant leur mode d'expression, sous le nom de visuel. 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.

Il est communément admis de définir d'abord la sémiotique visuelle par son caractère construit, artificiel, en l'opposant ainsi aux langues "naturelles" et aux mondes "naturels", ces deux macro-sémiotiques à l'intérieur desquelles nous insère, bien malgré nous, notre condition d'hommes. Définition qui, pour évidente qu'elle soit, ne manque pas d'apparaître quelque peu artificielle : comment séparer, par exemple, la gestualité "naturelle", celle qui accompagne nos discours verbaux, des langages des sourds-muets ou des moines silencieux, alors que leurs formes élémentaires paraissent à l'analyse comme identiques ? De quel côté situer cette visualité à la fois "naturelle" – parce qu'elle se manifeste, "transcodée", à l'intérieur de nos discours verbaux – et "artificielle" – parce qu'elle constitue, sous formes d'"images", une composante essentielle du langage poétique construit ?

On pense pouvoir en restreindre l'objet d'investigation en définissant la sémiotique visuelle par son support planaire, en chargeant ainsi la surface de parler de l'espace tri-dimensionnel : les manifestations picturale, graphique, photographique se trouvent alors réunies au nom d'un mode de "présence au monde" commun.

Mais une telle sémiotique planaire comprend, de plus, les différents types d'écritures, les langages de représentation graphiques, etc., laissant s'évanouir, à peine entrevue, la spécificité du visuel planaire.

Bien plus. Le choix du mot sémiotique pour désigner le champ d'exploration qu'on cherche à se constituer n'est pas innocent : il implique que les barbouillages qui recouvrent les surfaces utilisées à cette fin constituent des ensembles signifiants et que des collections de ces ensembles, dont les limites restent à préciser, sont, à leur tour, des systèmes signifiants. C'est là une hypothèse forte qui justifie l'intervention de la théorie sémiotique et qui, d'abord, ne permet pas de se satisfaire d'une définition qui ne prendrait en considération que la matérialité des traces et des plages imprimées sur un support.

I.2. Systèmes de représentation

Deux traditions culturelles – l'une philosophique et esthétique, l'autre logico-mathématique – concourent pour faire du concept de représentation le point de départ obligatoire de la réflexion sur la visualité. Les configurations visuelles, construites sur des surfaces planes, sont-elles des représentations ? Ces configurations, d'autre part, au moment où elles sont produites, convergent-elles vers un même but, sont-elles régies par un "code" grâce auquel elles peuvent être "lues" ? Si oui, ces ensembles sont-ils des systèmes de communication (comme les signaux de la route, par exemple), de formulation (comme des schémas et des graphies) ou de "conception" (comme des plans d'architecte) ? Et finalement : ces systèmes, s'ils sont reconnus comme tels, sont-ils des langages, autrement dit, peuvent-ils parler d'autre chose que d'eux-mêmes ? Toutes ces questions qui semblent implicitement comporter des réponses positives toutes faites, sont pourtant loin d'être triviales.

Lorsqu'on réfléchit sur un type particulier de manifestation planaire qu'est l'écriture, peut-on dire, par exemple, que la lettre /o/ est une figure construite qui "représente" le son "o", figure "naturelle" ? Et que signifie dans ce cas le mot "représente" ? La lettre n'est certainement pas l'icône du son, il n'y a aucune "ressemblance" entre les deux figures. La représentation n'est dans ce cas que la correspondance entre l'ensemble des lettres (et des graphies) et l'ensemble des sons ou, plutôt, la correspondance entre deux systèmes – graphique et phonique – telle que les unités-figures produites par un des systèmes peuvent être globalement homologuées avec les unités-figures d'un autre système, sans qu'aucun lien "naturel" s'établisse terme à terme entre les deux sortes de figures. En fait de ressemblance, on ne peut parler que d'analogie entre les deux systèmes, ce qui est tout autre chose.

Il en va tout autrement lors de la construction – ou de l'utilisation – des systèmes de représentation logiques que sont, par exemple, les langages formels. Bien que ces langages emploient parfois le même "alphabet" que l'écriture – c'est là une des raisons de la convocation de cet exemple – l'organisation interne des figures visuelles les laisse indifférents : alors que l'écriture en tant que système repose sur les oppositions des traits graphiques ("bâtonnets", "ronds", "crochets", etc.), les langages formels considèrent les lettres qu'ils utilisent comme discriminatoires. Si, prise comme signifiant (= plan de l'expression), l'écriture se présente comme un système graphique, le langage formel n'est, lui, qu'un catalogue de symboles discrets. Ce qui, cependant, confère à ce catalogue son statut de langage, c'est l'articulation de son signifié, qui, sous-jacent au graphisme, se trouve organisé en un système conceptuel cohérent.

Abandonnant le rapprochement entre les systèmes graphique et phonique – dont nous n'avions besoin que pour faire ressortir leur spécificité articulatoire – on voit qu'à l'occasion de nos deux exemples extrêmes, on peut parler de deux "systèmes de représentation" dans deux sens opposés : l'écriture se présente comme un dispositif visuel articulé, prêt à représenter n'importe quoi (l'univers sémantique dans sa totalité) ; le langage formel apparaît, au contraire, comme un "corps de concepts", susceptible d'être représenté n'importe comment (à l'aide de divers symbolismes). Il nous a surtout paru intéressant de montrer qu'un même alphabet pouvait être utilisé dans deux buts différents, qu'un "même" signifiant pouvait être articulé de deux manières différentes et participer à la constitution de deux langages différents.

I. 3. Représentations iconiques

A l'opposé de la conception de la représentation que nous venons de dégager, et qui peut être formulée comme une relation arbitraire entre le représentant et le représenté (peu importe que la correspondance s'établisse de système à système ou de terme à terme), se situe une interprétation tout autre de la représentation, que nous pourrions appeler esthétique si nous n'avions pas perdu l'usage de ce mot. L'héritage culturel dans ce domaine est particulièrement lourd, et tout se passe comme si, malgré le camouflage de certains termes et la modernisation de certains autres, nous n'avions réussi ni à déplacer le lieu de nos interrogations ni à en changer la problématique. Il en est ainsi de l'icône, signe "naturellement motivé" représentant le "réfèrent", et de l'iconicité, concept situé au cœur des débats de la sémiologie de l'image, et qui renvoient tout aussi naturellement à l'ancienne "imitation de la nature".

Les systèmes de représentation iconiques, dit-on, sont différents des autres du fait que la relation reconnaissable entre les deux modes de "réalité" n'y est pas arbitraire, mais motivée, qu'elle présuppose une certaine identité, totale ou partielle, entre les traits et les figures du représenté et du représentant. Dans ces conditions – et malgré les raffinements que des siècles de réflexion ont apporté aux concepts d'"imitation" et de "nature" – l'activité du peintre, par exemple, doit être comprise comme un ensemble de procédures recouvertes par le terme d'imitation et visant à reproduire l'essentiel des traits de la "nature". On voit qu'une telle activité 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. Les "traits" du monde – les traces et les plages – ainsi sélectionnés et transposés sur une toile sont vraiment peu de chose par rapport à la richesse du monde naturel ; ils sont peut-être identifiables en tant que figures, mais non comme objets du monde.

