

Jean-Marie Floch

Petites Mythologies de l'œil et de l'esprit

Pour une sémiotique plastique



Editions Hadès - John Benjamins Publishing Company

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

PETITES MYTHOLOGIES
DE L'OEIL ET DE L'ESPRIT
POUR UNE SÉMIOTIQUE PLASTIQUE

ACTES SÉMIOTIQUES

Collection dirigée par

Eric landowski

Paolo Fabbri et Herman Parret

JEAN-MARIE FLOCH

**PETITES MYTHOLOGIE
DE L'ŒIL ET DE L'ESPRIT
POUR UNE SÉMIOTIQUE PLASTIQUE**

Ouvrage publié avec le concours du
Centre National des Lettres

ÉDITIONS HADÈS-BENJAMINS

Maquette : Victor Standjikov
© Éditions Hadès-Benjamins, Paris-Amsterdam, 1985
ISBN 2-905572-01-09 Hadès
ISBN 90-272-2261-4 Benjamins

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous les pays.
La loi du 11 mars 1957 interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective.
Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayant cause, est illicite et constitue un e contre-façon sanctionnée par les articles 425 et suivants du code pénal.

A Martine

INTRODUCTION

INTRODUCTION

POUR UNE SÉMIOTIQUE PLASTIQUE

Les sept études qui composent ce volume relèvent toutes de la même problématique : la reconnaissance et la définition d'une certaine relation entre le visible et l'intelligible. Elles racontent — si l'on accepte de considérer une recherche comme un récit — une rencontre entre divers objets de sens visuels et une théorie, la théorie sémiotique, qui les aborde et les informe en fonction de ses hypothèses et de ses procédures.

La diversité même des objets analysés — une photographie, une peinture, une bande dessinée, une maison, des annonces publicitaires, et même quelques textes figuratifs — expliquera qu'on ne parle ici ni de « sémiotique de l'image », ni de « sémiotique de l'art », encore moins de « sémiotique picturale » (ou photographique). Une approche sémiotique de l'image et de l'art est possible, mais nous ne pensons pas qu'une telle approche « sémiotise » l'image ou l'art : l'image et l'art ne sauraient être, selon nous, des objets sémiotiques, c'est-à-dire le résultat d'une construction effectuée par le sémioticien. L'image, l'art, la peinture, la photographie, ne sont que des données, des phénomènes certes saisissables comme des ensembles signifiants — sinon la sémiotique ne les prendrait pas en considération — mais dont la définition, la détermination, et plus encore le statut, sont le fait de découpages culturels, c'est-à-dire historiques et relatifs. C'est pourquoi il serait vain d'attendre que la sémiotique soit cette théorie qui, enfin, rendrait compte de la « picturalité », de la « photographicit  » ou de la nature propre de tel ou tel signe dont la définition ne relève pas de ses présupposés théoriques.

La sémiotique vise à construire ses propres objets, non à légitimer ou à nier les connotations sociales ou les objets construits par d'autres disciplines. Et il en est bien ainsi : c'est

précisément par le souci de suivre sa propre logique que la sémiotique peut intéresser, et participer valablement à quelque entreprise pluridisciplinaire. L'image, par exemple, ne sera pas, pour le sémioticien, le type même du signe iconique ou du message constitué de signes iconiques ; au contraire, elle sera abordée comme un texte-occurrence, c'est-à-dire comme le résultat d'un processus complexe de production du sens, dont les étapes, pour l'essentiel, ne sont pas différentes de celles du processus générant n'importe quel autre texte, linguistique ou non. Et l'iconicité elle-même sera finalement définie comme la production d'un effet de sens de « réalité », caractéristique non pas de tel langage ou de tel signe mais d'un certain type de discours exploitant les connotations sociales et, entre autres, ce que telle société pense de ses différents langages quant à leurs rapports respectifs à la « réalité ». C'est pour ces mêmes raisons que les sept études de ce recueil parleront de figurativité, de non-figurativité, de syncrétisme et de sémiotique plastique, plus que d'image, de langages et de signes.

La réunion de ces différents objets visuels, par delà les découpages et les classifications du sens commun, est déjà significative de la pratique sémiotique. Il convient donc de présenter ici, très succinctement, la démarche adoptée ¹.

La sémiotique se veut une théorie de la signification, à la fois structurale et générative : structurale en ce sens que, pour elle, le sens naît de la saisie des différences et qu'il s'agit dès lors de construire les systèmes de relations qui en rendent compte : les langages seront construits comme des *systèmes de relations* et non comme des *systèmes de signes* (le « structuralisme » sémiotique doit en effet être compris comme l'assomption d'un double héritage épistémologique, saussurien et hjelmslevien) ; générative, la sémiotique l'est en ce sens qu'elle se représente le sens comme le résultat d'un processus de production, de complexification croissante, représentable sous la forme de paliers ou de niveaux plus ou moins profonds ou superficiels ; en revanche, l'approche générative, en

1. On trouvera une présentation plus complète en annexe, où les principaux concepts de la sémiotique générale ont été rassemblés sous une forme didactique.

sémiotique, ne peut pas être assimilée — sinon par abus de langage — à celle des linguistes « générativistes » : la sémiotique vise à rendre compte de tous les langages, et non des seules langues naturelles ; et surtout, elle cherche à construire des modèles susceptibles de générer des *discours*, et non des phrases.

A la lecture des lignes qui précèdent, on se demandera peut-être dans quelle mesure il va effectivement s'agir, dans ce recueil, des rapports entre « l'œil » et « l'esprit », entre le visible et le sens, et si l'on n'a pas simplement pris divers objets de sens comme prétextes à traiter du discours en général, de la signification en soi : encore un ouvrage « sémiotique » sur les langages visuels où quelques détails d'un tableau, quelques vignettes d'une planche dessinée servent d'illustration-alibi à un texte « théorique » et toujours « fondateur » ; où seule la dimension rhétorique ou linguistique d'une affiche est prise en compte, ses formes, ses couleurs et sa composition générale ayant été subrepticement éliminées. Au lecteur échaudé, et qui a eu par ailleurs des raisons de l'être, nous dirons que la problématique présentée tout au long du présent ouvrage ne se comprend au contraire que par le désir de rendre compte des qualités visibles des objets étudiés, sans jamais « gommer » leur signifiant (car aucune image ne se réduit aux variations littéraires, même brillantes, qu'on peut faire sur elle).

Toute recherche, tout projet implique, à titre initial, une certaine insatisfaction, un refus au moins tacite par rapport à ce qui « se dit », ou s'est dit. Il ne faut pas craindre d'être outrecuidant : le développement même d'une recherche, et surtout la patiente exigence de quelques lecteurs offrent toujours les occasions d'en rabattre.

Nous dirons donc que le propos de la sémiotique plastique est de comprendre les conditions de production mais aussi l'intentionnalité d'un certain type de relation entre un signifiant (visuel) et un signifié, et qu'un tel propos implique le refus de substituer aux objets de sens manifestés par le jeu des formes, des couleurs et des positions, une lexicalisation immédiate de leur seule dimension figurative. Une opposition de valeurs et de textures, la saturation d'un rouge ou d'un jaune, un rapport de positions à l'intérieur du cadre, ces qua-

lités visibles ne jouent-elles aucun rôle dans la production du sens ? Peut-on impunément, dans une quête de la signification, dans une approche sémiotique (donc non exclusivement sémantique), considérer le signifiant comme transparent et ne commencer l'analyse qu'au moment où l'on reconnaît telle ou telle figure du monde naturel ? La sémiotique plastique commence par refuser la confusion du *visible* et du *dicible* ; cela ne signifie pas, bien au contraire, qu'on veuille faire du visible un mode d'existence de l'ineffable. Seulement, il nous semble aujourd'hui, rétrospectivement, qu'une critique de l'iconologie de Panofsky et de la rhétorique de Barthes était nécessaire pour retrouver et réévaluer des travaux comme ceux de Wölflin et de Focillon, finalement plus proches, selon nous, d'une sémiotique des rapports entre qualités visibles et qualités intelligibles des objets de sens visuels. L'approche de l'image, adoptée par Roland Barthes dans sa célèbre analyse d'une annonce pour les pâtes Panzani² n'est pas fondamentalement différente de celle de la description des œuvres d'art chez Panofsky : les niveaux « iconique littéral », « iconique codé » et « rhétorique » peuvent être homologués aux niveaux pré-iconographique, iconographique et iconologique de l'historien allemand³. Barthes, comme Panofsky, met entre parenthèses le signifiant (nous parlons du Barthes sémiologue, et non de l'essayiste dont les travaux feront, justement, l'objet du chapitre IV de ce volume) et aborde directement la dimension figurative des œuvres. De telles approches, dont on ne saurait nier l'intérêt pour qui travaille, par exemple, sur la problématique des motifs, ne peuvent que laisser insatisfait celui qui s'attache à l'étude de la « vie (sémiotique) des formes » et vise à dégager les principes fondamentaux qui régissent la production de structures signifiantes.

C'est donc en étudiant concrètement des images prises dans leur globalité que nous avons petit à petit reconnu et cherché à définir ce *système de sens*, de type semi-symbolique, qu'est la sémiotique plastique, où les deux termes d'une catégorie du signifiant peuvent être homologués à ceux d'une caté-

2. R. Barthes, « Rhétorique de l'image », *Communications*, 4, 1964.

3. Cf. notre note sur cette question in *Bulletin* du Groupe de Recherches Sémio-linguistiques (E.H.E.S.S.- C.N.R.S.), I, 4-5, 1978.

gorie du signifié. Les études qui suivent représentent quelques dix années de recherche et de réflexion sur les niveaux de profondeur et les types de discours qui peuvent spécifier ces corrélations entre les deux plans du langage. Mais, comme on le verra dès l'étude du *Nu* d'Edouard Boubat, la sémiotique plastique n'est qu'un cas particulier de sémiotique semi-symbolique. L'exploitation, subversive si l'on peut dire, de certaines qualités d'un signifiant pour constituer les formants d'une « parole » plus profonde que celle saisie par la lecture figurative du signifié n'est pas le propre des seuls langages visuels. La sémiotique plastique n'est que la réalisation, dans un certain type de substance — la substance visible —, de la *sémiotique poétique* qui, elle, est autonome quant à son organisation formelle et à sa signification. La sémiotique plastique est d'autre part — du moins nous en faisons l'hypothèse — l'un des lieux d'exercice de la pensée mythique, corrélative et contrastive, qui vise à saisir, par delà la confusion des choses, ce monde des structures profondes d'où naissent les figures ambivalentes et fragiles qui font coexister les contraires.

D'où le titre de cet ouvrage : *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit*, l'expression « petites mythologies » étant empruntée à Claude Lévi-Strauss. Relisant, à l'occasion de la parution du *Regard éloigné*, la préface de l'anthropologue aux *Six leçons sur le son et le sens* de Roman Jakobson, nous avons été frappé notamment par la similitude entre la pensée plastique et la façon dont Cl. Lévi-Strauss dit surmonter, pour sa part, la divergence entre le son et le sens des mots français « jour » et « nuit » :

« La poésie dispose de nombreux moyens pour surmonter la divergence entre le son et le sens, que déplorait Mallarmé, dans les mots français *jour* et *nuit*. Mais, si l'on me permet d'apporter ici un témoignage personnel, j'avoue n'avoir jamais perçu cette divergence comme telle : elle me fait seulement concevoir ces périodes de deux façons. Pour moi, le jour est quelque chose qui dure, la nuit quelque chose qui se produit ou qui survient, comme dans la locution "la nuit tombe". L'un dénote un état, l'autre un événement. Au lieu de percevoir une

contradiction entre les signifiés et les particularités phoniques de leurs signifiants respectifs, je confère inconsciemment aux signifiés des natures différentes. *Jour* présente un aspect duratif, congruent avec un vocalisme grave, *nuît* un aspect perfectif, congruent avec un vocalisme aigu ; ce qui, à sa manière, fait une petite mythologie »⁴.

Nous espérons que la démarche adoptée montrera qu'il n'est point paradoxal qu'une recherche prétendant assumer l'héritage épistémologique saussurien — et tout d'abord l'affirmation de l'arbitrarité du signe — aboutisse à une réflexion sur les qualités sensibles des signifiants visuels et sur les conditions de motivation de la relation sémiotique, entre forme de l'expression et forme du contenu.

Les sept analyses que nous présentons sont articulées en six chapitres, le sixième comprenant deux études sur la publicité. Toutefois, la suite des chapitres, pas plus d'ailleurs que leurs propos respectifs, n'est déterminée par la reconnaissance de la photographie, de la peinture, de la bande dessinée, de l'essai critique, de l'architecture ou de la publicité comme autant de sémiotiques particulières. Cela aurait été contradictoire avec ce que nous venons d'indiquer. Si nous avons tenu à cette diversité, c'est justement pour mieux faire reconnaître, *in fine*, l'autonomie relative de la sémiotique plastique par rapport aux divers « langages » analysés. L'ordre des chapitres est tout d'abord un ordre chronologique : il correspond globalement à l'histoire de notre réflexion.

Le chapitre sur le *Nu* de Boubat est issu d'un travail sur le rôle des contrastes en photographie, où nous avons essayé de montrer l'intérêt de leur reconnaissance dans la segmentation d'une image, et le rôle qui pouvait leur être attribué dans la production de son sens. L'étude de *Composition IV*, de Kandinsky, a permis de conforter nos premières hypothèses en abordant une peinture non figurative (nous ne disons

4. Claude Lévi-Strauss, *Le regard éloigné*, Paris, Plon, 1983, p.200.

pas « abstraite » à dessin, on verra pourquoi) ; l'organisation complexe de cette toile et son caractère précisément non figuratif a exigé un long travail d'ajustement de nos intuitions et des quelques procédures d'analyse élaborées à partir de l'étude du *Nu*⁵. Les deux études suivantes, sur le *Nid confortable* de Benjamin Rabier et sur les textes et dessins de Roland Barthes, constituent une sorte d'incursion dans la sémiotique narrative : nous y faisons l'hypothèse que les micro-codes que sont les systèmes semi-symboliques peuvent se retrouver dans la dimension figurative du seul plan du contenu, dès lors qu'on estime légitime de comparer la relation du niveau figuratif et du niveau abstrait d'un discours à celle du signifiant et du signifié. La validation de cette hypothèse assurerait — du moins nous le pensons — la démonstration de la nature vraiment formelle de ces systèmes ; la sémiotique plastique se caractériserait alors, d'une part, par le fait que c'est le système semi-symbolique qui y régit la sémiosis — la relation signifiant-signifié elle-même — et, d'autre part, bien sûr, par le fait que la substance de l'expression y est visuelle. C'est toujours dans le souci d'arriver progressivement à une construction formelle des œuvres qualifiées par nous de plastiques — nous sommes tout à fait conscient de la relative arbitrarité d'une telle dénomination — que nous abordons finalement un espace bâti (la « maison Braunschweig ») et deux annonces publicitaires (« News » et « Urgo »), c'est-à-dire un « texte » qui n'est pas manifesté par une surface plane, et deux textes qui ne sont pas uniquement visuels. Il peut en effet exister des réalisations tridimensionnelles d'une sémiotique plastique, ainsi que des objets de sens syncrétiques qui, en intégrant une sémiotique plastique, créent parfois les conditions d'une synesthésie.

Ceci étant, nous avons évidemment laissé beaucoup de choses de côté. Pourquoi, par exemple, ne pas avoir ajouté

5. Le travail a bénéficié des critiques des chercheurs de l'atelier de sémiotique visuelle du Groupe de Recherches Sémio-linguistiques (Paris, E.H.E.S.S.), et surtout de ceux qui, entre 1977 et 1982, y ont participé en travaillant sur des images « abstraites », notamment Alain Vergniaud (sur un plan de Mies van der Rohe), Denis Alkan (sur *Improvisation 26* de Kandinsky) et Félix Thürlemann (sur trois peintures de Klee, dont *Rouge et noir* ; cf. bibliographie).

l'étude d'un film ou celle d'un spot tv ? Pourquoi avoir fait si peu de cas de la couleur ? Pourquoi n'avoir traité d'aucune œuvre abstraite ? La sémiotique plastique serait-elle nécessairement circonscrite aux seules images figuratives ? Aux deux premières questions, nous répondrons qu'il s'agit de choix circonstanciels. Nous avons eu, par ailleurs, l'occasion de travailler sur divers spots publicitaires ou films de long métrage et pu montrer, sur ce type de matériel, la mise en jeu d'une sémiotique plastique exploitant notamment des catégories chromatiques et rythmiques⁶ ; toutefois, il n'était pas possible d'en donner ici un exemple concret sans introduire du même coup une disproportion excessive par rapport aux sept études précédentes. Pour ce qui est de la couleur, nous souhaitons consacrer par la suite un ouvrage entier aux sémiotiques plastiques chromatiques, dont l'objet sera essentiellement de montrer (comme les peintres le savent « pratiquement »), que ce ne sont pas les couleurs qui importent, mais leurs qualités, qu'il faut aller en deçà et au delà des couleurs du spectre, de la palette ou du lexique — fût-il donné pour universel — pour dégager les traits ou, plus souvent, les figures chromatiques qui jouent un rôle dans la production du sens⁷.