Se placer du point de vue du peintre qui re-produit la "nature" ne facilite peut-être pas la compréhension du phénomène qui nous préoccupe. Au concept d'imitation, qui, dans la structure de la communication, relève de l'instance de l'énonciateur, correspond celui de reconnaissance propre à l'énonciataire : "imiter", dans des conditions précaires que nous venons de signaler, n'a de sens que si les figures visuelles ainsi tracées sont offertes à l'éventuel spectateur pour qu'il les reconnaisse comme des configurations du monde naturel. Mais ce n'est pas "faire de la peinture".

Ainsi posé, le concept de reconnaissance relève du problème plus général de la lisibilité du monde dit naturel. Qu'est-ce qui est "naturellement" donné, qu'est-ce qui est immédiatement lisible pour nous dans le spectacle du monde ? A supposer que ce soit des figures (que les traits provenant de différents sens contribuent à constituer), ces figures ne peuvent être reconnues comme des objets, à moins que le trait sémantique "objet" (tel qu'il est opposable, par exemple, à "procès") – qui est intéroceptif et non extéroceptif et n'est pas inscrit "naturellement" dans l'image première du monde – ne vienne s'adjoindre à la figure pour la transformer en objet ; à supposer que nous reconnaissons ensuite telle

plante ou tel animal particuliers, les significations "règne végétal" ou "règne animal" font partie de la lecture humaine du monde, et non du monde lui-même.

C'est cette 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, d'interpréter les mouvements comme des procès, attribuables ou non à des sujets, etc. : de nature sémantique – et non visuelle, auditive ou olfactive par exemple – elle sert de "code" de reconnaissance qui rend le monde intelligible et maniable. On comprend alors que c'est la projection de cette grille de lecture – sorte de "signifié" du monde – sur une toile peinte qui permet de reconnaître le spectacle qu'elle est censée représenter.

I.4. La sémiotique figurative

L'examen superficiel des problèmes posés par l'imitation et la reconnaissance montre bien que le concept de représentation, appliqué au domaine que nous cherchons à cerner, ne peut pas être interprété comme une relation iconique, comme un rapport de "ressemblance" simple entre les figures visuelles planaires et les configurations du monde naturel : si la ressemblance était à situer au niveau du signifiant, les langues naturelles, du fait de leur plan de l'expression phonique, mais aussi le langage musical devraient être dits iconiques et ressemblants par rapport à la dimension non plus visuelle, mais auditive du monde naturel. Si ressemblance il y a, elle se situe au niveau du signifié, c'est-à-dire de la grille de lecture commune au monde et aux artefacts planaires. Mais alors parler d'iconicité n'a plus beaucoup de sens.

Au contraire, le concept de grille de lecture, à peine posé, donne lieu à une problématique nouvelle. C'est à peine s'il faut préciser qu'étant de nature sociale, cette grille est soumise au relativisme culturel, qu'elle est largement – mais non infiniment – variable dans le temps et l'espace. Dès lors, chaque culture étant dotée d'une "vision du monde" qui lui est propre, elle pose aussi des conditions variables à la reconnaissance des objets et, du même coup, à l'identification des figures visuelles comme "représentant" les objets du monde, se satisfaisant souvent de vagues schématismes, mais exigeant parfois une reproduction minutieuse des détails "véridiques".

L'essentiel est cependant là : la question de la figurativité des objets planaires ("image", "tableau", etc.) ne se pose que si une grille de lecture iconisante est postulée et appliquée à l'interprétation de tels objets, ce qui n'est pas la condition nécessaire de leur aperception et n'exclut pas l'existence d'autres modes de lecture tout aussi légitimes. La lecture d'un texte écrit en français ne pose pas

pas la question de la ressemblance de ses caractères avec les figures du monde naturel.

Une telle lecture iconisante est cependant une sémiologie, c'est-à-dire une opération qui, conjoignant un signifiant et un signifié, a pour effet de produire des signes. La grille de lecture, de nature sémantique, sollicite donc le signifiant planaire et, prenant en charge des paquets de traits visuels, de densité variable, qu'elle constitue en formants figuratifs, les dote de signifiés, en transformant ainsi les figures visuelles en signes-objets. L'examen plus attentif de l'acte de sémiologie montrerait bien que l'opération principale qui le constitue est la sélection d'un certain nombre de traits visuels et leur globalisation, la saisie simultanée qui transforme le paquet de traits hétérogènes en un formant, c'est-à-dire en une unité du signifiant, reconnaissable, lorsqu'elle est encadrée dans la grille du signifié, comme la représentation partielle d'un objet du monde naturel.

La théorie des formants, qui, malgré le vœu de Hjelmslev, ne s'est pas encore constituée en linguistique, devrait trouver ici sa place. On voit bien que la constitution des formants, lors de la sémiologie, n'est autre chose qu'une articulation du signifiant planaire, son découpage en unités discrètes lisibles : découpage fait en vue d'une certaine lecture de l'objet visuel, mais qui n'exclut nullement - nous l'avons vu à propos de la double fonction de l'alphabet - d'autres segmentations possibles du même signifiant. Les unités discrètes ainsi constituées à partir des assemblages des traits nous sont déjà bien connues : ce sont des "formes" au sens de la Gestalttheorie, des "figures du monde" au sens que leur donne Bachelard, des "figures du plan de l'expression" selon Hjelmslev. C'est cette convergence de vues entre des préoccupations apparemment fort éloignées qui nous permet de parler en cette occasion de lecture figurative des objets visuels.

L'assemblage de traits hétérogènes qui constitue la figure servant de formant lors d'une telle lecture pose le problème de la densité des traits et de leur organisation. Le concept de pertinence pourrait être convoqué pour l'éclairer quelque peu : on pourrait dire qu'une figure possède une densité "normale" ou, autrement dit, qu'un formant figuratif est pertinent si le nombre de traits qu'il réunit est minimal, c'est-à-dire nécessaire et suffisant pour permettre son interprétation comme représentant un objet du monde naturel. Ainsi les figures tracées par Klee dans son Blumen-mythos et lisibles comme "sapins", "collines", "astres", etc., seraient caractéristiques de la figurativité "normale", "moyenne", telle qu'on la trouve dans bon nombre de cultures non européennes, mais aussi dans les dessins d'enfants, dans les icônes utilisés par divers codes de représentation artificiels, etc.

Il est évident cependant que la figurativité comprise comme un certain mode de lecture – et de production – des "surfaces construites" n'est pas nécessairement liée à une normalité quelconque, qu'elle peut donner lieu à des excès et à des insuffisances : le désir de faire-semblant – de fraire-croire – manifesté par tel peintre, telle école ou telle époque conduit à l'iconisation excessive ; au contraire, le dépouillement des figures visant à rendre plus difficile la procédure de reconnaissance – ne laissant transparaitre, comme dans l'Improvisation de Kandinsky, que des "objets virtuels" – donne lieu à l'abstraction. L'iconisation et l'abstraction ne sont donc que des degrés et des niveaux variables de la figurativité.

Ce mode de lecture ayant pour effet de produire la sémiotique – critère qui permet de statuer sur la nature sémiotique de l'objet interrogé –, nous nous trouvons en présence d'une sémiotique qu'on peut peut-être désigner comme sémiotique figurative ; à condition de préciser qu'une telle sémiotique n'épuise pas la totalité des articulations signifiantes des objets planaires et qu'elle ne représente qu'un point de vue déterminé consistant à les doter d'une interprétation "naturelle", les analyses de la figurativité sont justifiées et constituent un champ d'exercice autonome.

Inversement, si l'approche figurative des objets visuels n'est qu'un moyen partiel – et partial – de leur compréhension, la figurativité elle-même, et les interrogations qui l'accompagnent, semblent dépasser les limites que le support planaire, lieu de leur manifestation, veut lui assigner : en tenant compte du fait que les qualités du monde naturel, sélectionnées, servent à la construction du signifiant des objets planaires, mais qu'elles apparaissent en même temps comme des traits du signifié des langues naturelles, on voit que les discours verbaux portent en eux-mêmes leur propre dimension figurative, à ceci près que les figures qui la constituent sont des figures du contenu et non des figures de l'expression. On comprend dès lors que les problèmes que pose l'analyse des "textes visuels" soient comparables à ceux des textes verbaux, littéraires ou non : la question que soulève l'organisation interne des figures visuelles appelées à être lues comme des objets du monde rappelle immédiatement celle du fonctionnement des images et autres métaphores et métonymies dans les discours verbaux : en présentant l'iconisation comme la procédure de persuasion véridictoire, nous ne sommes pas tellement éloigné de la "rhétorique de l'image", suggérée naguère par R. Barthes ; la problématique des "motifs", bien que mal posée dans les deux cas, est commune à l'histoire de l'art et à l'ethno-littérature, et il en est de même de la présence des "mises en scène" et des structures narratives, reconnaissables ici et là. Les recherches figuratives constituent par conséquent une composante autonome de la sémiotique générale, elles ne semblent pourtant pas pouvoir spécifier le domaine particulier que l'on cherche à cerner.

II. LE SIGNIFIANT PLASTIQUE

II.1. Une langue autre

Lorsque, assidu des cercles parisiens, Diderot se met à fréquenter les ateliers des peintres, il y découvre, tout étonné, un autre langage, une manière différente de parler de la peinture : ayant à fournir des descriptions des Salons, il se décide alors à diviser ses présentations de chaque tableau en deux parties, une partie "idéale" traditionnelle et une partie "technique" dans laquelle il exalte le "faire" de l'artiste et le sanctionne à l'aide d'une axiologie picturale fort complexe. Tout en pratiquant, comme ses correspondants l'exigent de lui, une approche figurative, il réserve une place non moins importante à l'approche plastique des mêmes objets : après avoir découpé le tableau en objets "nommables", après les avoir réunis en groupes et en scènes, en un mot, après avoir interprété ce que le peintre a voulu nous "dire", il passe à autre chose et, en examinant attentivement les traces que le pinceau avait laissées sur la toile, il cherche à comprendre ce qu'il a voulu "faire", sans jamais réussir - ni même viser - à rapprocher les deux points de vue. Le lecteur des Salons se trouve, à son tour, dérouté, ne sachant plus très bien s'il a affaire à deux sujets-descripteurs d'un même tableau ou si un seul descripteur tente de rendre compte de deux objets distincts : tant il est vrai qu'un objet sémiotique, au lieu d'être un donné, n'est que le résultat d'une lecture qui le construit.

Cette possibilité de parler un langage autre se transforme en nécessité lorsqu'on choisit comme "corpus" à analyser un certain nombre de "surfaces", construites après - ou au moment de - la "rupture épistémologique", alors que la lecture figurative se trouve remise en question ou même déniée : tel est le cas de Kandinsky, qui cherche, par "improvisations" successives, à dépouiller son objet de toute trace figurative, mais aussi de Klee, qui se joue du figuratif en l'utilisant non pour constituer une image du monde, mais pour le déconstruire et en faire la scène d'un "monde" à lui ; il en est de même de la photographie de Boubat (1), qui, dépassant les contraintes techniques qui en font le comble de l'iconicité, cherche à la faire parler autrement ; ou encore de ce plan de Mies van der Rohe (2) qui se trouve détourné de sa fonction représentative et communicative pour donner lieu, en tant que "surface", à une lecture "esthétique". Persuadé que ces objets possèdent en propre un langage commun qu'ils utilisent pour nous "parler", mais aussi - et surtout - qu'il est possible de construire un

(1) Cf. J.-M. Floch, Petites mythologies..., op. cit.

(2) Analysé par A.-F. Vergniaud.

langage nous permettant de "parler" d'eux, le sémioticien cherche à instaurer un lieu d'interrogation sur le comment et le pourquoi de leur présence.

II. 2. Les préalables

Comment, en effet, prendre possession d'un tel lieu et justifier une telle interrogation autrement qu'en faisant table rase de tout discours doxologique antérieur, qu'en érigeant la naïveté du regard en postulat scientifique, qu'en ne laissant subsister pour tout donné que, d'une part, la "matérialité" de la surface remplie de traces et de plages et, de l'autre, l'"intuition" du spectateur, réceptacle des "effets de sens" qu'il recueille devant ce spectacle construit ? Ce sont là les conditions nécessaires mais non suffisantes d'une lecture qui se veut fraîche et ingénue, et ceci pour la simple raison que le regard n'est jamais naïf ni l'intuition jamais pure. Aussi, tout en conservant la disponibilité nécessaire, vaut-il mieux expliciter son "réfèrent culturel" et poser lucidement, afin de s'en servir en connaissance de cause, le minimum épistémologique qui est censé guider les premières démarches exploratoires et permettre ensuite, comme c'est notre cas, des mises au point provisoires. Il se résume en peu de chose.

a) Dire qu'un objet planaire construit produit des "effets de sens", c'est déjà postuler qu'il est lui-même un objet signifiant et qu'il relève, comme tel, d'un système sémiotique dont il est une des manifestations possibles. Affirmer l'existence d'un système sémiotique n'empêche pas de reconnaître en même temps que ce système – tant dans ses modes d'organisation que dans les contenus qu'il est susceptible d'articuler – nous est inconnu. Un tel système, déclaré comme existant, mais inconnu, ne peut avoir quelque chance d'être saisi et explicité que par l'examen des procès sémiotiques – des "textes visuels" – par lesquels il se réalise : c'est dire que la connaissance des objets planaires particuliers peut seule mener à celle du système qui les sous-tend et que si les procès sont d'abord saisis comme réalisés, ils présupposent le système comme virtuel et, de ce fait, ne pouvant être représenté que sous la forme d'un langage construit ad hoc.