La dernière question est plus embarrassante : la sémiotique plastique n'autorise-t-elle que l'analyse des œuvres figuratives ? Tout d'abord, la distinction entre abstrait et figuratif, quand on parle d'image et notamment de peinture, est bien trop chargée de connotations ; mieux vaudrait faire la distinction entre *figuratif* et *figural*. Le figuratif impliquerait alors le découpage usuel du monde naturel, sa connaissance et son exercice de la part de celui qui reconnaît dans l'image objets,

6. Cf. J.-M. Floch, « Sémiotique visuelle et statuts sémiotiques des éléments visuels du discours théâtral », *Degrés*, 13, 1978 (à propos de *TX 1138*, premier film de G. Lucas, le créateur de *La Guerre des Étoiles*).

7. *Nous ne contestons pas le fait qu'il existe des systèmes chromatiques symboliques, des codes de couleurs si l'on veut. Mais il n'en résulte pas que la dimension chromatique d'une œuvre réalise nécessairement et seulement ce type de système de sens. C'est ce que nous avons essayé de montrer dans une étude de l'organisation chromatique du roman d'Ernst Jünger, Sur les falaises de marbre* ; le fait qu'il s'agisse d'un texte littéraire ne modifie pas la problématique. Cf. J.-M. Floch, « Des couleurs du monde au discours poétique », *Actes Sémiotiques-Documents*, I,6,1979.

personnages, gestes et situations. Quant au figural, il serait un figuratif... « abstrait », impliquant une articulation — saisie ou produite, peu importe — du monde visible ou d'un univers visible construit, mais dont les unités ne sont pas encore « faites » (au sens d'« apprêtées ») aux figures du monde « naturel ». Figuratif et figural peuvent d'ailleurs coexister dans le même texte-occurrence. Quoi qu'il en soit, tant qu'il est possible de justifier que les couleurs, les formes, les valeurs, les positions dans l'espace parlent d'autre chose que d'elles-mêmes, qu'il y a donc lieu de distinguer entre signifiant et signifié, il n'y a pas de raison qu'une sémiotique plastique ne puisse se réaliser dans une œuvre dite abstraite. C'est une des tâches que l'on peut assigner à la sémiotique plastique, que de reconnaître, dans l'« abstraction », les œuvres reposant respectivement sur chacun des trois types de systèmes de sens : symbolique, semi-symbolique et sémiotique. Mais il n'est pas impossible qu'une bonne part de la production « abstraite » ne soit faite que d'œuvres seulement « interprétables », c'est-à-dire dont l'interprétation sémantique reproduira les mêmes articulations sur le signifiant et sur le signifié⁸.

Ces dernières considérations reflètent en somme la situation actuelle de la sémiotique plastique : nous pensons en effet qu'il faudra encore bien des analyses concrètes, menées individuellement ou collectivement, pour pouvoir tenir un discours théorique suffisamment assuré. Plutôt que de chercher à introduire cet ouvrage par une sorte de manifeste, nous avons voulu souligner la nature programmatique d'un propos sur les relations entre « l'œil et l'esprit » dont on aura compris, vu les positions prises, ce qu'il doit aux travaux de Maurice Merleau-Ponty⁹.

8. Ces œuvres seraient ainsi de même nature que les textes formels que sont un énoncé algébrique, une partie d'échecs ou un « arbre » chomskyen. Voir sur ce point l'article « Interprétation », in A.J. Greimas et J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, p.193.

9. M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1960.

CHAPITRE PREMIER

UN NU DE BOUBAT

SÉMIOLOGIE POÉTIQUE ET DISCOURS MYTHIQUE EN PHOTOGRAPHIE

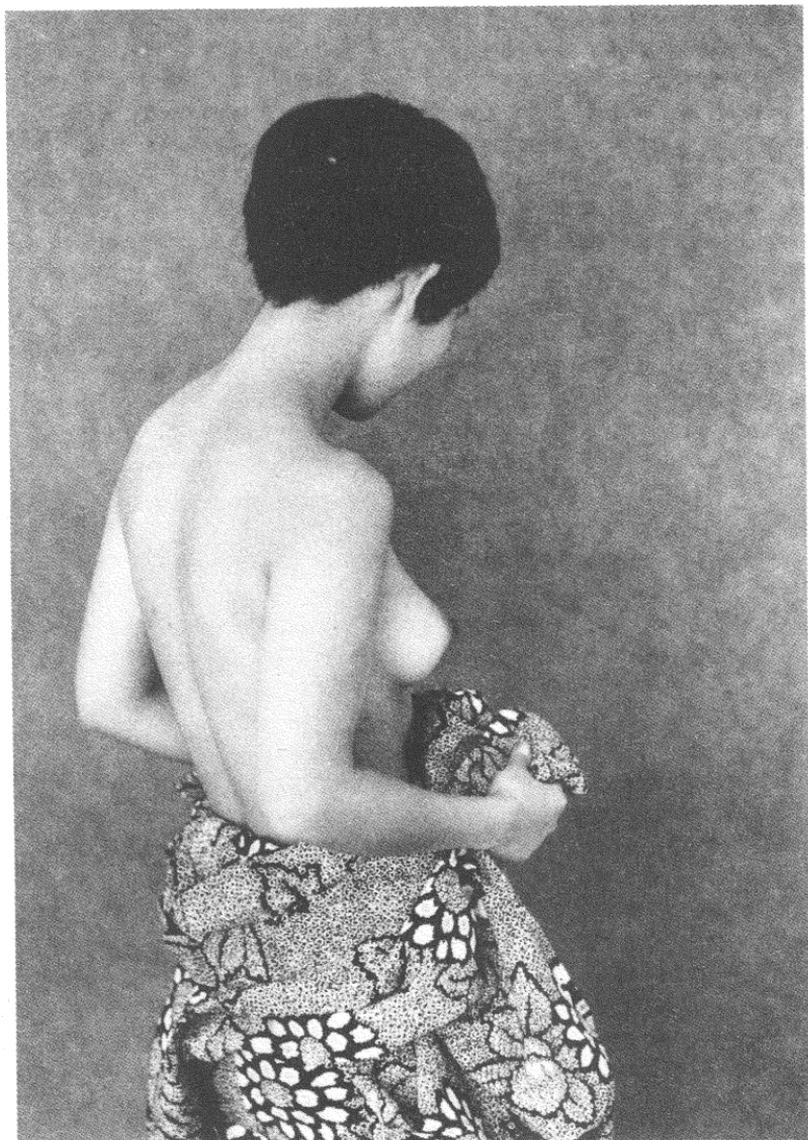
I. L'APPROCHE SÉMIOLOGIQUE DES CONTRASTES PLASTIQUES

L'étude de la photographie d'Edouard Boubat reproduite ci-après (p.22) a pour but de montrer quel statut remarquable peuvent avoir les contrastes plastiques dans la forme sémiotique d'une image. Ce « nu », d'une belle simplicité de composition, ne semble pourtant pas, de prime abord, justifier par son contenu l'intérêt que nous y portons : il ne représente qu'un seul personnage, dans un espace indéterminé ; il ne raconte aucune histoire. Il apparaît ainsi comme la reproduction, purement photochimique, d'un modèle féminin, réalisant ce « fait anthropologique mat » qu'est le message photographique pour Roland Barthes¹. Il ne se prête, par exemple, à aucune lecture scénographique : on ne peut y installer un espace tridimensionnel, une organisation ségrégative de plans de profondeur qui pourrait constituer un espace signifiant et servir de cadre à quelque récit. Il n'est pas non plus accompagné, dans ses diverses publications², d'un commentaire du photographe, ou d'une légende qui permettrait sa « lecture » à partir d'un texte linguistique : absence donc de tout ancrage, pour reprendre le mot de l'auteur de « Rhétorique de l'image »³. Certes, il a un titre : *Nu*, mais celui-ci ne semble être là que pour dire d'avance tout ce qu'on peut dire d'une telle photographie. Si vous voulez décoder, voilà tout ce qu'il y a à décoder.

1. R. Barthes, « Le message photographique », *Communications*, 1, 1961.

2. Ce *Nu* a été et est encore très souvent publié. On le trouvera en particulier dans deux livres d'E. Boubat : *Femmes*, Paris, éd. du Chêne, 1972, et *La Photographie*, Paris, Hachette (livre de Poche), 1974.

3. R. Barthes, « Rhétorique de l'image », *Communications*, 4, 1964.



Edouard Boubat, *Nu.*

Par son caractère rebelle, cette photographie ne peut laisser indifférent quiconque réfléchit à la possibilité et aux conditions d'une analyse sémiotique des images. Mais plus précisément, ce sont certaines de ses qualités plastiques qui nous retiendront ici : le traitement des quelques surfaces qui la composent en fait un objet particulièrement approprié à l'étude d'un contraste, en l'occurrence le contraste modelé/aplat⁴. Le désir de tenir compte des qualités plastiques des œuvres visuelles, comme le refus de considérer la lexicalisation ou le dénombrement des motifs comme les seules façons d'aborder leur signification ne pouvaient en effet que nous conduire à l'étude de ces unités du discours plastique que sont les contrastes.

Avant de considérer les différents types de contrastes, il convient de définir cette notion et de la distinguer tout d'abord de celle de catégorie visuelle. Si l'on considère par exemple l'opposition entre flou et net, on dira en première approche que le *contraste* flou/net est une unité syntagmatique, et que la *catégorie* flou *versus* net relève, elle, de l'axe paradigmatique, du *système* photographique⁵.

Mais, pour peu qu'on approfondisse l'analyse, on définira le contraste par la réalisation du terme complexe dérivé de la catégorie visuelle de la transition. Le contraste flou/net est en effet un contraste de plages (surfaces relativement importantes qui peuvent être elles-mêmes articulées en surfaces plus petites selon des investissements de contrastes simples). Ces plages s'opposent selon la nature des lignes qu'elles contiennent : il n'est contraste de plages que parce qu'il est contraste de leurs lignes-limites : or ces dernières s'opposent en ce qu'elles sont limites-bords, pour la plage nette, d'une part, et limites-lisières, pour la plage floue, d'autre part. Il reste que tout contraste ne se définit pas par le seul fait qu'il réalise le terme complexe d'une catégorie visuelle. Si l'on

4. De façon tout à fait arbitraire, nous avons opté pour la notation des contrastes à l'aide d'une barre, bien que nous sachions que celle-ci sert souvent à désigner la relation de contrariété que contractent les deux termes primitifs des catégories.

5. Ou pictural d'ailleurs : nous pensons ici à l'exploitation que Renoir a faite de la catégorie flou *vs* net dans *Place Pigalle*, 1880 (Londres, Courtauld Institute of Art).

appréhende l'image comme un continu discursif, on considérera le contraste comme le résultat de la textualisation des deux contraires individués de la catégorie dont dérive le terme complexe.

Tous les contrastes ne sont pas du même type. Ainsi, le contraste de valeur clair/sombre est un contraste simple et constitue un des éléments de base des langages plastiques contrastifs. Mais il existe des contrastes complexes qui, comme le contraste nuancé/contrasté, nécessitent un premier jeu de contrastes simples. Les contrastes complexes sont des contrastes de contrastes. Ils peuvent, indépendamment de toute relation sémiotique avec des contenus particuliers, réorganiser l'articulation première de l'espace institué par les contrastes simples. Enfin, on passe à des contrastes d'une tout autre nature quand on parle par exemple du contraste clair/obscur. Celui-ci, en effet, n'est pas une unité du seul plan de l'expression : il conjoint un contraste de valeurs avec une organisation de l'espace représenté fondée sur l'opposition, sémantique, de la lumière et de l'ombre. C'est pourquoi il convient de distinguer d'une part le clair/obscur et, d'autre part, le contraste clair/sombre qui, lui, n'est pas lié par sa définition à un usage historique. A ce propos, on peut remarquer que le métalangage non scientifique des artistes qui réfléchissent sur leur pratique, comme celui de bien des critiques, nomme contrastes des unités du plan de l'expression et, comme c'est le cas pour le clair/obscur, de véritables blocs de signification. Si le contraste clair/obscur nous intéresse, c'est non seulement pour illustrer le travail métadiscursif que doit entreprendre le sémioticien qui s'engage dans l'étude des constituants du plan de l'expression des langages visuels, mais aussi et surtout pour pouvoir aborder l'analyse du contraste dont dépendra l'organisation de l'espace signifiant de notre photographie : le contraste modelé/aplat.

Si l'on se souvient de la formule d'Edgar Degas : « Le dessin n'est pas la forme, mais la manière de voir la forme », on admettra qu'il existe des compositions qui peuvent reposer sur un contraste de deux « manières de voir la forme », c'est-à-dire de deux systèmes expressifs dont la polarisation et la réalisation concomitante dans un même procès photographique ou pictural constitue un contraste de techniques.

Cette dénomination nous semble préférable à celle de contraste de dessins dans la mesure où c'est aussi une manière de voir la forme que de se servir d'un contraste de techniques ; il s'agirait de réserver le terme de dessin au traitement plastique prenant en charge la totalité de la forme de l'image⁶. Il reste qu'on pourrait entendre par contraste de techniques un contraste de touches par exemple ; et l'on comprend que celui-ci n'est pas comparable au contraste de « manières de voir la forme », qui est en fait un contraste de sémiotiques. Là encore, il est clair que la sémiotique visuelle doit se doter d'un métalangage descriptif susceptible de rendre compte du plan de l'expression des langages qu'elle prend pour objets.

La composition du *Nu* de Boubat repose sur l'exploitation plastique du contraste de techniques modelé/aplat. Or le modelé, le rendu des objets et de l'espace en volumes, est réalisé par ce bloc de signification qu'est, on l'a vu, le contraste clair/obscur. On a ainsi l'occasion d'examiner d'un peu près ce qu'il advient de ce dernier, quand il sert de technique opposée qualitativement à une autre. Le clair/obscur organise normalement la totalité de l'espace représenté. Une fois intégré dans un contraste de techniques, il se trouve pratiquement désémantisé pour n'être plus qu'un des deux termes de cette unité particulière du plan de l'expression qu'est le contraste. La désémantisation du contraste clair/obscur, qui perd ainsi sa fonction essentielle d'iconisation, conditionne d'autre part la résolution d'une difficulté méthodologique majeure que rencontre l'analyse sémiotique des discours visuels. Nous exposerons cette difficulté en transposant une réflexion d'A.J. Greimas à propos du statut de la signification de certains syntagmes gestuels :

« La difficulté réside, en premier lieu, dans l'impossibilité apparente de la segmentation du texte gestuel en

6. Le peintre André Lhote disait : « Il peut y avoir des contrastes de techniques en même temps que des contrastes de couleurs et de valeurs ». Chaque dessin pouvant être défini par un type particulier de hiérarchie de contrastes, de degrés de dérivation différents, la sémiotique aurait, entre autres, pour tâche de donner un statut précis à la concomitance des contrastes de techniques et des autres types de contrastes.

syntagmes porteurs de signification autrement que par recours à la sémantique des langues naturelles. Cette difficulté paraît même insurmontable tant qu'on reste dans la perspective du spectateur-destinataire, tant qu'on considère que la signification est un horizon qui se profile devant nous, qu'elle est pour l'homme ; et non que l'homme en est en même temps le sujet, qu'il est capable de la produire pour lui-même et pour le monde humain. Le fait que des séquences de gestualité pratique [pour notre objet, nous dirions : des syntagmes de « rendus graphiques »] sont transmises par l'apprentissage et ravalées ensuite au niveau de la gestualisation [ici, au niveau d'une expression graphique quasi automatique], tout en montrant leur caractère significatif, créateur d'écarts culturels, confirme le phénomène de désémantisation, qui paraît étrange à première vue »⁷.