b) Dire qu'un objet planaire est un procès, un texte réalisant une des virtualités du système, c'est déjà s'engager implicitement à considérer la surface qui nous est donnée dans sa matérialité comme la manifestation d'un signifiant et, du même coup, s'interroger sur son articulation interne en tant que "possibilité de signifier". Tout comme, en examinant plus haut les deux façons d'utiliser l'alphabet, nous avons vu qu'une grille conceptuelle posée a priori permettait d'interpréter les lettres-figures comme des objets compacts et qu'au contraire, un texte écrit considéré en soi comme signifiant pouvait donner lieu à une sous-articulation des lettres en leur traits constitutifs et révéler ainsi une organisation

graphématique sous-jacente, on peut se demander de même, si, à côté du découpage de la surface peinte effectué grâce à la grille de lecture figurative, il n'y a pas moyen d'opérer une autre segmentation du signifiant, permettant de reconnaître l'existence d'unités proprement plastiques, porteuses, éventuellement, de significations qui nous soient inconnues.

c) Dès lors, en présence d'un texte visuel que l'on considère comme un signifiant segmentable, il ne reste plus qu'à énoncer le dernier postulat, celui d'opérativité, qui consiste à dire que tout objet n'est saisissable que par son analyse, c'est-à-dire, naïvement, par sa décomposition en parties plus petites et par la réintégration des parties dans les totalités qu'elles constituent. La sémiotique générale met à la disposition du sémioticien préoccupé des problèmes de la visualité un outillage conceptuel et procédurier nombreux et diversifié, sans pour autant lui fournir des recettes toutes faites, sans le forcer, surtout, à transposer des procédures linguistiques reconnues, mais probablement mal adaptées à des domaines dont les articulations signifiantes apparaissent intuitivement fort différentes de celles des langues naturelles. Peu importe dès lors que telle analyse débute par la reconnaissance des traits minimaux dont la combinatoire produit les figures et les formants plastiques ou qu'elle cherche à saisir d'abord des "blocs de signification" ou des "dispositifs", unités de dimensions plus vastes, décomposables. Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit de démarches de segmentation qui reposent, pour une bonne part, sur des saisies intuitives dont il faut, en premier lieu, expliciter les procédures et formuler les règles d'usage généralisé. Ce qui compte, à ce stade de la recherche, c'est la comparabilité des résultats partiels obtenus et la reconnaissance des principaux champs d'exercice où se regroupent et se coordonnent les problèmes qui surgissent en cours de route.

II. 3. Le dispositif topologique

L'exploration du signifiant plastique commence – générativement et non génétiquement – par la constitution d'un champ problématique portant sur les conditions topologiques de la production aussi bien que de la lecture de l'objet planaire. Cet objet reste insuffisamment défini, même s'il ne s'agit que de sa manifestation matérielle, tant qu'il n'est pas cerné, délimité, séparé de ce qu'il n'est pas : c'est le problème bien connu du cadre-format ou, en termes de sémiotique, de la clôture de l'objet. Acte délibéré du producteur, qui, se situant lui-même dans l'espace de l'énonciation "hors-cadre", instaure, par une sorte de débrayage, un espace énoncé où il sera seul maître à bord, capable de créer un "univers utopique" séparé de cet acte : garantissant à l'objet ainsi circonscrit le

statut d'un "tout de signification", il est aussi le lieu à partir duquel pourront commencer les opérations de déchiffrement de la surface encadrée.

Alors que la lecture du texte écrit est linéaire et unidimensionnelle (de gauche à droite, ou inversement) et permet d'interpréter la parole spatialisée comme une syntagmatique aplatie, la surface peinte ou dessinée ne révèle, par aucun artifice ostensible, le procès sémiotique qui est censé y être inscrit. Le cadre apparaît comme le seul point de départ sûr, permettant de concevoir une grille topologique virtuellement sous-tendue à la surface offerte à la lecture : les catégories topologiques, les unes "rectilignes" - telles que haut/bas ou droite/gauche - les autres "curvilignes" - périphérique / central ou cernant/cerné -, ainsi que leurs dérivés et composés, grillagent, à partir de ce qu'elle n'est pas, toute la surface cadrée en y traçant les axes et/ou en y délimitant les plages, en accomplissant ainsi une double fonction, celle de segmentation de l'ensemble en parties discrètes, celle aussi de l'orientation d'éventuels parcours sur lesquels les différents éléments de lecture se trouvent étalés.

Ce dispositif topologique, même s'il est reconnaissable d'abord dans la matérialité du cadre et dans le choix de son format, même s'il est fondé sur une convention et soumis au relativisme culturel, n'en possède pas moins une existence virtuelle, garantie par un contrat logiquement présupposé, établi entre l'énonciateur-producteur et l'énonciataire-lecteur. Projetées sur la surface dont, autrement, la richesse et la polysémie la rendraient indéchiffrable, les catégories topologiques opèrent, après l'élimination du "bruit", sa réduction à un nombre raisonnable d'éléments pertinents, nécessaires à sa lecture.

C'est à peine s'il faut ajouter que le dispositif, tel qu'il est esquissé, est susceptible de se dédoubler : présent en s'actualisant lors de l'acte de l'énonciation où il inaugure une première organisation spatiale de l'objet sémiotique, il peut être projeté, entièrement ou partiellement, à l'intérieur même de la surface énoncée et y constituer une nouvelle grille, semi-autonome, de lecture.

II. 4. La forme plastique

Si l'application du dispositif topologique permet d'entreprendre l'analyse de la surface cadrée et rend possible une première segmentation de l'objet en sous-ensembles discrets, il est évident que sa description en tant que signifiant visuel ne sera jugée satisfaisante que quand son articulation pourra être formulée en termes de catégories plastiques, dégageant ainsi les unités "minimales" du signifiant dont les combinaisons plus ou moins complexes retrouveront, par une démarche ascendante, les sous-ensembles reconnus grâce au découpage topologique :

la phonologie - ayant réussi à proposer la réduction de l'inventaire des articulations fondamentales des langues naturelles - offre, dans ce domaine, un modèle fascinant qu'il est difficile de ne pas suivre.

En partant de la constatation conventionnelle que, sur une surface peinte, on peut trouver des "couleurs" et des "formes", la distinction des catégories chromatiques et des catégories éidétiques peut apparaître comme un simple travestissement terminologique. Une interrogation qui chercherait à reconnaître un niveau suffisamment profond et abstrait où se situerait une telle distinction devrait prendre son point de départ dans la surface manifestée à l'état brut, recouverte de "plages" indifférenciées, pour postuler ensuite que seul le regard du lecteur (ou, ce qui revient au même, l'intention implicite du producteur) est capable de saisir certaines plages dans leur fonction isolante et discriminatoire (en tant que "lignes" et "contours"), et d'autres plages, dans leur fonction individualisante et intégrante (en tant que "surfaces pleines"). Une telle distinction reposerait alors sur deux postulats épistémologiques relevant de la sémiotique générale : premièrement, que la distinction entre l'éidétique et le chromatique ne réside pas dans la matérialité du signifiant (son niveau phonétique), mais dans sa saisie relationnelle (son niveau phonologique), dans la fonction que le lecteur attribue à tel ou tel terme par rapport à d'autres ; deuxièmement, que la saisie d'un terme en tant qu'unité présuppose une double appréhension de celle-ci, comme unité du fait de sa discrétion, en tant que distincte de ce qui l'entoure, comme unité du fait de son intégralité, individualisée en tant que telle. A condition de considérer le noir et le blanc comme des "couleurs" (même en les baptisant "non-couleurs"), on pourrait alors désigner du nom de catégories éidétiques celles qui sont chargées d'établir la discrétion des différentes unités du signifiant, et du nom de catégories chromatiques celles qui sont fondées sur des saisies individualisantes des termes.

Quoi qu'il en soit de ces réflexions qui, à cause de leur technicité ou de leur sophistication, pourront paraître futiles à certains, il ne faudrait pas qu'elles occultent l'importance de la démarche elle-même qui consiste dans la décomposition en unités dites "minimales", sous-jacentes à la manifestation, de ces compactités que sont les "couleurs" et les "formes" matériellement inscrites sur la surface, ainsi que dans leur formulation en catégories, entités d'un métalangage univoque dont l'un des mérites, et non le moindre, réside dans la comparabilité ultérieure des analyses particulières. Le caractère "minimal" de ces unités est d'ailleurs fort relatif : 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 sémi-ques

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. Les différences qu'on observe d'une analyse à une autre dans l'inventaire des catégories chromatiques, par exemple, n'ont pas d'autre origine et seule la pratique analytique plus étendue permettra peut-être de distinguer progressivement les catégories dites "primitives" de celles qui ne sont "significatives" que pour un seul objet ou un seul corpus.

L'absence de consensus terminologique strict, ou même les divergences théoriques (la couleur se décompose-t-elle entièrement en catégories chromatiques ou reste-t-il un résidu "radical" qui rend compte de l'opposition bleu/vert, par exemple ?) importent moins pour la bonne marche de l'analyse que la détermination nette et sans équivoque de l'instance de saisie des phénomènes plastiques : tout comme la sonorité peut être saisie au moment de la gestualité articulatoire qui la produit mais aussi au moment de la transmission acoustique ou de la réception auditive, sans que l'homologation entre ces différentes instances soit aisée ni même assurée, la visualité et son articulation en catégories dépendent de la saisie homogène que l'on s'impose. Sans parler des malentendus qui proviennent de l'application des articulations du spectre chromatique – de caractère scientifique et comparable à l'étude acoustique de la sonorité – à l'interprétation de la peinture, il serait intéressant, et même nécessaire, d'examiner séparément et de mettre éventuellement en parallèle les phénomènes chromatiques et éidétiques tels qu'ils sont saisis non seulement à l'instance de la lecture, mais aussi à l'instance de la production où la "gestualité articulatoire" se présente comme une "manière de faire" du peintre.

Il va sans dire que la reconnaissance des catégories topologiques, chromatiques et éidétiques qui constituent le niveau fondamental de la forme du signifiant n'épuise pas son articulation : ce ne sont là que des bases taxinomiques, susceptibles de rendre opératoire l'analyse de ce plan du langage. Car la démarche de la construction de l'objet sémiotique consistera à déterminer des combinaisons de ces unités minimales – que l'on dénommera figures plastiques – pour retrouver ensuite des configurations plus complexes encore, confirmant ainsi le postulat général selon lequel tout langage est d'abord une hiérarchie. Parmi ces formes plastiques de complexité inégale, il faut toutefois réserver une place à part aux formants plastiques – comparables mais distincts des formants figuratifs, – organisations particulières du signifiant qui ne se définissent que par leur capacité d'être rejoints par des signifiés et de se constituer en signes. Mais, alors que les formants figuratifs ne se mettent à signifier, pour ainsi dire, qu'à la suite de l'application de la grille de lecture du monde naturel, les formants plastiques sont

appelés à servir de prétexte à des investissements de significations autres, nous autorisant à parler de langage plastique et à cerner sa spécificité.

II. 5. Le texte plastique

Les articulations taxinomiques dont nous venons de parler ne constituent toutefois qu'un des aspects de l'analyse des objets planaires cadrés : la reconnaissance des catégories et des figures plastiques nous renseigne sur le mode d'existence de la forme plastique, telle qu'elle est sous-jacente à sa manifestation en surface et sur des surfaces, mais ne nous dit encore rien de l'organisation syntagmatique de ces formes, seule capable de nous permettre de traiter ces objets en tant que procès sémiotiques, c'est-à-dire en tant que textes signifiants. L'axe paradigmatique de tout langage, qui définit les unités qui le composent par la relation "ou... ou" qu'elles entretiennent entre elles, permet d'enregistrer la présence d'un trait sur la surface examinée par rapport à l'absence du trait contraire ou contradictoire de la même catégorie : il permet, par exemple, de parler de la "palette" d'un peintre par opposition à "d'autres palettes" ; mais c'est l'axe syntagmatique, constitué par des relations "et... et", qui nous renseigne sur les modes de co-présence des termes et des figures plastiques sur une même surface-texte.

En parlant de la distinction à établir entre les catégories chromatiques et les catégories éidétiques, nous avons proposé de définir les dernières par leur discrétion, par la fonction distinctive dont elles seraient chargées : si les catégories chromatiques peuvent être considérées comme constituantes (Thürlemann) - la surface peinte n'étant d'abord qu'un territoire couvert de plages indistinctes - , les catégories éidétiques sont, elles, constituées, les plages, par leur contiguïté, se délimitant entre elles. Pour pouvoir affirmer la co-présence d'unités du signifiant, il faut que soit d'abord reconnu leur caractère discret : les réflexions sur la contiguïté, sur les bords nets et les lisières floues (J.-M. Floch et D. Alkan) constituent la première démarche visant l'établissement du texte plastique. Nous suggérons déjà une telle démarche quand nous parlions plus haut de saisir certaines plages dans leur fonction isolante et discriminatoire, et d'autres dans leur fonction individuante et intégrante.

La démarche suivante concerne la définition d'unités syntagmatiques appelées contrastes. En linguistique, le terme de contraste sert surtout à désigner la relation "et... et" elle-même, constitutive de l'axe syntagmatique. Tout en étant de même nature, le contraste plastique se définit comme la co-présence, sur la même surface, de termes opposés (contraires ou contradictoires) de la même catégorie plastique (ou d'unités plus vastes, organisées de la même manière).