Si l'on admet que les images exploitant des contrastes de techniques demandent un apprentissage de la part de celui qui crée comme de celui qui regarde, on contestera alors l'irréductibilité de l'opposition que R. Barthes voulait, en 1964, instaurer entre le dessin (au sens où il l'entendait) et la photographie⁸. La photographie n'est pas ce « fait anthropologique mat », cette reproduction d'un « réel littéral » ; elle affirme au contraire — et il faut s'y résigner — sa nature essentiellement historique et culturelle. L'analyse de la signification d'une photographie ne relève donc pas d'une herméneutique ou d'une sémiologie de type barthésien, qui postulent d'emblée la pertinence du découpage *linguistique*.

II. LA CONSTRUCTION DU PLAN DE L'EXPRESSION

Le contraste modelé/aplat permet, grâce à la complexité de ses constituants, de décomposer la photographie de Boubat en quatre grandes unités selon leur traitement plastique

7. A.J. Greimas, « Conditions d'une sémiotique du monde naturel », in *Du sens*, Paris, Seuil, 1971, p.6.

8. In « Le message photographique », art.cit.

et leur répartition dans la composition générale :

1. une plage-de *fond* ;
2. trois plages constituant la *figure* correspondante :
 - 2.1. une plage d'un noir intense (celle de la chevelure),
 - 2.2. une plage claire (celle du buste),
 - 2.3. une plage en texture (celle de l'étoffe).

Certes, certaines de ces plages sont encore désignées par des figures du monde naturel et semblent déterminées par une lexicalisation inéluctable, mais toutes sont en fait déjà des unités construites : « figure » et « fond » réfèrent à la *Gestalt* et ce sont les qualités visuelles des trois plages constituant la figure qui font que le dos ou le sein n'est pas isolé par rapport aux bras, que les plis et les motifs imprimés ne sont pas considérés en tant que tels.

Considérons la plage claire, dénommée « buste » ; elle est traitée en surfaces de valeurs orientées et, comme celles-ci s'organisent conformément au contraste clair/obscur, on peut se demander si elle ne réalise pas le terme « modelé » d'un contraste modelé/aplat (puisque'elle n'est qu'une partie de la composition de la photographie). Les valeurs claires et les valeurs sombres de cette plage sont en effet orientées systématiquement : surfaces claires à gauche, surfaces sombres à droite, « rendant » ainsi une lumière très classiquement codée comme venant de la partie gauche de l'espace représenté⁹.

9. La relation topologique droite-gauche n'est donnée ici que pour marquer l'orientation générale de la lumière réglée sur la silhouette du modèle. Une étude plus approfondie devrait être entreprise sur ces systèmes d'expression planaire (bi-dimensionnelle) qui transcrivent d'autres systèmes d'organisation spatiale, eux aussi visuels mais, disons, scéniques ou scénographiques : le contraste clair/obscur apparaîtrait peut-être alors comme un élément de métadiscours visuel. Par ailleurs, la droite et la gauche ne déterminent pas des positions allant de soi. Elles supposent une articulation de l'étendue considérée, qui dépend de l'instance de l'énonciation. On rappellera ici une remarque particulièrement importante d'A.J. Greimas relative aux études topologiques : « Tout en maintenant le principe qu'au moins une articulation binaire de l'espace est nécessaire pour que surgisse un minimum de sens "parlé" à travers lui, on doit néanmoins reconnaître l'existence de la focalisation : lorsqu'on distingue, par exemple, un espace d'ici/

Or, si le bras, le dos et le sein de la jeune femme sont traités en modelé, les volumes des plis de l'étoffe, eux, ne sont que dessinés : quelle que soit leur orientation dans l'espace et la lumière, ni les motifs ni les plis eux-mêmes n'apparaissent plus clairs ou plus sombres à droite ou à gauche. La texture est en aplat... comme l'est la plage noire de la chevelure, sans aucune nuance et *a fortiori* sans aucune transition ou organisation gauche-droite, sans modelé par conséquent. La plage aplat, opposable à la plage modelé — et qui constitue maintenant cette dernière comme telle —, est décomposable en deux parties séparées, qu'aucun découpage linguistique, qu'aucune lexicalisation n'aurait demandé à réunir en une même unité. Cette plage en aplat, soulignons-le, est une unité du plan — immanent — de l'expression : sa réalisation en deux parties non contiguës est un fait de spatialité, c'est-à-dire de substance. La non-contiguïté est en ce sens non pertinente pour l'analyse de la forme sémiotique de la photographie. Le fait qu'une texture peut réaliser une plage — ou, comme ici, une partie de la plage — au même titre qu'une surface en valeur unique n'a d'ailleurs rien d'exceptionnel. André Lhote en a montré de nombreux exemples dans les « collages intégrés » d'artistes contemporains comme Braque, Picasso, Matisse, mais aussi dans nombre d'icônes russo-byzantines¹⁰. On comprend ainsi que la définition sémiotique de l'aplat doit être établie à un niveau suffisamment abstrait et profond pour permettre sa reconnaissance à travers des réalisations relevant de techniques particulières, apparemment très éloignées les unes des autres.

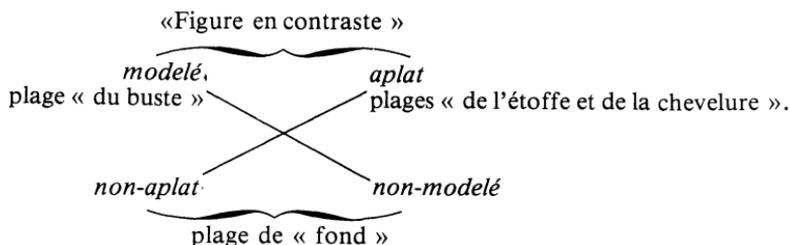
Considérons maintenant la vaste plage qui cerne la figure. Elle s'oppose à l'ensemble des trois plages qui réalisent le contraste modelé/aplat : à première vue, elle est, comme la plage claire du buste, traitée en valeurs nuancées ; mais contraire-

et un espace d'ailleurs/, c'est du point de vue d'ici/ que l'on établit cette première articulation, l'ici du citadin n'étant pas l'ici du nomade qui regarde la ville. Toute étude topologique est, par conséquent, obligée de choisir, au préalable, son point d'observation en distinguant le lieu de l'énonciation du lieu de l'énoncé et en précisant les modalités de leur synchrétisme. Le lieu topique est à la fois celui dont on parle et celui à l'intérieur duquel on parle » (*Sémiotique et sciences sociales*, p.131).

10. A. Lhote, *Traité du paysage et de la figure*, Paris, Grasset, 1958.

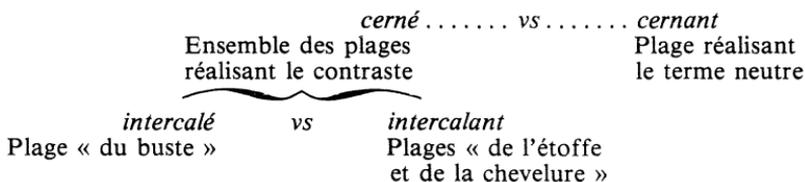
ment à celle-ci, elle ne les organise pas selon cette orientation systématique qui caractérise le modelé. Et elle n'offre pas, d'autre part, cette unité de surface ni ce dessin des contours qui sont le propre du traitement en aplat. On peut dire que ce sont les qualités plastiques et topologiques de cette plage qui font se rencontrer et s'opposer la plage en modelé du buste et la plage en aplat de la chevelure et de l'étoffe. Elle réalise la négation de ce qui fait leur polarisation, de ce qui assure, tout à la fois, leur conjonction et leur disjonction¹¹.

Ainsi, l'examen des quatre plages qui composent la photographie, de leurs qualités plastiques mais aussi de leur relation topologique, permet de les comprendre comme la réalisation de quatre termes dérivés de la catégorie modelé vs aplat. Il faut parler ici de réalisation globale. En effet, une plage ne correspond pas à un terme : la plage du buste réalise le terme modelé, les plages de la chevelure et de l'étoffe le terme aplat, la plage du fond le terme neutre, les trois premières de ces plages, cernées par la quatrième, en réalisant ensemble le terme complexe. La catégorie modelé vs aplat est donc ici conçue comme une catégorie sémantique que l'analyse utilise en vue de la construction du plan de l'expression. Aussi nous semble-t-il légitime de donner une représentation de son articulation logique sous la forme d'un carré sémiotique qui « positionne » les quatre termes réalisés :

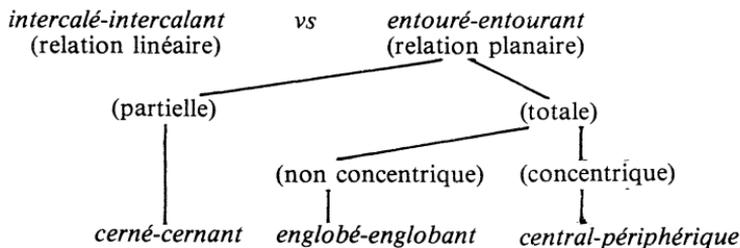


11. Cette plage cernante sur fond de laquelle se détache la figure traitée en modelé/aplat, c'est la table de dissection qui rapproche et qualifie réciproquement la machine à coudre et le parapluie. Cette assimilation doit se comprendre comme allusion au texte de Cl. Lévi-Strauss, « Une peinture méditative » (in *Le Regard éloigné*), dont nous avons dit, en introduction, quels encouragements nous avons cru y trouver à poursuivre notre recherche sur les modalités d'expression de la pensée plastique.

Nous insisterons ici sur les relations topologiques des quatre plages car ce sont elles qui forment en définitive le contraste, en unissant, sans qu'ils se confondent pourtant, les deux termes de la catégorie dans leur réalisation en une plage unique. Deux relations topologiques, articulées l'une à l'autre, peuvent rendre compte de la composition générale du *Nu* : la relation cerné-cernant et la relation intercalé-intercalant. On peut schématiser leur articulation de la façon suivante :



La relation cerné-cernant serait à subordonner à la relation topologique plus générale entouré-entourant, opposée par son caractère planaire, bidimensionnel, à celle, linéaire, de l'intercalé-intercalant :



Devant une taxinomie aussi rudimentaire, on comprendra que la sémiotique puisse souhaiter la collaboration des spécialistes de la topologie ! Nous la jugerons cependant suffisante ici, dans la mesure où les deux relations articulées plus haut permettent de justifier le rôle décisif de l'agencement spatial des plages dans la constitution du contraste.

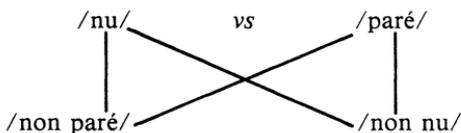
III. PLAN DU CONTENU ET STRUCTURE MYTHIQUE

L'étude du plan du contenu de notre photographie va nous amener à dégager ce qu'on peut considérer comme sa nature poétique. Ce *Nu*, en effet, se caractérise, comme tout discours poétique (et le fait qu'il s'agisse d'un discours non verbal ne change rien à l'affaire), « par la cooccurrence, sur le plan de la manifestation, de deux discours parallèles, l'un phonémique (ici son correspondant dans l'expression visuelle planaire) et l'autre sémantique, se déroulant simultanément chacun sur son plan autonome et produisant des régularités formelles comparables et éventuellement homologables, régularités discursives qui obéiraient à une double grammaire poétique située au niveau des structures profondes (et non au plan de la manifestation syntagmatique des signes !) »¹².

Dans une saisie « immédiate », la photographie représente une jeune fille, de dos, le buste nu, les hanches ceintes d'une étoffe. Il s'agit là d'un modèle, au sens académique du terme, dont la présence suggère au photographe une recherche plastique, à l'intérieur (si l'on peut dire) d'un genre qu'on appelle le « nu ». Le titre trouve ainsi une justification facile par la reconnaissance pré-iconographique et iconographique (au sens panofskyen de ces termes) du sujet de l'image. Nous avons vu qu'une même plage — la plage en aplat — est réalisée par ces deux parties qui constituent respectivement les formants de la chevelure et de l'étoffe, et que cette plage s'oppose à la plage en modelé constituant le formant de la nudité du buste. Le point de départ de la construction de la structure sémantique de la photographie réside dans l'hypothèse que ces deux unités, chevelure et étoffe (assimilables à des lexèmes) sont les couvertures figuratives (au sens sémiotique du terme) d'une même unité plus abstraite, thématique, qu'on peut arbitrairement dénommer la parure, ou mieux

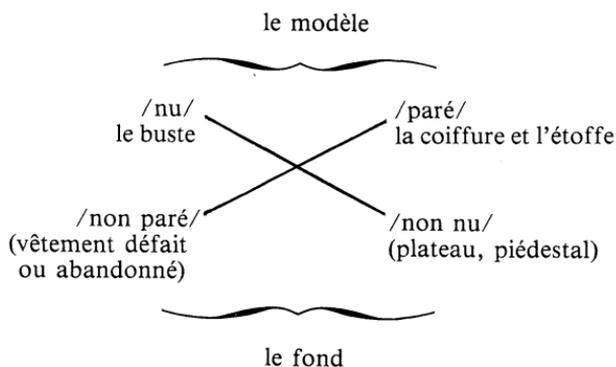
12. A.J. Greimas, « Pour une sémiotique du discours poétique », in *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Larousse, 1972, pp.14-15.

le /paré/¹³. On insistera sur le fait que les termes de cette catégorie sont des termes construits, définis réciproquement, ou plus exactement qu'ils contractent une relation de contrariété : le /nu/ n'est donc plus l'équivalent du lexème, du mot « nu », unité de manifestation linguistique dont l'opposé serait « vêtu ». /Nu/ représente une unité sémantique, d'un niveau immanent et relativement profond. La catégorie /nu/ vs /paré/ articule le niveau thématique de la photographie. On peut projeter cette catégorie sur le carré sémiotique et obtenir ainsi, à partir des deux termes primitifs, leurs contradictoires respectifs :



Coiffé et drapé, le modèle féminin, qui présente au photographe son dos, ses bras et son sein droit, apparaît tout à la fois nu et paré. Quant au « fond » sur lequel il se détache, il ne représente aucun autre corps, aucune autre draperie ; nul piédestal ou plateau, aucun vêtement défait ou abandonné par la jeune fille n'y est visible : vide de toute figure qui relèverait de l'isotopie thématique considérée, il n'en reste pas moins — gardons cela en mémoire — un espace représenté, le « lieu où » se situe le modèle. On peut donc maintenant compléter le carré ci-dessus en y inscrivant l'ensemble des éléments, réalisés ou seulement virtuels, que nous venons de repérer au niveau figuratif :

13. Le /paré/ subsume donc le /coiffé/ et le /vêtu/ : il renvoie à la « mise », à la « tenue ». Nous avons retenu le mot « paré » parce qu'il suggère assez bien, d'autre part, la relation d'observation entre le modèle et le photographe. Mais on sait que, de tout manière, il ne s'agit que d'un métaterme, arbitraire.



La catégorie /nu/ vs /paré/ est de nature thématique, nous l'avons dit. Nous concevons la coiffure, l'étoffe, le buste et le modèle lui-même comme des « images du monde » toutes faites, c'est-à-dire reconnaissables par un énonciateur à partir de sa pratique de la sémiotique du monde naturel ; elles prennent ici en charge un thème que nous dénommerons la /tenue/, et qui résulte d'un investissement sémantique particularisant fait par l'énonciateur sur des valeurs abstraites correspondant à des actants-objets. Le nu et le paré sont des modes vestimentaires, et, si l'on peut dire, deux façons opposées d'apprêter le corps socialisé. Aussi leur catégorie peut-elle être considérée comme réductible finalement à celle des valeurs axiologiques collectives : nature vs culture, située au niveau des structures sémio-narratives. Celle-ci aurait pu s'investir tout autrement, dans un thème culinaire par exemple ; son investissement dans un thème vestimentaire ouvre d'emblée la voie à des parcours figuratifs de nature à la fois spatiale et visuelle. La jeune fille nue aux hanches drapées et aux cheveux coupés courts représente ainsi le résultat du processus de figurativisation d'un thème où s'est investie l'organisation abstraite de l'univers collectif, et constitue la figure

d'un objet sémantiquement défini comme terme complexe.

L'étude du contenu de la photographie conduit ainsi à dégager sa structure « mythique », à partir d'une lecture de la conclusion des *Mythologiques* de Cl. Lévi-Strauss. Rappelons tout d'abord que, dans la mesure où la culture peut être considérée comme l'ensemble des savoir-faire qui assurent la médiation entre le monde et l'homme, elle est « ce » qui crée une discontinuité, constitutive de la signification, entre le naturel et le culturel, mais aussi « ce » qui assure des instances de médiation entre ces deux termes. Or l'étude du contenu de la photographie d'E. Boubat montre, nous l'espérons, que le nu y est conçu comme une instance de médiation entre le naturel et le culturel. Sa signification repose, de ce point de vue, sur une structure mythique, du moins si l'on suit les remarques de J. Courtés à propos du terme médiateur dans les mythes analysés par Cl. Lévi-Strauss :

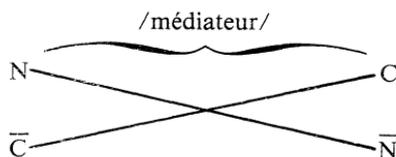
« Dans la perspective des mythes, le terme médiateur conjoint sans amalgame ou confusion la nature et la culture (...). Le moyen terme a donc une position privilégiée, puisqu'il est à la fois le lieu d'un écart entre nature et culture, et celui de leur union. Il ne s'agit donc pas, à proprement parler, d'une intersection entre nature et culture, mais bien plutôt de la conjonction de ces deux éléments : ce qui représente, à ce niveau, un terme complexe »¹⁴.

J. Courtés situe alors le terme médiateur sur le carré sémiotique des valeurs axiologiques collectives : nature vs culture :

« Si, au lieu de considérer les deux ensembles Nature (=N) et Culture (=C) comme des termes complexes, nous les prenons maintenant comme des unités simples en relation de contrariété, nous pouvons situer aisément la place du médiateur (quelle que soit ensuite la forme qu'il revêt au plan de la manifestation, selon les codes

14. J. Courtés, *Lévi-Strauss et les contraintes de la pensée mythique*, Tours, Mame, 1973, pp. 65-66.

et les contextes socio-culturels particuliers qui le prennent en charge) » :



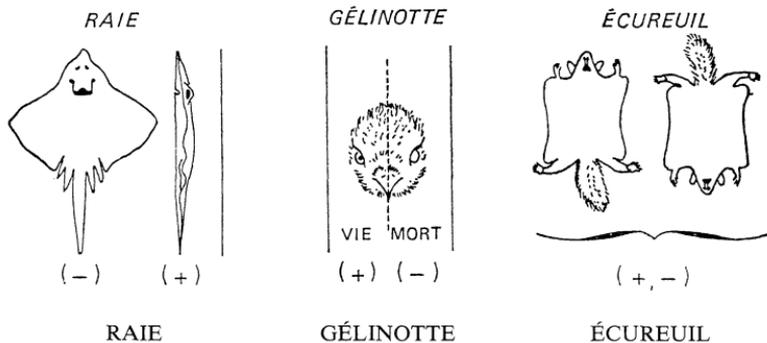
Le nu, tel qu'il est traité dans notre photographie, apparaît ainsi comme l'équivalent de ces « zoèmes » étudiés dans les *Mythologiques* et dont Cl. Lévi-Strauss explique, à la fin de *L'Homme nu*, le rôle privilégié : « On aura sans doute remarqué que les trois types d'animaux (les gallinacés, les poissons plats, certains scinridés), dont nous venons d'examiner le rôle dans les mythes, y figurent pour autant que chacun sert de support à une opposition binaire »¹⁵. L'auteur revient plus loin sur cette idée de « supports » :

« Sans doute faut-il, en général, que tous les mythèmes, quels qu'ils soient, se prêtent à des opérations binaires, puisque celles-ci sont inhérentes aux mécanismes forgés par la nature pour permettre l'exercice du langage et de la pensée. Mais tout se passe comme si certains animaux étaient mieux prêts que d'autres à remplir ce rôle, soit en raison d'un aspect marquant de leur constitution ou de leur conduite, soit que, par une pente qui lui serait aussi naturelle, la pensée humaine appréhende plus vite et plus aisément les propriétés d'un certain type. Cela revient au même d'ailleurs, car aucun caractère n'est marquant en soi, et c'est l'analyse perspective, déjà combinatoire et capable d'une activité logique au niveau de la sensibilité, qui, relayée par l'entendement, confère une signification aux phénomènes et les érige en texte »¹⁶.

15. cl. Lévi-Strauss, *L'homme Nu (Mythologiques, IV)*, p498.

16. *Ibid.*, pp.500-501.

On rappellera ici trois exemples d'« opérateurs binaires » présentés dans l'ouvrage auquel nous nous référons :

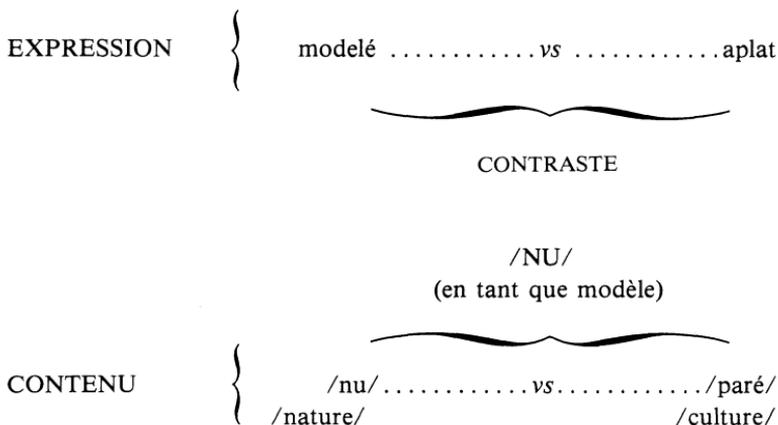


IV. DU CONTRASTIF AU POÉTIQUE

La reconnaissance du modèle ou plus exactement du nu comme terme médiateur (conduisant à définir le contenu de la photographie comme mythique) permet à présent de spécifier la nature de la relation tout à fait particulière qui s'établit entre le plan de l'expression et le plan du contenu. Cette relation se caractérise en effet par des articulations parallèles et corrélatives, engageant les deux plans, et détermine la nature poétique de l'œuvre, que nous annonçons plus haut.

Un couplage s'opère entre la catégorie qui articule le traitement « technique » des surfaces composant la photographie, et la catégorie qui articule son contenu thématique, et finalement abstrait. Et le contraste, terme complexe de la catégorie sémantique choisie pour la constitution de la forme du plan de l'expression correspond au terme complexe de celle choisie pour le plan du contenu, le nu comme objet médiatisant la nature et la culture. On peut représenter de la manière suivante la façon dont s'articulent les éléments profonds des deux

plans soumis à cette corrélation définitoire du discours poétique :



On se souvient que la plage cernante, qui servait de « fond » à la « figure » des plages traitées en contraste, a été considérée comme la réalisation du terme neutre de la catégorie « technique » modelé vs aplat. Et l'on a vu d'autre part, dans l'étude du contenu, qu'elle ne correspondait à aucune image du monde reconnaissable qui eût pris en charge l'isotopie thématique du /vestimentaire/. Il reste que le modèle féminin est perçu comme un corps, comme un volume dans un espace. La plage cernante est donc tout de même le formant d'une unité sémantique, même si celle-ci n'est pas investie d'une spécification qui la donnerait pour figurative. L'espace abstrait qui entoure la jeune fille, comme tout espace (par opposition à l'étendue, continue), peut légitimement — d'autant plus qu'il est apprécié en fonction de la présence du modèle — être conçu comme la représentation du terme neutre de la catégorie nature vs culture, terme investi du minimum sémantique suffisant pour qu'il soit isotopique du /Nu/, relativement à l'axiologie collective.

Pour conclure, nous dirons que la photographie

d'Edouard Boubat est *poétique* si l'on considère sa fonction sémiotique, c'est-à-dire la relation entre la forme de son expression et la forme de son contenu ; qu'elle tient un discours *mythique* en « parlant » d'une position d'équilibre entre les contraires conciliés que sont la nature et la culture, et qu'un tel discours, énoncé poétiquement, implique, au plan de l'expression, la réalisation d'un contraste. L'exploitation, mythologique, des contrastes ne représente certainement qu'un cas particulier de réalisation de ces langages qui couplent catégories de l'expression et catégories du contenu et qu'on définira comme des systèmes semi-symboliques, en référence à la distinction de L. Hjelmslev entre systèmes symboliques et systèmes sémiotiques¹⁷. Il n'en demeure pas moins que le contraste apparaît comme un instrument privilégié de l'énonciation poétique, en ce sens qu'il réalise une projection minimale du paradigmatique sur le syntagmatique, et qu'il permet de réorganiser autrement le discours du monde en choisissant certaines figures isotopantes de ses qualités sensibles pour le soumettre à une supra-segmentation instauratrice d'une « parole » plus profonde.

17. L. Hjelmslev, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Minuit, 1968, pp. 141-143.

CHAPITRE II

COMPOSITION IV DE KANDINSKY

Afin de mettre en évidence l'existence de systèmes semi-symboliques réalisés par l'image et constituant ainsi ce que nous avons proposé d'appeler des sémiotiques plastiques, nous nous sommes donné, dans l'étude du *Nu* de Boubat, un certain nombre de facilités. En raison de sa figurativité, cette photographie n'exigeait la connaissance d'aucune culture étrangère, ni la maîtrise d'aucune « grille de lecture du monde » particulière ; sa forme plastique tout entière relevait d'un seul contraste et celui-ci était somme toute assez simple. Enfin, l'unicité de la scène d'une part, et l'absence de toute narrativité d'autre part ont pu donner l'impression que l'analyse ne pouvait guère rencontrer de grands obstacles.

Le tableau de Wassily Kandinsky, *Composition IV*¹, présente, lui, des difficultés importantes et immédiates. Son titre même demande qu'on le situe diachroniquement dans l'œuvre du peintre. Sa segmentation, même provisoire, ne peut s'autoriser d'une reconnaissance certaine d'objets du monde qui y seraient représentés ; et la description de son plan de manifestation comme de son plan d'expression demande qu'on se dote d'un métalangage descriptif plus riche et plus construit, afin de pouvoir parler de l'agencement complexe des formes, des lignes et des plages colorées puis des qualités plastiques qu'elles réalisent. Mais surtout, le caractère abstrait de ce tableau pose le problème de la justification de la pertinence sémiotique des critères retenus pour sa segmentation et de la nature signifiante des unités discrètes dégagées. L'analyste, le sémioticien, ne doit pas oublier ici qu'on ne peut parler de

1 . *Composition IV* , huile sur toile, 160 × 250 cm, 1911, collection Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.



W. Kandinsky, *Composition IV* (huile sur toile, 1911).

signifiant s'il n'y a pas de signifié et que, seule, l'étude de celui-ci peut faire attribuer quelque statut sémiotique aux unités discrètes. C'est pourquoi nous avons choisi de replacer *Composition IV* dans la production picturale de Kandinsky de la même époque et tenté de reconnaître ses unités de manifestation en comparant le tableau aux autres œuvres : notamment, d'une part, à celles d'abstraction comparable dont le titre pouvait être considéré comme une condensation de leur contenu ; d'autre part à celles, figuratives, dont l'organisation générale ou telle ou telle des parties présentait des formes, des lignes, des couleurs très proches de celles de *Composition IV*. Mais il faut ici être clair ; il n'a jamais été question au cours de cette étude de « réduire » le tableau à ces œuvres figuratives, de le lire « comme si » son caractère abstrait et les différences d'expression plastique qu'il implique étaient choses négligeables. Au contraire, comme on peut d'ailleurs s'y attendre, nous voulions comprendre à quels changements de contenu, voire à quels changements de relations expression/contenu pouvaient correspondre ces changements d'expression ².

2. Parce qu'elle s'appuie sur l'examen d'un grand nombre d'œuvres de Kandinsky réalisées entre 1907 et 1916, cette étude de *Composition IV* demanderait à être abondamment — et richement — illustrée. Ne pouvant nous résoudre à voir le lecteur contraint de nous croire « sur parole » tout au long de la deuxième partie, nous le prions de se reporter aux ouvrages suivants, qui constituent le corpus minimum convoqué par l'analyse :

- Will Grohmann, *Wassily Kandinsky*, Cologne, Dumont, 1958 ;
- Paul Vogt, *Der Blaue Reiter*, Cologne, Dumont, 1977 ;
- *Wassily Kandinsky Zeichnungen und Aquarelle im Lenbachhaus München* (catalogue), Munich, Prestel, 1974 ;
- Rosel Gollek, *Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München*, Munich, Prestel, 1974 ;
- *Hommage à Wassily Kandinsky*, numéro spécial de *XX^e siècle*, Paris, 1974 ;
- *Kandinsky. Trente peintures des musées soviétiques*, Paris, Centre G. Pompidou, Musée national d'art moderne, 1979 ;
- *Paris-Berlin*, Paris, Centre G.Pompidou, Musée national d'art moderne, 1978 ;
- Jacques Lassaingne, *Kandinsky*, Paris, Skira, 1964.

Pour le texte de W. Kandinsky, cité en conclusion, cf. *Regards sur le passé et autres textes 1912-1922*, Paris, Hermann, 1974.



Aquarelle préparatoire à *Composition IV* (1911).

Soulignons enfin que cette étude de *Composition IV* a été menée sans que la « définition postérieure » qu'en a donné W. Kandinsky — et que nous connaissions bien sûr — ait été prise en compte. Nous avons voulu rester « à l'intérieur » de l'œuvre peint, en déniait en quelque sorte toute autorité d'analyse à l'auteur du tableau. Nous comptons montrer en conclusion qu'un tel parti pris peut amener, paradoxalement, à éclairer ou à conforter la signification d'un texte grâce à la connaissance acquise d'un tableau.

I. PREMIÈRE SEGMENTATION DU TABLEAU

Le tableau se présente comme un espace clos qu'articulent à la fois un réseau de lignes noires et un certain nombre de plages colorées dont quelques-unes prennent les lignes pour limites et d'autres s'organisent elles-mêmes en unités à partir de la disposition topologique de leurs constituants. On peut ainsi essayer de diviser cet espace en unités discrètes provisoires, grâce à quelques oppositions visuelles prises comme critères de découpage et produisant des ruptures de continuité dans l'étendue.

Si l'on considère les deux grandes lignes noires qui découpent verticalement le tableau en deux parties, égales, droite et gauche, on remarque que les lignes peu nombreuses de celle de droite sont pour la plupart longues et relativement distantes les unes des autres et qu'elles ne se coupent jamais. En revanche, celles de gauche sont, en comparaison, plus nombreuses, plus courtes et serrées et se coupent souvent. Les surfaces colorées ont une étendue restreinte à gauche, alors qu'à droite elles sont pour ainsi dire en expansion : les coins droits sont vivement colorés par rapport à ceux de gauche que couvre un blanc rompu.

Si l'on s'intéresse maintenant au dispositif topologique constitué par ces lignes et ces surfaces colorées, on voit qu'il se caractérise, à droite comme à gauche, par une organisation binaire des formes. À droite, deux bandes contiguës de blanc rompu s'étirent obliquement sous la ligne brisée médiane à partir de laquelle se dressent deux formes accolées. Si nous avons à droite la reprise de deux formes accolées de part et

d'autre de la ligne brisée médiane légèrement surélevée, à gauche l'organisation binaire se fait par la reprise d'une symétrie : symétrie des hérissements et des crochets noirs dans la moitié supérieure et symétrie des deux obliques descendantes dans la moitié inférieure.

Le tableau semble donc s'articuler en deux parties, droite et gauche, qui s'opposent à la fois selon une saisie paradigmatique (la reconnaissance de la co-présence dans le tableau des termes opposés de quelques catégories visuelles constitue la projection du paradigmatique sur l'axe syntagmatique : une telle organisation permet ainsi de parler de structure textuelle) et selon une saisie syntagmatique (la mise en relation des formes est toujours binaire mais elle se fait par une double reprise à droite et par deux symétries à gauche).

Mais les mêmes critères de découpage qui justifient cette segmentation du tableau demandent de considérer la partie centrale comme distincte. En effet, les lignes noires, par exemple, y sont peu nombreuses et longues, mais les deux grandes verticales sont, en bas, interrompues chacune par un point ocre et, en haut, coupées par la ligne brisée. Il y a bien une surface bleue de grande étendue mais elle reste au centre. D'autre part, les croisements des deux verticales avec la ligne brisée, sont symétriques l'un de l'autre ; une telle organisation est caractéristique, on l'a vu, de la partie gauche. Mais d'un autre côté, la longue ligne brisée reprend la flexion du cerne de la masse bleue centrale et « s'accroche » à lui sans le couper : leur relation est, cette fois, de même nature que celle des unités de la partie droite. La singularité du groupe ternaire des points rouges alternant avec les deux verticales noires et celle du débordement de la tache verte par rapport à la ligne brisée fermée sont enfin deux autres raisons de considérer cette partie centrale à part.