Si la catégorie est présente dans le texte un peu à la manière de l'antiphrase, par exemple par un de ses termes (les autres en étant absents), le contraste se caractérise, à la manière de l'antithèse, par la présence, sur la même surface, d'au moins deux termes de la même catégorie, contigus ou non. Une telle organisation contrastive du texte possède pour l'analyse un avantage appréciable : elle permet de reconnaître les catégories avec leurs termes présents sur une seule surface, sans recours préalable aux procédures de comparaison entre différents objets. La distinction entre catégories plastiques et contrastes plastiques reste cependant capitale et indispensable sur le plan opératoire.

L'organisation textuelle de ce genre est loin d'être spécifique du langage plastique. Elle fonde, on le sait, pour une bonne part, le fonctionnement des discours narratifs : le "manque", signalé au début du récit, appelle à distance, constituant ainsi un "ressort dramatique", la "liquidation du manque" qui supprime la tension narrative. Bien plus : c'est par la projection du paradigmatique sur l'axe syntagmatique, on le sait, que Roman Jakobson a naguère défini l'essence du langage poétique. Le rapprochement entre le plastique et le poétique ne nous semble pas accidentel, nous y reviendrons.

La récurrence des catégories plastiques qui s'accomplit par la reprise d'un terme catégorique par son contraire (ou contradictoire) est à distinguer d'un autre type de récurrence discursive, connue en sémiotique sous le nom d'anaphore et qui consiste dans l'itération et la reprise d'un même terme, mais employé dans un contexte différent ou, ce qui revient au même, dans une configuration différente. Ces récurrences du semblable et du différent, du même et de l'autre constituent une véritable trame recouvrant la surface construite ; reconnaissables sous forme de tensions et d'isotopies d'attente, elles prédisposent déjà à une lecture globalisante.

Ce qui semble pourtant encore manquer pour que toutes les conditions de la lecture soient réunies, c'est son orientation, concept mal défini – ou indéfinissable ? –, source de préoccupations épistémologiques tout aussi bien en logique qu'en linguistique. L'hypothèse, séduisante à première vue et généralement admise à l'heure actuelle pour rendre compte de la lecture des surfaces construites, consiste à postuler la linéarité de la lecture, identifiable au parcours qu'emprunte le regard lors du processus de la perception : il n'y aurait qu'à filmer les mouvements des yeux qui s'effectuent pendant l'exploration d'un tableau pour que toute sa syntaxe – ou, du moins, sa syntagmatique – nous soit révélée. Outre que de telles expériences de laboratoire paraissent encore peu concluantes, on ne voit pas, sur le plan théorique, la nécessité d'admettre que la lecture linéaire continue soit le seul mode d'appréhension de la surface : on peut très bien envisager, tout

en en admettant le principe, qu'elle se trouve limitée à des parcours partiels (imposés, par exemple, par des écarts de contrastes), en prévoyant en même temps des "sauts anaphoriques" ayant pour fonction de connecter différents parcours entre eux ; on peut surtout, tout en réservant une place à la lecture orientée, tenir compte de la possibilité, reconnue, de saisies simultanées des termes, des saisies de dispositifs dotés d'organisations catégoriques.

Un inventaire assez large de ces axes et de ces dispositifs s'est constitué petit à petit ; il ne nous reste qu'à en suggérer l'emplacement. En parlant du dispositif topologique qui se déclenche à la suite de l'acte de l'énonciation plastique, on a été amené à lui conférer, à côté de sa fonction de segmentation, un rôle d'orientation de la lecture : en effet, les différents axes qu'il projette sur la surface peuvent être considérés comme autant d'invitations à réunir les figures qui y sont situées en ensembles significatifs. Des marques d'orientation, d'autre part, peuvent être reconnues dans différentes figures plastiques, tout en restant des éléments inhérents à leur organisation : ceci est valable tout autant pour les figures éidétiques (ou la catégorie pointu/arrondi peut orienter la lecture) que pour les figures chromatiques (la catégorie non-saturé/saturé, de caractère gradué, comportant une intensité "orientée"). Les catégories et les formants figuratifs peuvent être, de leur côté, pris en charge et exploités comme indicateurs d'orientation du texte plastique. Il en est ainsi des catégories dont la fonction principale semble être celle d'iconisation du figuratif, telle la catégorie clair/obscur ou les différents dispositifs chargés de produire des effets de "profondeur". A ceci, il faut ajouter l'exploitation directe de la grille de lecture du monde naturel : ainsi, la reconnaissance de la figure "plante" implique la connaissance que la plante pousse verticalement. Malgré un semblant d'ordre qu'on croit y reconnaître, il serait dangereux d'y voir des procédures applicables quasi mécaniquement, et non un catalogue ouvert à l'attention de l'analyste.

III. POUR UNE SEMIOTIQUE PLASTIQUE

III.1. Sémiotique semi-symbolique

L'hypothèse qui préside à l'ensemble de nos analyses - conforme aussi à la constatation intuitive généralement admise - consiste à considérer les objets plastiques comme des objets signifiants. Le problème n'est donc pas de proclamer que le signifiant plastique, dont on vient de reconnaître quelques principes d'organisation, "signifie", mais de chercher à comprendre comment il signifie et ce qu'il signifie.

Le parti pris fort sage du sémioticien a consisté à avouer, au départ, son ignorance concernant les modes de signification de ces objets – en ne reconnaissant tout au plus que les "effets de sens" qui s'en dégagent et qu'on est en mesure de saisir intuitivement, d'interpréter – et à chercher à en formuler les régularités. Une telle démarche est cependant loin d'être innocente : postuler le pouvoir d'interpréter, c'est déjà adopter une certaine attitude selon laquelle le signifiant plastique constitue à lui seul une sémiotique monoplane, mais interprétable, tout comme sont interprétables les langages formels, les jeux d'échecs et autres systèmes de symboles.

D'un autre côté, l'interprétation, tout intuitive qu'elle soit, consiste non seulement à formuler les "effets de sens" en termes d'un métalangage particulier, mais en même temps à les comparer et à les opposer les uns aux autres en élaborant, à la limite, un système des signifiés parallèle et coextensif au système des symboles qu'on cherche à décrire. Ainsi, par exemple, la description du dispositif plastique produisant l'effet de sens "pesanteur" amènera tout naturellement à s'interroger sur le dispositif donnant lieu à l'effet "légèreté". La question sera de savoir si la figure représentant "légèreté" est comparable à celle représentant "pesanteur". Les symboles a et b d'un langage formel, s'ils représentent l'un et l'autre, par exemple, des classes logiques, sont, sur le plan du signifiant, indépendants l'un de l'autre. Il en serait autrement si les figures du signifiant sa et sb avaient pour signifiés "pesanteur" et "légèreté" ou, mieux encore, si deux termes d'une même catégorie, s_1 et s_2 , pouvaient être homologués avec l'opposition pesanteur/légèreté : la sémiotique qu'ils caractériseraient pourrait alors être dite non plus symbolique, mais semi-symbolique du fait de ces corrélations partielles entre les deux plans du signifiant et du signifié, se présentant comme un ensemble de micro-codes, comparables par exemple au micro-code gestuel du oui/non.