Cette première segmentation du tableau à partir d'oppositions et de relations d'éléments visuels permet donc de reconnaître un certain nombre d'unités discrètes provisoires de différentes dimensions : une partie gauche, une partie centrale et une partie droite ; dans chacune de ces parties se distinguent des unités, elles-mêmes discrètes, qui sont aussi à la fois constituantes et constituées. La partie droite, par exemple, est constituée, entre autres, par deux unités caractérisées par

leur formation à partir d'un dédoublement. Il reste, et c'est là la limite de cette procédure de division, que de telles unités syntagmatiques n'ont pour le moment aucun statut d'unités sémiotiques, en ce sens qu'il faut pour cela faire l'hypothèse que cet espace clos et articulé est un ensemble signifiant (c'est cette hypothèse qui justifie l'intervention de la théorie et des pratiques sémiotiques), et que nous ne savons pas à quel niveau de pertinence renvoient les critères de découpage intuitivement retenus. L'hypothèse que cet espace clos et articulé du tableau est un ensemble signifiant, nous l'avons faite, implicitement, plus haut, dès lors que nous avons considéré que l'organisation contrastive reconnue à partir de la co-présence de termes opposés de catégories visuelles nous permettait de parler de « structure textuelle ». Que ces unités syntagmatiques dégagées constituent des « formants », c'est-à-dire des parties de la chaîne du plan de l'expression correspondant chacune à une unité du plan du contenu, cela veut dire qu'il nous faut justifier par quel nouvel examen du tableau nous pourrions le dire chargé d'un certain « contenu » de sens, et aussi que ces mêmes unités, n'étant que des « formants », seront détruites, pour ainsi dire, dès que nous nous intéresserons à la construction de véritables unités du plan de l'expression.

II. LA CONSTITUTION DES UNITÉS SIGNIFIANTES

En vue d'assurer aux unités discrètes dégagées par la première segmentation le statut d'unités signifiantes, nous avons pris le parti de considérer ce tableau comme une réalisation particulière parmi l'ensemble des œuvres que Wassily Kandinsky a produites dans les années 1907-1916 (les années de la *Neue Künstlervereinigung München* et du *Blaue Reiter*). On justifiera l'unité de cette période par le caractère thématique du contenu des œuvres — les « thèmes », chez Kandinsky, sont ces « sujets usés », généralement religieux, dont les effets de sens sur le peintre constitueront le signifié de ses tableaux — et par cette même façon d'articuler l'espace clos par un réseau de lignes noires et de surfaces colorées parfois autonomes. Esquisses, gravures sur bois, peintures sur verre, tableaux à l'huile ont tous été étudiés « à égalité », c'est-à-

dire sans retenir le caractère « préparatoire » de certains, puisqu'un tel souci impliquerait une approche de l'œuvre par sa genèse — ce qu'exclut notre problématique sémiotique, donc générative (et non génétique).

Une fois constitué ce corpus, nous avons cherché dans quelle mesure ces unités discrètes, quelle que soit leur dimension, pouvaient être reconnues dans d'autres œuvres et s'il s'en trouvait qui fussent articulées de façon semblable, ou du moins comparable.

La partie gauche

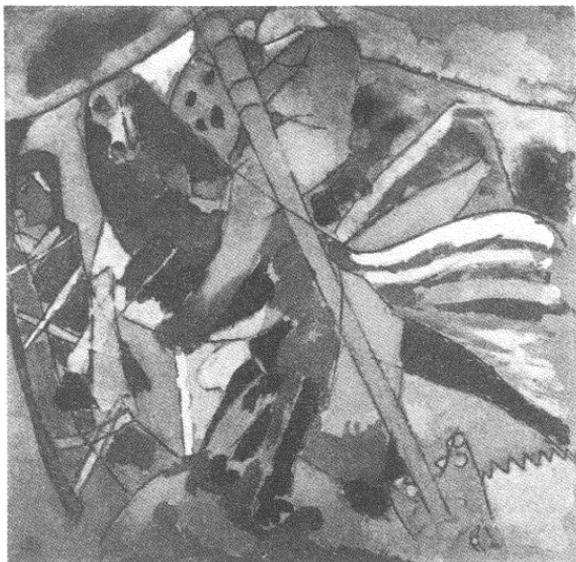
Considérons l'unité que représente l'arche des crochets noirs dans la partie supérieure gauche de *Composition IV*. Comme la première segmentation l'avait indiqué, elle est elle-même constituée de deux parties symétriques. Chacune d'elles est composée de trois éléments linéaires : de part et d'autre d'un grand trait noir recourbé en son haut, deux traits noirs en crochets et un arc épais circonscrivant une tache jaune. Ce syntagme graphique constitue l'un des dispositifs les plus récurrents de l'ensemble des œuvres étudiées et sert de formant à l'unité sémantique, relativement figurative, que nous appellerons le « cavalier ».

A la suite d'A.J. Greimas et de J. Courtés, nous entendons par « formant » une partie de la chaîne de l'expression correspondant à une unité du plan du contenu. Il s'agit ici d'un formant « figuratif », c'est-à-dire d'un formant constitué par un dispositif d'expression auquel la « grille de lecture du monde naturel » conjoint un signifié, et qui est ainsi transformé en signe-objet. Nous verrons plus loin qu'il existe aussi des formants « plastiques » qui, eux, servent de « prétextes » à des investissements de signification autres, plus abstraits et généralement de nature axiologique. Ceux que nous trouverons seront des formants d'organisations aspectuelles.

Revenons à ce signe-objet qu'est le cavalier. Seul dans le célèbre *Lyrishes* de 1911, il est triplé dans certaines esquisses de *Klänge* (1911-1913). Les trois longs traits noirs recourbés (identifiables, selon la « grille de lecture du monde naturel » aux échines et aux têtes de chevaux) y sont coupés par



Araber III, nuit Krug (Huile sur toile, 1911).



Saint Georges terrassant le dragon (Gouache, 1911).

les arcs noirs (silhouettes des cavaliers eux-mêmes). Le dispositif d'expression qui sert de formant au cavalier se trouve ailleurs dédoublé par symétrie : les deux cavaliers se font face, comme dans *Araber III, mit Krug* de 1911. Il est remarquable de retrouver ainsi ce petit nombre de règles d'agencement topologique qui était à l'œuvre dans *Composition IV* pour opposer les parties droite et gauche. Aussi la reconnaissance du formant dans les œuvres du corpus et l'étude de sa démultiplication nous permettent-elles de réunir tout un ensemble d'œuvres où le cavalier était plus ou moins figurativisé par l'ajout de « signes-objets » ; guerrier arabe dans la série des *Araber*, le cavalier était saint Georges ou cavalier de l'Apocalypse dans les œuvres d'inspiration religieuse. Mais il restait aussi très souvent hors de toute configuration discursive particulière dans des œuvres dont le titre ne manifeste plus qu'un contenu abstrait et thymique (*Lyrisches, Romantische Landschaft...*).

Plus que la relative figurativité de ces différents cavaliers, c'est le traitement de leur formant qui nous est apparu particulièrement suggestif au fur et à mesure du travail de recensement : on peut reconnaître deux grands traitements du formant, que celui-ci soit unique ou multiplié par parallélisme ou symétrie. Dans certaines œuvres, le dispositif d'expression qui sert de formant au cavalier est constitué de lignes noires relativement longues et déliées, sinon parallèles ; dans d'autres, au contraire, le dispositif est comme recroquevillé, resserré et surtout un élément étroit et long barre le réseau des traits noirs et des taches de couleur. On aura reconnu ce même traitement qui est celui des deux cavaliers du coin haut-gauche de *Composition IV*. Le premier traitement se retrouve dans les œuvres dont la course ou l'élan dans un vaste espace est le sujet commun : c'est le *Lyrisches* de 1911, bien sûr, mais aussi la cavalcade de l'aquarelle *Mit drei Reitern* de la même année. C'est surtout la dizaine d'esquisses pour la couverture de l'almanach du *Blaue Reiter*. Le second, que nous reconnaissons donc dans *Composition IV*, c'est celui des *Cavaliers de l'Apocalypse* (une peinture sur verre de 1911) et celui des *Saint Georges terrassant le dragon*. Qu'il s'agisse des peintures sur verre, des huiles ou de la belle gouache de 1911, le formant du saint « cavalier » est traversé par la longue droite

de sa lance fichée dans la gueule du dragon. Les chevaux se dressent dans un espace resserré, celui de la surface même de l'image ou celui, figurativisé, d'une étroite et profonde vallée. Le combat contre les forces du Mal et la victoire contre la Mort (actualisée ou réalisée) constituent donc, semble-t-il, le sujet commun à ces œuvres.

L'étude des deux « cavaliers » face à face nous a amené à lier le traitement de leur formant au motif du combat entre les forces du Bien et du Mal, mais aussi à nous intéresser à l'espace dans lequel celles-ci combattent. On connaît la description que Will Grohmann a donnée de *Composition IV* : « C'est un paysage de montagne : au milieu une montagne bleue avec une citadelle, sur la gauche une pente, entre les deux un arc-en-ciel, et, par-dessus, un combat de cavaliers... ». Apparemment indiscutable, une telle lecture a cependant le défaut de n'être que figurative et de ne pas tenir compte de l'agencement topologique et des qualités proprement picturales des différents éléments du coin inférieur gauche du tableau.

Rappelons que la première segmentation avait donné la « pente » de gauche, constituée par l'épaisse ligne brisée noire, comme symétrique de la pente de droite (dont les qualités picturales sont, il est vrai, celles du contour de la masse bleue centrale). L'axe de cette symétrie était d'autre part celui de l'arche des cavaliers. La dentelure épaisse et noire de la pente de gauche forme donc, avec le cavalier au sabre pointé vers le bas, un ensemble symétrique de celui de la pente à l'angle arrondi et du cavalier au sabre brandi. L'axe de symétrie est légèrement oblique ; vertical, il monte vers la gauche.

Nous avons cherché dans les œuvres de la période 1907-1916 celles où apparaissait une disposition en V de deux obliques traitées différemment. Nous avons, d'autre part, considéré avec attention celles où une pente était hérissée de traits noirs. Considérons tout d'abord celles-ci. La « pente hérissée » est bien l'un des formants les plus récurrents des « Paysages » de cette période. On peut songer au très beau *Dünaberg in Murnau* de 1913 mais aussi à *Studie Winter n° 2* de 1910 ou aux *Landschaft mit Regen* de 1910 à 1913. Le hérissément peut être celui d'arbres dénudés comme celui de noires cheminées sous un ciel pluvieux. La pente hérissée serait

ainsi un décor tout à fait adéquat au combat manichéen et le formant serait celui des espaces dysphoriques. Mais nous retrouvons aussi le hérissément ou les dents de scie de la pente de gauche comme formants des espaces franchis, c'est-à-dire vaincus, par la course irrésistible des cavaliers ou des troïkas : un des projets pour la couverture de l'almanach du *Blaue Reiter* montre un cavalier bondissant au-dessus d'un arbre et d'un réseau de dentelures noires. Dans l'aquarelle *Trojka* de 1911-1912, l'attelage jaillit d'une pente hérissée de dents acérées. Dans la première œuvre, il s'agit d'une victoire réalisée ; dans la seconde, d'une lutte en cours. Ainsi, les formants du cavalier et de « ce qu'il vainc » peuvent manifester deux aspects d'un même procès selon que les lignes de leur réseau se coupent ou non. Insistons sur l'importance de cette remarque : un même traitement, graphique et/ou chromatique, des formants des unités (relativement) figuratives peut servir à la manifestation de ces unités sémantiques profondes que sont les aspects d'un procès, ici de nature polémique. On peut donc parler de formants plastiques, c'est-à-dire d'unités supra-segmentales dont l'opposition manifeste celle, sémantique, de l'accompli vs inaccompli.

Qu'une épaisse dentelure noire puisse être le formant d'un adversaire à vaincre, c'est ce que confirme l'étude des œuvres intitulées *Klang der Posaunen* (ou *Grosse Auferstehung*) des années 1910-1911, ou celle, reprise, de la gouache de 1911, *St Georg II*. Dans *Klang der Posaunen*, la dentelure est le formant des vagues d'un lac agité où lutte une petite embarcation et des mâchoires d'un monstre marin ; dans la gouache, c'est le formant de la gueule et de l'échine du dragon. Si l'on considère enfin le tableau *Araber II* de 1911, on verra que le « hérissément » de traits noirs sert de formant au faisceau des lances d'un groupe de cavaliers arabes.

On voit par conséquent que la pente de gauche n'est pas seulement une partie du paysage mais qu'elle est, par ses qualités picturales et topologiques, investie d'un contenu axiologique négatif. Nous nous étions fixé plus haut de rechercher les œuvres où se retrouverait la disposition en V du coin inférieur gauche de *Composition IV*. Trois œuvres sont à cet égard particulièrement suggestives : une aquarelle de 1909/1910, *Abendmahl*, une esquisse de 1909, *Bild mit Häusern*, un des-

sin enfin de 1907/1908, *Landschaft mit Regenbogen und Figuren. Abendmahl* représente la Cène ; un noir personnage quitte furtivement la table où sont assis le Christ et les apôtres. Derrière la table, à l'aplomb de la figure centrale du Christ, une montagne ; à gauche, du côté du traître, une ligne noire épaisse et tourmentée descend face à la montagne. La ligne est hérissée de quatre traits noirs. Dans *Bild mit Häusern*, deux personnages debout se serrent l'un contre l'autre au premier plan d'une vallée profonde constituée, à gauche, par une pente hérissée d'un alignement d'étroites maisons aux toits pointus et à droite par le profil courbe d'une montagne couronnée d'une citadelle. Enfin, *Landschaft mit Regenbogen und Figuren* montre encore deux personnages devant une vallée profonde : cette fois ils se tiennent par la main sous un arc-en-ciel tendu entre une masse sombre, de forme irrégulière, et les tours d'une citadelle au sommet d'une montagne.

Ainsi, dans les trois œuvres où se retrouve la disposition en V qui caractérise le coin inférieur gauche de *Composition IV*, apparaît la même opposition de traitement pictural des deux pentes : l'une est irrégulière, sombre et hérissée, l'autre, plus régulière et claire, s'intègre à la forme d'une grande masse. Mais d'autres éléments nous sont donnés, qui intéressent l'analyse.

Le premier, ce sont deux personnages debout devant un espace serré entre deux masses ; ces deux personnages se retrouvent au centre de l'huile sur toile *Trauermarsch* (Marche funèbre) de 1909, dont le titre dit assez le contenu dysphorique ; surtout, leur parallélisme les rend comparables à la double forme allongée du coin inférieur droit de *Composition IV*. Le second élément, c'est cet arc-en-ciel tendu entre les deux pentes. A propos de *Landschaft mit Regenbogen und Figuren*, Will Grohmann a signalé que cette construction rappelle celle de la scène d'Ariel du *Second Faust*, de 1908. On sait que dans le prologue du *Second Faust*, ce dernier, réveillé par le fracas qui accompagne la naissance du jour, s'exclame :

« Déjà le monde s'ouvre à demi dans les lueurs du crépuscule, la forêt retentit d'une existence à mille voix. Dans toutes les vallées, les nuages se fondent ; les clartés du ciel s'affaissent dans les profondeurs... Il en est donc

ainsi, lorsqu'un espoir longtemps cherché touche enfin aux portes ouvertes de l'accomplissement et du salut ! (...) Que le soleil luise donc derrière moi ! La cascade bruit sur les récifs. C'est elle que je contemple avec un transport qui s'accroît sans cesse. De chute en chute, elle se roule, s'élançant en mille flots, et jetant aux airs l'écume sur l'écume bruisante. Mais que l'arc bigarré de cette tempête éternelle se courbe avec majesté. »

L'arc-en-ciel est associé à l'aube, négation de la nuit où, dit Faust, « nous sommes épouvantés d'une terrible alternative de douleurs et de joie ». Quant à nous, nous signalerons un autre rapprochement suggestif : un arc-en-ciel apparaît derrière un aigle qui prend son essor dans le tableau de Franz Marc *Der arme Land Tirol* de 1913. Le tableau représente un paysage de profondes vallées où des tertres sont hérissés de croix noires et dont les pitons rocheux sont coiffés de fortins ; deux chevaux face à face semblent brouter auprès d'une borne frontière marquée d'un médaillon où se distingue la symétrie d'un aigle bicéphale. Il ne s'agit pas pour nous de conclure, étant donné la date, que Marc a été « influencé » par le travail de Kandinsky, mais que les deux artistes du *Blaue Reiter* ont eu recours à des traitements picturaux très proches pour l'expression de ce que nous considérons comme un même motif : la venue d'un temps nouveau pour un monde frappé de désolation. L'étude de la moitié gauche de *Composition IV* justifie en définitive une lecture fondée non seulement sur la reconnaissance de ses différents formants (relativement) figuratifs — cavaliers, pente hérissée, arc-en-ciel — mais aussi et surtout sur leur traitement pictural et topologique. Cette moitié constitue le dispositif d'expression de la lutte en cours entre les forces du Bien, ou de la Vie (le cavalier de droite qui s'élançe depuis la masse bleue centrale) et les forces du Mal ou de la Mort (le « cavalier » de gauche qui, lui, surgit de la « pente hérissée »). L'issue de ce combat est déjà donnée pour heureuse : c'est la négation de la Mort, le crépuscule de la *Vita nova*. Hideho Nishida commente ainsi l'intérêt de Kandinsky pour le thème de l'Apocalypse :

« ... depuis les dernières années du XIX^e siècle, une

sorte de vision pessimiste du monde et un pressentiment de la catastrophe finale dominaient de nombreux esprits en Europe. Contentons-nous de citer, pour l'Allemagne : le *Jugement dernier* de Kokoschka (1911), l'*Apocalypse* de Ludwig Meidner (1912/13), le *Sort de l'animal* de Marc (1913), le *Soldat et la Guerre* d'Emil Nolde (1913), etc. Kandinsky était sensible, lui aussi, à ce climat spirituel, mais il était étranger au pessimisme ou au nihilisme naissant d'une vision de la fin du monde. Au contraire, il croyait reconnaître dans la catastrophe future d'une civilisation matérialiste une *Vita nova* ou du moins l'annonce de sa venue. Cette croyance déterminait toute sa création artistique et, par l'élaboration d'une nouvelle conception de l'art, il croyait travailler à une "troisième Révélation, la Révélation de l'Esprit" »³.

La croyance en cette *Vita nova* était partagée par Franz Marc qui, dans un texte de 1914, s'interrogeait :

« Le monde accouche d'un temps nouveau. La seule question qui se pose aujourd'hui est de savoir si le temps est venu de se détacher du vieux monde. Sommes-nous mûrs pour la *Vita nova* ? »

Notre propos n'est pas d'étudier la « vision du monde » de Kandinsky ; mais la constitution des unités discrètes nécessite de rendre compte de tout un travail du peintre à partir d'un petit « lexique » d'unités figuratives tirées de sujets soit religieux soit mythologiques et populaires. Comme on vient de le constater, ces unités signifiantes se retrouvent, dans les œuvres de la période 1907-1916, dans des manifestations syntagmatiques très diverses produites grâce à un petit nombre de règles de disposition topologique. Ce sont elles qui semblent distribuer les qualités picturales des unités : par une disposition en haut vs bas ou en droite vs gauche se dégagent les traits différentiels de chaque syntagme. Nous reviendrons

3. Hideho Nishida, « Genèse du cavalier bleu », *Hommage à Kandinsky*, Paris, éditions XX^e siècle, 1974.

sur cette remarque après l'étude des parties droite et centrale de *Composition IV*.

La partie droite

Considérons maintenant la double forme allongée du coin inférieur droit du même tableau. Sa forme est celle d'une bande oblique et blanchâtre, divisée longitudinalement en son milieu et terminée à son extrémité supérieure par un renflement ; elle s'étire dans un triangle jaune et sous deux formes accolées et couronnées de plages colorées et concentriques.

Deux grands groupes de formes semblables se retrouvent dans les œuvres de cette période. Tout d'abord, une longue forme en bande sert de formant à une silhouette humaine apparaissant dans le bas du dispositif général du « combat ». Ainsi, sur la couverture de l'almanach du *Blaue Reiter*, comme dans la gouache *St George II* (1911) dont nous avons déjà parlé, la princesse prisonnière est représentée par cette forme en « bande » : dans la couverture de l'almanach, elle a les bras croisés ; dans la gouache, elle forme avec le poteau auquel elle est attachée par des liens croisés une « bande » dédoublée qui se dresse obliquement devant le cavalier, de l'autre côté du dragon. Mais dans *Composition II* (1910) ou dans *Araber III, mit Krug* (1911), l'affrontement des deux cavaliers se déroule au-dessus de cette même grande forme allongée, formant d'une silhouette humaine. Dans *Araber III, mit Krug*, une femme étendue, le menton sur le poing, semble attendre, bras croisés, l'issue du combat. On retiendra que la forme allongée, associée au dispositif d'expression de l'« affrontement », sert de formant à la silhouette d'un être (dans ce cas individuel) qui se trouve l'enjeu du combat.

Dans une peinture sur verre de 1911, *Allerheiligen I*, une longue bande, divisée longitudinalement et sur laquelle sont dessinés des os croisés, s'étire dans le coin inférieur droit. Cette bande très sombre est le formant d'une unité figurative, un gisant qui tient un cierge. C'est un des personnages d'une scène de résurrection où un ange souffle dans une trompette et où un certain nombre de saints sont placés devant des montagnes. Ici elles sont au nombre de trois : la première est cou-



Allerheiligen I (Peinture sur verre, 1911).



Mit Sonne (Peinture sur verre, 1911).

ronnée d'une citadelle, sur la deuxième est juchée l'arche de Noé, au sommet de la troisième se dresse un crucifix. Nous reviendrons plus loin sur ces détails, lors de l'étude de la partie centrale de *Composition IV*, mais ce qui nous retient pour le moment, c'est que cette longue bande oblique appartient à la fois, par son traitement, au premier grand groupe d'œuvres déjà étudié, et au second, par sa disposition auprès (au-dessous, exactement) d'une grande corolle faite de cercles colorés concentriques et de deux saints qui se dressent serres l'un contre l'autre. On aura reconnu là le dispositif topologique des trois unités discrètes dégagées dans la partie droite de *Composition IV* lors de la première segmentation.

En effet, on peut constituer un second groupe d'œuvres où apparaît la forme allongée. Dans celui-ci, elle est nettement dédoublée, non seulement sur toute la longueur de sa bande mais aussi à son extrémité supérieure. Ce dispositif d'expression, plus ou moins complexe, on le retrouve dans l'*Aquarelle n° 3 (Liebesgarten)* ou l'*Improvisation 27* des années 1911-1912. Il est, selon nous, très proche de celui situé en bas à droite de *Composition II* (1910) ou de celui de *Paradies* (1911/12). Il constitue le formant du « couple ». Aussi est-il remarquable de rencontrer cette unité signifiante dans des œuvres que leur organisation générale et leurs unités rendent très proches de notre *Composition IV*. Examinons trois œuvres de 1911, *Improvisation 21 a*, *Kleine Freuden* et *Mit Sonne*. Dans celles-ci, la surface est divisée en cinq parties : au centre, deux montagnes couronnées, l'une derrière l'autre ; à gauche, le couple étendu et les cavaliers s'élançant vers le haut ; à droite, une tempête (en bas) et une grande masse sombre nettement délimitée (en haut). La tempête a pour dispositif d'expression le réseau des traits noirs des rames et la ligne dentelée des récifs et des vagues.

L'étude de la double forme allongée permet d'autre part de noter la récurrence d'une relation syntagmatique particulière : la double forme allongée au-dessous de disques colorés et concentriques. C'est cette même relation que nous reconnaissons dans *Composition IV*. Les disques constituent alors une unité signifiante qui, sous la figure d'un soleil ou d'une corolle, a pour contenu la valeur positive, amour ou vie éternelle, à laquelle est conjoint le couple.



Paradies (Aquarelle, 1911-1912).

Il reste à rendre compte de l'unité discrète dont la partie supérieure est, dans *Composition IV*, le centre des arcs concentriques. Cette unité est faite de deux formes accolées qui se dressent à partir d'une oblique montant vers la droite. La description que l'on vient d'en faire s'applique à un certain nombre de couples de saints dans les œuvres des années 1907-1916. Dans une aquarelle de 1908/09, deux silhouettes descendent une pente à la rencontre de deux autres dont l'une est enfantine. Dans les œuvres dont le sujet est la Résurrection, les deux formes accolées servent de formant à un couple de saints qui se tiennent serrés l'un contre l'autre, comme l'étaient les silhouettes devant les vallées profondes reconnues lors de l'étude des deux pentes en V. On retrouve enfin le même couple de saints ressuscités dans les *Allerheiligen*, *Aquarelle n° 8 (Jüngster Tag, 1911/12)* ou encore dans la peinture sur verre *Komposition mit Heiligen (1911)*, où l'un d'eux tient un crucifix.

Tandis que la partie gauche de *Composition IV* nous est apparue comme la manifestation d'un récit de combat (dont l'issue sera heureuse), l'étude de la partie droite conduit à reconnaître une conjonction de sujets d'état duels, investie d'une valeur positive.

La partie centrale

La première segmentation nous a permis de dégager trois unités discrètes dans la partie centrale : les deux grandes lignes verticales, le polygone constitué de la ligne brisée et de l'arc qui limite la masse bleue centrale, enfin la plage claire aux limites floues, traversée par deux verticales et ponctuée de rouge. Cette plage claire est disposée de part et d'autre des deux lignes noires et les points rouges la donnent comme un dispositif d'alignement de formes semblables contiguës et confondues. Nous avons donc cherché dans les œuvres de même période celles où réapparaissait un tel dispositif — et s'il servait de formant à quelque unité sémantique. Nous avons pris garde de ne retenir que les œuvres où le dispositif était aussi placé « sous » la masse bleu sombre centrale. C'est dans les représentations de Résurrections qu'on le retrouve très vite.



Saint Vladimir (Peinture sur verre, 1911).

Dans les deux peintures à l'huile *Allerheiligen* de 1911, un groupe de saints (plus ou moins figurativisés) occupe le centre de la composition ; et dans *Klang der Posaunen (grosse Auferstehung)* de 1910/11, la même place est occupée par une rangée de personnages qui tiennent droits des cierges allumés. Mais cette même rangée de personnages clairs se retrouve aussi dans deux peintures sur verre : l'une représente la Cène (*Abendmahl* de 1910) — nous en avons déjà parlé à propos de la pente hérissée. Les personnages sont les apôtres partageant le repas du Christ. Dans l'autre peinture sur verre, un gigantesque saint Vladimir tient dans la main droite une croix russe rayonnante, au-dessus de quelques arbres, et dans la main gauche une église, au-dessus d'une ville couronnant une montagne. Au-dessous du saint, beaucoup plus petits, une ligne continue de personnages clairs émergeant de l'eau lèvent les bras. Il s'agit de la représentation du baptême de la population de Kiev à l'instigation de celui qui s'est fait baptiser lui-même sous le nom de Wassily. A en juger d'après ces différentes œuvres, d'inspiration religieuse, ce dispositif d'alignement de formes claires servirait donc de formant à un actant collectif conjoint à un objet axiologique positif.

Il faut cependant considérer que la silhouette qui est à gauche du groupe comporte une griffure violette comparable à celles du formant de l'affrontement, dans le coin supérieur gauche. D'autre part, les silhouettes du groupe sont marquées chacune d'un point rouge qu'on retrouve aussi dans le formant des cavaliers. Ces silhouettes seraient en conséquence celles de combattants. Si la griffure violette est le formant d'un sabre, c'est à un guerrier très proche de l'un des deux personnages de gauche de l'*Improvisation 8* de 1910 que l'on doit avoir affaire ici ; quant aux deux personnages en question, ils se tiennent d'ailleurs eux aussi au pied d'une citadelle d'où se dressent les contours rectilignes de hauts clochers.

Laissons pour le moment en suspens la question du rôle thématique de l'actant collectif et venons-en aux deux lignes noires verticales qui coupent l'alignement des silhouettes claires. On se souvient que la partie centrale de *Composition IV* a été segmentée à partir des traits contraires des parties droite et gauche. Aussi n'est-il pas injustifié de voir dans les silhouettes claires des formants traités comme le sont ceux de la par-

tie droite (même si elles ne sont pas cernées par un trait noir) et de considérer en revanche les deux verticales noires comme des formants traités comme le sont les formants de la partie gauche. Les deux verticales, en ce cas, sont très proches des lances des cavaliers d'*Araber II* de 1911. Si elles n'étaient que les contours, les limites d'une plage de couleurs, elles seraient à rapprocher du formant de maints clochers dans les Paysages de cette période, dans *Landschaft mit roten Flecken* de 1913 par exemple. Nous admettons donc pour le moment que ces deux verticales noires sont les formants de deux lances, tout en nous rappelant que le groupe de silhouettes d'où elles jaillissent — ainsi que la place de ce dernier dans la composition générale — ne nous permettent pas de réduire le contenu manifesté par cette partie à une seule configuration guerrière. Examinons maintenant le polygone. Étant donné qu'il « couronne » ou « coiffe » la pointe arrondie de la masse centrale et qu'il a précisément cette forme polygonale, il peut être assimilé aux citadelles qui apparaissent dans de si nombreuses œuvres de cette période. Mais les choses ne sont pas si simples : en réalité, cette unité discrète ne se laisse pas réduire au formant d'une unité figurative. La « grille de lecture du monde naturel » ne permet pas d'y reconnaître l'arc des coupes ni les parallèles serrées des clochers. La ligne brisée est bien continue, mais elle ne cerne pas une plage colorée pour laisser apparaître le formant d'un rempart.

Reportons-nous encore une fois à la peinture sur verre intitulée *Allerheiligen I* de 1911. Les saints s'y tiennent debout devant trois masses sombres que le caractère figuratif de l'œuvre présente comme des montagnes. Une citadelle couronne celle du coin supérieur gauche ; une colombe au rameau d'olivier vole au-dessus d'une Arche de Noé qui est comme plantée sur la montagne centrale ; enfin, au sommet de la troisième se dresse une croix russe. Ces trois montagnes ont chacune des points communs avec la masse sombre de *Composition IV* : la première jouxte un soleil qui se lève sur son côté ; la deuxième présente des pentes encore hérissées des vagues du déluge ; devant la troisième se tient un groupe de saints à la silhouette claire. On peut même remarquer que la croix russe de cette troisième montagne se trouve à l'aplomb de la bande verticale qui traverse le manteau d'un des saints. Ainsi

le polygone de *Composition IV* pourrait être le formant de la Jérusalem céleste de l'Apocalypse, mais aussi celui de l'Arche — l'arc-en-ciel n'apparaît-il pas dans le récit du Déluge comme dans celui de l'Apocalypse ? — ou encore, compte tenu des deux lignes noires barrant les deux verticales, une partie du formant de la croix.

Sachant que l'iconographie chrétienne représente, dans les Jugements derniers, la lance et la croix du Sacrifice divin tenus par des anges et que le glaive est placé à gauche du Christ, c'est-à-dire du côté des réprouvés, on peut certes dire que le matériau dont s'est servi Kandinsky pour cette partie est essentiellement d'origine religieuse. Mais il faut aussi considérer que le traitement des unités discrètes de cette partie n'est jamais à proprement parler celui des formants des unités figuratives des sujets religieux : effacement de contours, débordement d'une plage colorée, détournement de constituants de formants figuratifs pour former d'autres formants (lance et/ou croix), autant de changements au plan de l'expression qui ne peuvent pas ne pas correspondre à des changements au plan du contenu.