Si l'on accepte de réserver le nom de sémiotiques semi-symboliques à ce type d'organisations de signification – définies par la conformité des deux plans du langage reconnue non entre les éléments isolés, comme c'est le cas des sémiotiques symboliques, mais entre leurs catégories –, on s'apercevra que ces organisations se retrouvent non seulement dans le langage gestuel (où l'on rencontre, par exemple, la disjonction/conjonction homologuée avec le mouvement des mains, sur l'axe de la latéralité, s'effectuant en sens opposés, ou l'attraction/répulsion exprimées par les mouvements du tronc et des bras sur l'axe prospectif, etc.), mais aussi dans les langues naturelles et, plus particulièrement, dans leur élaboration secondaire qu'est le langage poétique (avec les catégories prosodiques telles que l'intonation phrastique, la rime et le rythme).

Il n'est pas étonnant dès lors de trouver que les catégories plastiques faisant partie du dispositif topologique sont comparables à ces catégories gestuelles et prosodiques et qu'elles sont, elles aussi, homologables avec les articulations catégoriques des contenus. Ainsi, on n'hésitera pas à homologuer haut/bas avec euphorie/dysphorie, à y reconnaître, avec l'adjonction du trait "orientation", un micro-code élévation/chute ou à voir dans les diagonales des interprétations possibles d'ascension/descente. Peu importe de savoir si de telles homologations reposent sur des conventions culturelles ou si elles sont de nature universelle : c'est le principe même de ce type de modus significandi qui compte, et non la nature des contenus investis.

Dès lors, il n'est pas impossible de franchir le pas – les sémioticiens dont je parle le font en s'appuyant sur le résultat de leur analyses – et d'affirmer, dans un effort de généralisation, que certaines oppositions des traits plastiques sont liées à certaines oppositions des unités du signifié et qu'elles se trouvent, de ce fait, homologables comme, par exemple :

pointu : arrondi :: terrestre : céleste (Klee)

ou

modelé : aplati :: nu : paré (Boubat).

Une telle constatation, qui tend à définir la sémiotique plastique comme un cas particulier de la sémiotique semi-symbolique, pousse tout naturellement à s'interroger sur le statut sémiotique des éléments du signifié qui sont ainsi homologués aux catégories du signifiant plastique. Le nombre encore limité d'analyses concrètes ne permet pas d'en tirer des constatations assurées. On peut dire toutefois que ce sont là des catégories relevant de la forme – et non de la substance – du contenu et qui, tout en paraissant provenir de la lecture figurative des objets plastiques, possèdent néanmoins une grande généralité et se présentent comme des catégories abstraites du signifié : ainsi, l'opposition terrestre/céleste renvoie aux universaux figuratifs terre/air ; l'opposition nu/paré constitue l'axe principal de la dimension vestimentaire de la culture ; celle d'animé/inanimé, que l'on trouve chez Klee homologuée avec l'opposition lignes/surfaces, est admise parmi les primitifs linguistiques.

III.2. Langage poétique

Tout se passe donc comme si la lecture du texte plastique consistait dans un double détournement : 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 déta-

chent du même coup des formants figuratifs où ils se trouvent être intégrés et, obéissant aux principes d'organisation autonomes du signifiant, 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.

Ce phénomène de détournement est illustré de manière péremptoire par l'analyse du plan d'architecte de Mies van der Rohe proposée par A. Vergniaud, qui montre comment un objet fonctionnel de communication sociale peut se transformer en objet "esthétique" exaltant les vertus d'orthogonalité. C'est également le cas de l'écriture qui, déjà partiellement détournée de sa fonctionnalité par les connotations qui se veulent plaisantes des caractères d'imprimerie, étudiés naguère par R. Lindeken, est susceptible de produire des objets calligraphiques vivant leur propre vie. Mais c'est encore le fonctionnement du langage poétique à l'intérieur de la sémiotique littéraire qui peut le mieux éclairer la nature seconde du langage plastique. Alors que le texte littéraire, indifférent à son signifiant mais soucieux de la représentation-transmutation figurative du monde naturel et humain, est capable d'en parler dans tous les sens, l'organisation poétique seconde qui se superpose à ce texte prend en charge le signifiant jusque là relégué dans sa fonctionnalité première et l'articule de manière à reproduire les mêmes formes fondamentales qui caractérisent le signifié à son niveau de lecture profonde, donnant ainsi lieu à une lecture poétique fondée sur l'homologation de nouveaux formants poétiques avec des signifiés renouvelés. S'il en est ainsi, c'est la sémiotique poétique en tant que telle, forte de son organisation structurelle et son mode de signification propres, qui devrait être considérée comme un langage autonome et spécifique, abolissant les frontières conventionnellement établies entre différents domaines de manifestation : la substance du signifiant n'entrant que secondairement en ligne de compte, ce n'est qu'ensuite, après la reconnaissance de la poéticité de tel ou tel texte, qu'on pourrait noter les distinctions entre le poétique visuel, littéraire ou musical. La suggestion de F. Thürlemann selon laquelle "la prose du monde est transformée par Klee en poésie", cessant d'être une métaphore, montre, au contraire, le véritable enjeu de la sémiotique, désireuse d'apporter sa contribution à la problématique déjà ancienne de la "correspondance des arts".

III. 3. Structures mythiques

D'autres "correspondances" - qu'on ne reconnaît qu'une fois l'analyse achevée - sont tout aussi frappantes. Lorsque Cl. Lévi-Strauss entreprend le premier examen d'un texte mythique - le mythe d'Œdipe -, il se trouve dans la situation comparable à celle du sémioticien devant un texte plastique : le texte, lu

à sa surface, se présente comme se prêtant à une lecture "figurative" évidente et en même temps dépourvue de sens, tant est grande la distance entre la pérennité des mythes et l'insignifiance de leur sens apparent. Le sémioticien se reconnaît aussi dans la démarche qu'il adopte : fondée sur la conviction intuitive de l'existence d'une signification autre, plus profonde, la lecture "verticale" à laquelle il procède lui permet de reconnaître des récurrences "anaphoriques" de certaines grandeurs du récit et, en même temps, des oppositions de "contrastes" entre les termes retenus, la narration n'apparaissant, dans toute sa figurativité débordante, que comme le "bruit" qu'il faut surmonter pour pouvoir dégager les principales articulations de l'objet, pour postuler ensuite une saisie mythique atemporelle de cette structure de base qui rend compte de la signification globale du texte.

Cette structure mythique de base consiste, on le sait, dans la mise en corrélation de deux catégories sémantiques reconnues grâce à leur présence syntagmatique, à la manière des contrastes plastiques, dans le texte et manifestées par des formants mythiques regroupés, détachés de leur contexte figuratif. Rien d'étonnant donc – mais seulement après coup – que la similitude des démarches aboutisse à des résultats comparables, que la signification fondamentale du Nu de Boubat (Floch) ou du Blumenmythos de Klee (Thürlemann) repose sur une structure de base identique : bien au contraire, la saisie achronique de la signification à partir d'un dispositif catégorique paraît même plus "naturelle" lorsqu'il s'agit d'objets plastiques – condamnés, en apparence du moins, du fait de leur signifiant, à un statisme que le regard du spectateur cherche à vaincre – que dans le cas des textes mythiques verbaux dont la lecture linéaire accentue la temporalité. La surface plastique clôturée apparaît comme prédisposée aux manifestations mythiques.