Ce contenu, comme celui des deux autres parties, est de nature thématique. Si la partie gauche manifeste l'affrontement des forces de Vie et de Mort et la partie droite le bonheur qui résulte d'une négation de la Mort, la partie centrale, elle, manifeste l'instance d'où « partent » les deux moments de ce récit. Par les formants d'acteurs là aussi non figuratifs, est manifesté au milieu de la composition le temps d'une Sanction, à la fois reconnaissance et récompense des héros et confusion et punition des traîtres. Le Destinateur-Judicateur, sujet de cette double sanction, est, pour l'univers iconographique dont s'est servi Kandinsky, le Christ de la Parousie. Pour *Composition IV*, ce Destinateur-Judicateur serait l'Esprit dont l'avènement constitue le « tournant spirituel décrit par l'auteur de *Du spirituel dans l'art*. Un chapitre du livre est précisément intitulé « Tournant spirituel » ; on peut y lire ceci :

« Montons d'un degré [dans le "triangle spirituel"]. La confusion augmente : ainsi d'une grande ville bâtie selon toutes les règles de l'architecture et soudain secouée par une force qui défie les calculs. Les habitants de cette cité

spirituelle vivent dans la terreur de ces forces avec les quelles les architectes et les mathématiciens n'ont pas compté (...) Les secousses ont bouleversé l'ancien cimetière abandonné. Des esprits oubliés s'en échappent (...) Allons plus haut encore. Là, l'angoisse s'est dissipée (...) De vrais savants (...) succombent dans la conquête de la citadelle de la science nouvelle, tels ces soldats qui, ayant fait le sacrifice de leur personne, périssent dans l'assaut désespéré d'une forteresse qui ne veut pas capituler. Mais il n'y a pas de forteresse imprenable'' »⁴.

Le polygone du milieu de *Composition IV* est à la fois, selon nous et en raison de la nature complexe des formants de cette partie, l'ancienne cité spirituelle (à gauche) et la forteresse de la science nouvelle (à droite), et les silhouettes claires pourraient être considérées comme le formant de ceux qui ont témoigné par leur vie du nouvel âge spirituel : saints dans l'iconographie chrétienne, ce sont ici, dans l'univers de Kandinsky, les savants et les artistes.

III. ÉTUDE DU PLAN DE L'EXPRESSION

En considérant *Composition IV* comme une réalisation particulière parmi l'ensemble des œuvres de la période 1907-1916, nous avons pu constituer les unités discrètes, dégagées lors de la « première segmentation », en unités signifiantes et transformer ainsi ce qui n'était initialement qu'un espace clos articulé en objet sémiotique. On a pu se rendre compte au long de ce travail de construction que les formants ainsi constitués ne le sont pas au prix d'une simple intégration de l'œuvre à l'ensemble des œuvres figuratives de la même période. Son caractère non figuratif (relativement à ces dernières) n'a pas été nié ; au contraire la comparaison de *Composition IV* aux œuvres figuratives a montré qu'aucun de ces formants n'était identique au formant d'une des unités figu-

4. W. Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art*, Paris, Denoël/Gonthier, 1969, p. 57.

ratives mais que chacun en subsumait plusieurs et qu'ils n'étaient « formants » que de rôles et de parcours thématique (combattants ou bénéficiaires, victoire ou renaissance). Aussi peut-on dire qu'un contenu thématique est ici directement manifesté. Mais une analyse ne saurait se contenter de l'étude de la manifestation, c'est-à-dire de la formation des signes. Elle ne se justifie en fait qu'à partir de l'étude de chacun des deux plans, de l'expression et du contenu, pris séparément. Nous avons choisi ici l'étude du plan de l'expression pour deux raisons. D'une part, parce que l'étude du plan du contenu ne diffère pas de celle du contenu de n'importe quel objet sémiotique : il n'y a pas de contenu spécifique à un langage particulier, fût-il visuel ; d'autre part, parce qu'il nous semble plus intéressant de montrer comment et surtout dans quelles limites la sémiotique visuelle peut actuellement aborder l'étude de l'expression des langages planaires (c'est-à-dire des langages qui emploient un signifiant bidimensionnel).

Dans la description des différents formants, nous nous sommes servi d'un certain nombre de qualificatifs, désignant autant de qualités chromatiques ou linéaires, dont l'emploi très récurrent a pu faire supposer que leur nombre était relativement limité et qu'elles étaient susceptibles de s'organiser en catégories hiérarchisables.

L'étude du dispositif linéaire des formants nous a fourni par exemple un certain nombre de catégories : droit vs courbe, long vs court, continu vs discontinu ou encore segmenté vs non segmenté. Cette dernière catégorie permet, entre autres, de caractériser les lignes « brisées » ou les « crochets » par rapport aux autres lignes et traits. Ces catégories, avec les catégories chromatiques, constituent le niveau profond du plan de l'expression.

Le niveau superficiel, lui, sera celui des figures de l'expression définies comme des combinaisons des termes de ces catégories, équivalents des « phèmes » de la sémiotique linguistique. Ainsi, l'une des grandes lignes recourbées à leur bout supérieur qui composent la double forme allongée de *Composition IV* peut être considérée comme la réalisation des traits linéaires suivants : long + continu + segmenté (avec segment final courbe). Une telle ligne se distingue donc des deux grandes verticales du milieu, qui, elles, réalisent la combinaison :

long + discontinu + non segmenté. On l'aura compris, la segmentation est ici le terme subsumant l'opposition /changement d'orientation/ vs /non-changement d'orientation/. Les traits, courts et non segmentés, s'opposent aux lignes, longues et segmentales ; elles sont alors « brisées » ou « recourbées » et pourraient être « ondulées »... De même, dans le coin supérieur gauche de *Composition IV*, l'arche de l'affrontement montre des « crochets » aux deux segments d'égale longueur, s'opposant aux « épingles » (comment éviter pour le moment une terminologie aussi figurative ?) dont les deux segments courbes sont, eux, inégaux.

Ce sont ces figures qui seront manifestées syntagmatiquement dans des unités produites à partir de règles d'itération et de disposition topologique. On peut distinguer dans *Composition IV* quatre types de syntagmes linéaires :

1. les « nœuds », croisements serrés de traits ou de crochets noirs ;

2. les « hachures », répétition de traits noirs sécants ou tangents par rapport à un autre trait ;

3. les « arborescences », où les lignes se greffent les unes sur les autres sans jamais se couper ;

4. enfin les « alignements », parallélismes de longues lignes (discontinues et verticales au milieu de la composition, ou continues et obliques dans la double forme allongée).

Les syntagmes linéaires peuvent entretenir des relations diverses avec les syntagmes chromatiques. En effet, d'autres unités de la manifestation sont constituées par la co-présence de *figures* chromatiques : l'étude du chromatisme de *Composition IV* amène à le doter d'une organisation paradigmatique comparable à celle du sous-système linéaire. Un certain nombre de catégories chromatiques telles que clair vs sombre, saturé vs non saturé ou lumineux vs non lumineux constituent le niveau profond de ce sous-système d'expression. Les combinaisons possibles de leurs termes créent des figures dont il faut remarquer que la dénomination linguistique fait problème : les désigner par des effets de sens, parler de couleurs «douces », « profondes » ou « riches » est toujours possible ; encore faut-il garder à l'esprit que ce ne seront jamais que des dénominations arbitraires et qu'elles risquent toujours de rester trop ethnocentriques. Il reste que ces figures chromati-

ques, situées au niveau superficiel du plan de l'expression, produisent par leur co-présence des unités syntagmatiques qu'on appellera « plages ». Les aplats, les miroitements, les diaprures en seraient des exemples.

Ainsi l'arc-en-ciel du coin inférieur gauche de *Composition IV*, s'il est aussi une unité de la chaîne du plan de l'expression, un formant, est d'abord un syntagme chromatique : ses couleurs réalisent des figures chromatiques qui possèdent en commun le trait /lumineux/ mais se différencient selon les catégories de la valeur et de la saturation. La manifestation syntagmatique de ces unités-figures fait que l'arc-en-ciel s'oppose au syntagme chromatique du coin supérieur droit. Les couleurs y réalisent les traits du /lumineux/ et du/non saturé/et la plage de leurs disques concentriques est caractérisée par la non contiguïté des bandes colorées, plus larges et disposées, du centre à la périphérie, de la plus claire à la plus sombre. Nous reviendrons plus loin, dans la quatrième partie, sur le rôle de ces oppositions de traitement de couleurs, mais on peut encore noter que, dans la partie gauche du tableau, les couleurs sont peu étendues, alors que dans la partie droite — qu'elles soient contiguës ou non — elles sont particulièrement étendues et couvrent, comme nous l'avons relevé lors de la première segmentation, les coins supérieur et inférieur. On considère donc ici l'étendue comme une sorte d'aspectualisation du procès chromatique ; l'« étalé » s'oppose ainsi à l'« épars » selon la catégorie continu vs discontinu qui permet, dans la temporalité, d'opposer le duratif à l'itératif.

Revenons aux relations entre syntagmes linéaires et chromatiques. Elles définissent, selon nous, les différents types de « dessin », si l'on accepte, avec André Lhote, que « le dessin n'est pas la forme mais la manière de voir la forme ». Ainsi, dans *Composition IV*, on peut reconnaître des « cloisonnements », des « chevauchements »... Le traitement de la ligne noire comme clôture des formes dans la partie droite est un fait de « position » syntagmatique, c'est-à-dire de possibilités combinatoires. L'articulation de l'espace produit par le développement syntagmatique chromatique est en l'occurrence identique à l'articulation créée par le réseau linéaire. En revanche, à gauche, les traits noirs sont eux-mêmes des

formes, et les plages de couleurs ne sont qu'effleurées par les lignes, ou même décalent leur articulation de l'espace par rapport à celle des syntagmes linéaires. On rappellera enfin que la partie médiane, elle, est à part, y compris quant au dessin : en haut, le dessin rappelle, par le chevauchement, celui de gauche ; en bas, celui de droite par la masse bleue dont l'étendue est limitée par la ligne noire, en « contour ».

Les limites de cette étude excluent l'analyse systématique et approfondie de chaque couleur ou de chaque syntagme chromatique comme de chaque figure ou syntagme linéaire ; ce qui nous importait, c'était surtout de montrer comment la sémiotique visuelle aborde la construction du plan de l'expression des objets planaires avant de s'interroger sur les relations entre forme de l'expression et forme du contenu.

IV. LE « BRICOLAGE » D'UN SENS SEMI-SYMBOLIQUE

La constitution des unités discrètes en unités signifiantes et la construction du plan de l'expression de *Composition IV* permettent de s'intéresser maintenant à la nature de la relation sémiotique, c'est-à-dire à la conformité ou à la non conformité des deux plans du langage réalisée dans cette œuvre. On sait que les sémiotiques proprement dites se définissent par la non conformité des deux plans, alors que les sémiotiques monoplanes (les « systèmes de symboles » de Hjelmslev) se reconnaissent par la correspondance terme à terme de leurs plans. Si nous nous intéressons à la nature de la relation sémiotique réalisée dans *Composition IV*, c'est parce que nous supposons, très intuitivement au début de cette étude, que le passage à la non figurativité n'est pas seulement, du moins chez Kandinsky, le fait d'une remise en cause de la « grille de lecture du monde naturel », mais qu'il représente un changement de « nature » de langage : l'élaboration d'un langage « molaire », c'est-à-dire la construction d'un système semi-symbolique.

On l'a vu au cours de l'étude du plan de la manifestation, les formants de *Composition IV* ne sont pas réductibles à ceux des œuvres figuratives ; il n'en reste pas moins que

leurs dispositifs d'expression sont constitués à partir des formants d'unités figuratives sélectionnées, puis rapprochées et/ou opposées.

C'est donc l'analyse de *Composition IV* comme énoncé pictural qui nous autorise à nous représenter le processus de l'énonciation de l'œuvre. En étudiant les œuvres de cette « période du cavalier », nous n'avons pas pu ne pas songer au type de pensée qui préside, selon Cl.Lévi-Strauss, au « bricolage ». On sait que l'anthropologue développe, dans les premières pages de *La Pensée sauvage*, la thèse selon laquelle la pensée mythique serait « une sorte de bricolage intellectuel ». Selon lui, le bricoleur, comme le sujet du discours mythique, ne travaille ni à partir d'images ni à partir de concepts mais à partir d'éléments qui leur sont « intermédiaires » : les signes, à la fois concrets, comme les images, et possédant, comme les concepts, un « pouvoir référentiel ». En montrant comment *Composition IV* résulte d'un travail de Kandinsky à partir d'un lexique de signes figuratifs tirés soit de l'iconographie religieuse soit de l'iconographie profane, voire de « turqueries », comme pour la série des *Araber*, nous avons en quelque sorte montré le peintre à l'œuvre, un peu comme Lévi-Strauss voit le « bricoleur » :

« ... excité par son projet, sa première démarche pratique est pourtant rétrospective : il doit se retourner vers un ensemble déjà constitué, formé d'outils et de matériaux ; en faire, ou en refaire, l'inventaire ; enfin et surtout, engager avec lui une sorte de dialogue, pour répertorier, avant de choisir entre elles, les réponses possibles que l'ensemble peut offrir au problème qu'il lui pose. Tous ces objets hétéroclites qui constituent son trésor, il les interroge pour comprendre ce que chacun pourrait signifier... »⁵.

Lévi-Strauss en vient à opposer le type de « qualités » sur lesquelles travaillent d'une part la science, d'autre part le bricolage et la pensée mythique : la science revendique les

5. Cl.Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p 28.

« qualités premières » extérieures et comme étrangères aux événements, alors que bricolage et pensée mythique opèrent sur des « qualités secondes ».

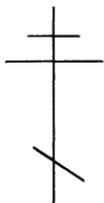
« Le propre de la pensée mythique, comme du bricolage sur le plan pratique, est d'élaborer des ensembles structurés, non pas directement avec d'autres ensembles structurés, mais en utilisant des résidus et des débris d'événements : *odds and ends*, dirait l'anglais, ou, en français, des bribes et des morceaux, témoins fossiles de l'histoire d'un individu ou d'une société. »

L'auteur de *La Pensée sauvage* aura, dans une note, cette formule heureuse qui rendrait aussi bien compte, selon nous, de la construction de *Composition IV* : la pensée mythique « bâtit ses palais idéologiques avec les gravats d'un discours social ancien ».

La collection de signes, d'unités iconographiques que se constitue Kandinsky est comparable à celle du bricoleur ou du sujet du discours mythique : ces signes sont autant de formants et d'unités de sens relevant de l'« usage » du discours visuel ancien. Comme la pensée mythique « édifie des ensembles structurés au moyen d'un ensemble structuré, qui est le langage » sans s'en emparer « au niveau de la structure », la construction de *Composition IV* se sert d'éléments empruntés à l'iconographie chrétienne sans pour autant se plier aux contraintes de son système sous-jacent. Nous donnerons deux exemples de cette liberté dans le tableau de Kandinsky.

1. La bipartition de l'espace du tableau sert à corrélérer l'opposition de deux parcours thématiques avec celle des deux moitiés, gauche et droite ; mais si le principe d'une telle corrélation est conforme à l'organisation topologique des représentations du Jugement dernier dans l'iconographie chrétienne, et si elle est prévisible dès lors que Kandinsky a travaillé à partir d'unités figuratives proposées par le « sujet », il s'avère que la corrélation effectivement réalisée dans le tableau est l'inverse de celle requise par le système iconographique. Selon la tradition iconographique, la représentation du Jugement dernier place à gauche du spectateur les élus et à droite les pécheurs puisque la gauche du spectateur correspond en fait

à la droite de la figure centrale (orientante) du Christ, et qu'inversement la partie droite de l'image correspond à sa gauche. Dans son article « La "droite" et la "gauche" dans l'art des icônes », B.A. Ouspensky donne l'explication suivante de l'orientation du support de la croix russe, « dont la traverse inférieure est inclinée de gauche à droite » :



« Les manuels disent qu'elle se représente "montant vers le haut à droite, et descendant vers le bas à gauche". Une fois de plus, il est absolument évident que la gauche et la droite ne sont pas envisagées de notre point de vue mais de celui du Christ en croix, et, en outre, traitées symboliquement : "dressé sur la croix, le Christ alléga son pied droit vers le haut afin que soient allégés les péchés de ceux qui croient en lui et qu'à sa venue seconde et dernière ils soient emportés vers le haut pour le rencontrer dans les cieux — et il appuya sur son pied gauche, et ce pied descendit vers le bas afin que les peuples qui ne croient pas en lui soient entraînés par leur non-savoir, soient maudits, ayant perdu la raison, et descendent en Enfer". Ainsi, le côté droit (du Christ) est lié à la foi, et le côté gauche, à l'incroyance »⁶.