Par delà ces contraintes du signifiant, l'identité structurelle des deux modes de signification n'en n'apparaît que mieux. Alors qu'il semble "naturel" que la saisie simultanée du sens profond de l'objet mythique puisse être déstabilisée et donne lieu aux développements narratifs qui le figurativisent, le même phénomène de narrativisation s'observe dans les objets plastiques, autorisant les récits de la femme qui se déshabille et "se naturalise" ou s'habille en "se culturalisant" (Boubat), faisant apparaître l'oiseau et la fleur convoitée, transformant la toile entière en un torse de femme (Klee). Ces récits dédoublés et opposés, ayant épuisé leur finalité, convergent alors pour aboutir à la construction de ces grandes figures ambivalentes de médiation – caractéristiques de la pensée mythique selon Lévi-Strauss – que sont la femme demi-nue de Boubat subsumant et médiatisant la culture et la nature, ou la femme-fleur de Klee permettant de concilier l'homme avec le cosmos.

Actes Sémiotiques - Bulletin

VOLUMES I et II : épuisés

VOLUME III (1980)

13. Métalangage, terminologie et jargons.
14. Les universaux du langage, I.
15. La dimension cognitive du discours.
16. Problématique des motifs.

VOLUME IV (1981)

17. Le carré sémiotique.
18. Parcours et espace.
19. Les universaux du langage, II.
20. La figurativité, I.

VOLUME V (1982)

21. La sanction.
22. Bibliographie sémiotique, I.
23. Figures de la manipulation.
24. Aspects de la conversion.

VOLUME VI (1983)

25. Explorations stratégiques.
26. La figurativité, II.
27. Sémiotiques syncrétiques.
28. Sémiotique musicale.

VOLUME VII (1984)

29. Bibliographie sémiotique, II.
30. Polémique et conversation.
31. Le discours de l'éthique.
32. Sémiotique et prospectivité.

Actes Sémiotiques - Documents

VOLUME I (1979)

1. Jacques GENINASCA, Du bon usage de la poêle et du tamis.
2. Claude ZILBERBERG, Tâches critiques.
3. Jean-Claude COQUET, Le sujet énonçant.
4. James SACRE, Pour une définition sémiotique du maniérisme et du baroque.
5. A.J. GREIMAS, La soupe au pistou.
6. Jean-Marie FLOCH, Des couleurs du monde au discours poétique.
7. Françoise BASTIDE, Approche sémiotique d'un texte de sciences expérimentales.
8. Ivan DARRAULT, Pour une approche sémiotique de la thérapie psychomotrice.
9. Joseph COURTES, La "lettre" dans le conte populaire merveilleux (1^{re} partie).
10. Joseph COURTES, La "lettre" dans le conte populaire merveilleux (2^e partie).

VOLUME II (1980)

11. Félix THURLEMANN, L'admiration dans l'esthétique du XVII^e siècle.
12. Eric LANDOWSKI, L'Opinion publique et ses porte-parole.
13. A.J. GREIMAS, Description et narrativité, suivi de : A propos du jeu.
14. Joseph COURTES, La "lettre" dans le conte populaire merveilleux (3^e partie).
15. Paul RICŒUR, La grammaire narrative de Greimas.
16. Jacques FONTANILLE, Le désespoir.
17. Georges MAURAND, "Le Corbeau et le Renard".
18. Madeleine ARNOLD, Ordinateur, sémiotique et "Machine molle".
19. Ignacio ASSIS DA SILVA, Une lecture de Velasquez.
20. Thomas G. PAVEL, Modèles génératifs en linguistique et en sémiotique.

VOLUME III (1981)

21. Hans-George RUPRECHT, Du formant intertextuel.
22. Eric LANDOWSKI, Jeux optiques.
23. Daniel PATTE, Carré sémiotique et syntaxe narrative.
24. Henri QUERE, Sens linguistique et ré-interprétation.
25. Michel ARRIVE, Le concept de symbole (1^{re} partie : sémio-linguistique).
26. Jean-Marie FLOCH, Sémiotique plastique et langage publicitaire.
27. A. J. GREIMAS, De la colère.
28. Françoise BASTIDE, La démonstration.
29. François RASTIER, Le développement du concept d'isotopie.
30. Claude ZILBERBERG, Alors ! Raconte ! (Notes sur le faire informatif).

VOLUME IV (1982)

31. Per Aage BRANDT, Jean PETITOT, Sur la véridiction.
32. Dominique MAINGUENEAU, Dialogisme et analyse textuelle.
33. Jacques FONTANILLE, Un point de vue sur "croire" et "savoir".
34. Claude CALAME, Énonciation : véracité ou convention littéraire ?
35. Tahsin YUCEL, Le récit et ses coordonnées spatio-temporelles.
36. Michel ARRIVE, Le concept de symbole (2^e partie : psychanalyse).
37. Herman PARRET, Éléments pour une typologie raisonnée des passions.
38. Jean DELORME, Savoir, croire et communication parabolique.
39. Denis BERTRAND, Du figuratif à l'abstrait, chez Zola.
40. Georges KALINOWSKI, Vérité analytique et vérité logique.

VOLUME V (1983)

41. Alain SAUDAN, Analyse sémiotique de "l'affaire A. Moro".
42. E. TARASTI, M. CASTELLANA, H. PARRET, De l'interprétation musicale.
43. Henri QUERE, Symbolisme et énonciation.
44. Michèle COQUET, Le discours plastique d'un objet ethnographique.
45. Louis PANIER, La "vie éternelle" : une figure.
46. Ole DAVIDSEN, Le contrat réalisable.
- 47-48. J. PETITOT, R. THOM, Sémiotique et théorie des catastrophes.
49. Jean DAVALLON, L'espace de la "lecture" dans l'image.
50. A. J. GREIMAS, E. LANDOWSKI, Pragmatique et sémiotique.

VOLUME VI (1984)

51. Italo CALVINO, Comment j'ai écrit un de mes livres.
52. D. T. MOZEKJO, Énoncé et énonciation, chez O. Paz.
53. Francesco MARSCIANI, Parcours passionnels de l'indifférence.
54. Michel de CERTEAU, Le parler angélique.
55. Jean-Claude COQUET, La bonne distance.
56. Roland POSNER, Signification et usage.
57. Jacques FONTANILLE, Une topique narrative anthropomorphe.
58. Jacques GENINASCA, Le regard esthétique.
59. Denis BERTRAND, Narrativité et discursivité.
60. A. J. GREIMAS, Sémiotique figurative et sémiotique plastique.