Dans *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, André Grabar donne d'autres exemples de la même corrélation, que ce soit dans le tympan du grand portail de la cathédrale Saint-Lazare d'Autun ou dans le portail du Jugement dernier de Notre-Dame de Paris, ou encore dans une Cruci-

6. B.A. Ouspensky, « La "droite" et la "gauche" dans l'art des icônes », *Travaux sur les systèmes de signes* (ouvrage collectif de l'Ecole de Tartu), Bruxelles, éditions Complexe, 1976.

fixion des Péricopes de l'abbesse Uta de Niedermunster ⁷. Ainsi, on peut considérer que l'inversion de la corrélation, dans le tableau de Kandinsky, correspond à une mise en échec d'une lecture chrétienne « orthodoxe », au sens littéral de ce terme, permettant par là même la construction de ce « palais idéologique » (selon le mot de Lévi-Strauss) qu'est le mythe de la *Vita nova*.

2. Le second exemple de liberté prise par rapport au système iconographique, c'est l'insertion, dans le coin supérieur gauche du tableau, d'un formant de l'affrontement élaboré à partir de l'iconographie des « turqueries » et non plus à partir des représentations des cavaliers de l'Apocalypse. En effet, la symétrie de l'arche noire et des hérissements ne se trouve jamais, à notre connaissance, ni dans les œuvres figuratives à sujet religieux de Kandinsky ni dans l'iconographie traditionnelle russe pour servir de formant au motif des « cavaliers de l'Apocalypse ». C'est au contraire le formant du duel des cavaliers arabes dans *Araber III, mit Krug* de 1911, comme nous l'avons vu ; et les hérissements symétriques se retrouvent aussi comme formant du combat représenté dans *Der Elefant* de 1908.

Ainsi l'analyse de cet énoncé qu'est *Composition IV* permet de se représenter son énonciation d'une part sous la forme d'un « bricolage » de l'énonciateur à partir d'une collection de signes hétéroclites, d'autre part comme la décompétentialisation d'un énonciataire qui resterait « à l'intérieur » du langage dont ont été tirés certains signifiants et signifiés. Ainsi, le dessin de certains signes empruntés n'est pas, dans *Composition IV*, celui qu'ils ont dans le langage d'emprunt : les limites floues ou les chevauchements constituent, pour ce qui est de la syntagmatique de l'expression, des facteurs de décompétentialisation au même titre que l'inversion de la corrélation ou la présence, à gauche, de l'affrontement des cavaliers, pour ce qui est de la syntagmatique de la manifestation.

Nous tirerons parti de cette corrélation entre l'articulation topologique du tableau et l'opposition des deux parcours

7. A. Grabar, *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, Paris, Flammarion, 1979.

thématiques pour définir le type de relation sémiotique contractée par les deux plans de l'expression et du contenu. Par la co-occurrence, sur le plan de la manifestation, de deux discours parallèles, *Composition IV* manifeste, selon nous, un discours poétique (ou, s'agissant de sémiotique visuelle, un discours « plastique ») : le tableau réalise l'homologation d'un discours thématique et d'un discours visuel double, linéaire et chromatique (l'opposition de deux types de couleurs et de deux types de lignes). On pourrait représenter ainsi cette homologation :

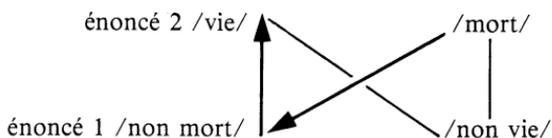
| <i>expression</i> | | | <i>contenu</i> | |
|--|--------|----|-----------------|-------------|
| syntagmes chromatiques et linéaires | | | énoncés | |
| type 1 | type 2 | | /issue heureuse | /jouissance |
| | : | :: | : | |
| type 1 | type 2 | | du combat/ | du bonheur/ |

Les syntagmes chromatiques de type 1, ceux de la partie gauche, ce sont les plages de couleurs sans expansion, « rétracées » : points rouges et jaunes ou griffures violettes de l'affrontement, traits noirs, taches carmin aux bords nets, fines bandes du spectre de l'arc-en-ciel, petits polygones violets de la pente ; un blanc rompu, que nous prenons ici comme « fond », occupe l'essentiel de la surface, contrairement à la partie droite. Les syntagmes chromatiques du type 2 sont réalisés en partie droite ; ce sont les plages de couleurs en expansion, « étalées » : bandes blanchâtres de la double forme allongée, diaprure lumineuse entourant ces deux bandes, assombrissement progressif de la masse bleu sombre, extension des disques concentriques, enfin miroitement des bleus et jaunes pâles sous la masse bleu sombre, ou des verts dans l'une des deux formes dressées. Les syntagmes linéaires de type 1 sont caractérisés par l'intersection : nœud des crochets et hachures coupant les traits les plus longs. Les syntagmes linéaires de type 2, réalisés en partie droite, sont, eux, caractérisés par l'adjonction : arborescences à partir du bord droit de la masse bleu sombre ; alignements des lignes de la double forme allongée ou des bords des formes dressées.

On peut donc réécrire ainsi l'homologation :

| <i>expression</i> | | <i>contenu</i> |
|---------------------------|----|------------------------------|
| contraction : expansion | :: | /issue heureuse /jouissance: |
| intersection : adjonction | | du combat/ du bonheur/ |

Si l'on considère l'organisation du contenu d'un point de vue dynamique (en se référant au modèle sémiotique du parcours génératif de la signification), on concevra les deux énoncés thématiques comme le résultat de la prise en charge discursive de valeurs de la sémantique fondamentale. A partir des acquis de l'étude de la partie gauche et de la partie droite, nous dirons que l'/issue heureuse du combat/ représente la thématisation de la négation de la /Mort/, et la /jouissance du bonheur/ la thématisation de la /Vie/. Si l'on projette la catégorie sémantique /vie/vs/mort/sur le carré sémiotique, les deux énoncés seront disposés comme suit :



Le contenu de *Composition IV* apparaît doté des caractéristiques de la narrativité : des transformations s'opèrent et s'enchaînent selon un sens déterminé. Autrement dit, un récit peut se lire de la partie gauche à la partie droite du tableau, récit manifesté par la relation diagonale entre les courbes colorées de l'arc-en-ciel (plage en contraction) et celles du coin supérieur droit (plage en expansion). Cette relation diagonale est parallèle à la double forme allongée. Revenons au carré sémiotique. Celui-ci constitue, on le sait, un réseau de relations logico-sémantiques qui établit, par intersections, quatre positions interdéfinies. Mais ces relations correspondent, d'un point de vue syntaxique, à des opérations, c'est-à-dire à des passages entre positions effectués à l'aide de transfor-

mations (assertion ou négation). Les deux énoncés du tableau une fois en position sur le carré, on s'aperçoit que le récit qu'ils constituent repose sur les deux transformations contraires : la négation (pour l'énoncé 1) et l'assertion (pour l'énoncé 2). Aussi, par la bipartition qui fonde son organisation plastique, *Composition IV* n'exprime-t-il pas tant le récit d'une conjonction avec la vie que l'établissement d'une relation de présupposition réciproque entre une négation et une assertion. La présence de l'assertion présuppose celle de la négation, et inversement. Le tableau met face à face, à égalité si l'on peut dire, les deux « moments », les deux étapes du récit. Bien plus, en tant qu'espace clos, il les réunit sans les confondre, et en y gagnant sa propre existence.

On se souvient que la partie centrale a été reconnue comme la manifestation de l'instance d'où « partent » les deux transformations. Si l'on a pu rapprocher provisoirement son contenu thématique de la figure discursive de la sanction ou du jugement, eu égard au matériau iconographique des formants, nous dirons maintenant que cette partie manifeste en fait la transformation elle-même, l'action d'un sujet sur le monde, à la fois refus et aspiration, destruction et actualisation. Le thème de *Composition IV*, c'est la création : création d'un nouvel âge, mais aussi création artistique. En effet, à partir d'une défigurativisation de l'Avènement, le tableau développe, pour l'énonciataire, le récit du « Tournant spirituel » contemporain et expose « quelle est notre Harmonie » :

« Lutte des sons, équilibre perdu, “principes” renversés, roulements inopinés de tambours, grandes questions, aspirations sans but visible, impulsions en apparence incohérentes, chaînes rompues, liens brisés, renoués en un seul, contrastes et contradictions, voilà quelle est notre Harmonie. La composition qui se fonde sur cette harmonie est un accord de formes colorées et dessinées qui, comme telles, ont une existence indépendante procédant de la Nécessité Intérieure et constituent, dans la communauté qui en résulte, un tout appelé tableau »⁸.

8. W. Kandinsky, *op. cit.*, p.141.

Mais la symétrie de *Composition IV*, assimilable finalement à celle d'un triptyque, en renvoyant l'espace pictural à l'instance de l'énonciation, ne fait pas que produire un effet de contemporanéité ; la motivation du tableau comme signe par la relation semi-symbolique instaurée entre l'expression et le contenu fait de l'énonciateur le sujet d'une seconde création, à la fois négation et assertion. L'acte pictural est ici conçu comme un faire, comme une modalisation des énoncés d'état que sont les formes plastiques dont dispose le peintre. On considérera dès lors que, chez Kandinsky, le passage d'un discours figuratif à un discours « abstrait » repose sur la paradigmatisme de la composante visuelle d'une figurativité (au sens sémiotique) corrélée à un discours thématique. Cette thématisme, instituant un « discours » des lignes et des couleurs, rend contingent le recours à (ou le maintien d') une figurativisation puisqu'elle se situe à un niveau plus abstrait. La corrélation d'une catégorisation des éléments chromatiques et linéaires à une opposition de deux énoncés thématiques est à considérer, une fois de plus, comme la construction d'un système semi-symbolique. Le passage d'une peinture figurative à une peinture abstraite, ou tout au moins non figurative, dans l'œuvre de Kandinsky au cours des années 1907-1916, serait donc le fait d'une poétisation.

V. CONCLUSION

Cette étude visait deux objectifs : d'une part, montrer quelles peuvent être les étapes d'une approche sémiotique d'un objet visuel planaire, surtout lorsque celui-ci n'est pas figuratif et qu'une lexicalisation immédiate de ses unités de manifestation est impossible ; d'autre part, rendre compte d'un tableau considéré comme « historique » non seulement dans l'œuvre de Kandinsky mais aussi dans le discours pictural du début de ce siècle.

Nous pensons avoir suffisamment insisté sur les étapes de la démarche sémiotique, le plan de cette étude ayant été organisé selon la suite même de ces étapes ; nous ferons plutôt, en guise de conclusion, deux remarques sur le tableau lui-

même. Tout d'abord, ou plus exactement tout compte fait, ce tableau doit être considéré comme non figuratif plutôt que comme « abstrait ». En effet, l'analyse des unités de sa manifestation nous a amené à interpréter le processus de son énonciation comme celui d'un « bricolage » à partir d'une sémiotique figurative et, corrélativement, d'une décompétentialisation d'un énonciataire qui resterait le récepteur du tableau selon la « grille de lecture du monde naturel ». Dire que ce tableau est non figuratif, c'est à la fois ne pas se contenter d'une simple définition taxinomique de son univers (abstrait vs figuratif), mais aussi refuser une conception historiciste du passage de la peinture figurative à la peinture abstraite : c'est indiquer qu'il serait sans doute possible de donner de ce passage une représentation syntaxique, donc proprement sémiotique.

En second lieu, nous voudrions attirer l'attention sur le fait que, s'il y a dans le cas présent une « motivation poétique » qui se substitue à l'immotivation des signes d'une sémiotique figurative, il s'y ajoute une motivation seconde, entre le sujet de l'énoncé et le travail de l'artiste. Au récit de l'avènement de la *Vita nova*, « palais idéologique » spiritualiste et profane bâti sur le mythe chrétien du Jugement dernier, correspond le travail de « bricolage » du peintre qui se sert de la peinture figurative populaire pour élaborer une nouvelle peinture. A la performance évaluative énoncée, dont la partie centrale du tableau est la manifestation, correspond celle d'une énonciation poétique, paradigmatique et productrice de contrastes. Une telle conception du discours de *Composition IV* permet de mieux comprendre ou de lire plus attentivement ce que Kandinsky écrit dans *Regards sur le passé* :

« Le développement de l'art est semblable au développement de la connaissance non matérielle... Son évolution est faite de subites lueurs, semblables à l'éclair, d'explosions qui éclatent dans le ciel comme les fusées d'un feu d'artifice pour répandre autour d'elles tout un "bouquet" d'étoiles aux multiples éclats... Le Christ, de son propre aveu, n'est pas venu renverser l'Ancienne loi... La pensée élémentaire, sèche et précise, n'est donc pas rejetée, elle sert de base aux pensées futures qui se

développeront à partir d'elle. Et ces pensées futures, plus tendres, moins précises et moins matérielles, ressemblent aux futurs rameaux, neufs, plus tendres, qui feront de nouvelles percées dans les airs. Sur la balance du Christ, la valeur du fait n'est pas estimée selon l'aspect extérieur de l'action dans sa rigidité, mais selon son aspect intérieur dans sa souplesse. C'est là la racine de la future transmutation des valeurs qui, sans interruption, donc aujourd'hui même, continue de créer lentement en même temps qu'elle est la racine de cette intériorisation que nous atteignons nous aussi peu à peu dans le domaine de l'art. De notre temps, et sous une forme fortement révolutionnaire. En suivant ce chemin, j'ai fini par arriver à la conclusion que je n'avais pas ressenti la peinture sans objet comme une suppression de tout l'art antérieur, mais seulement comme le partage primordial, d'une importance considérable, du vieux tronc unique en deux branches maîtresses, ramification indispensable à la formation de l'Arbre vert »⁹.

L'analyse des œuvres d'un peintre peut aussi aider à la compréhension de ses textes théoriques.

9. W.Kandinsky, *Regards sur le passé*, Paris, Hermann, 1974, p.126.

CHAPITRE III

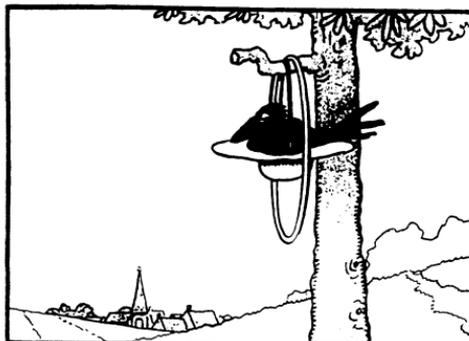
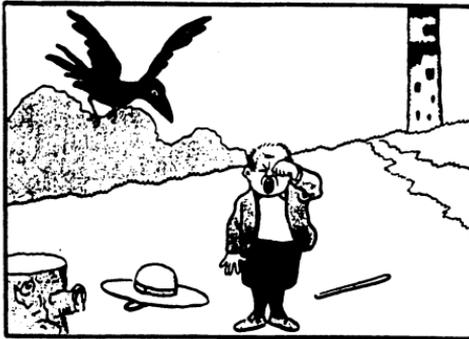
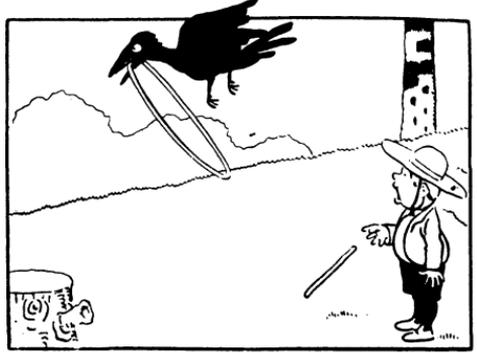
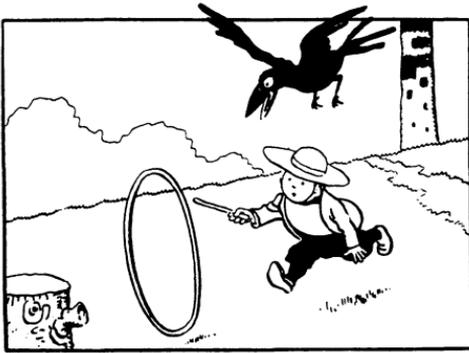
« UN NID CONFORTABLE » DE BENJAMIN RABIER

TOPOGRAPHIE SEMI-SYMBOLIQUE
ET PERSPECTIVE MANIPULATRICE

Les analyses du *Nu* d'E. Boubat et de *Composition IV* de W. Kandinsky ont mis en évidence l'existence de sémiotiques plastiques fondées sur la conformité de catégories d'expression et de catégories de contenu. La reconnaissance d'une telle conformité implique la conception de systèmes semi-symboliques distincts des systèmes symboliques et sémiotiques définis par L. Hjelmslev. Les sémiotiques plastiques ne sont qu'un des modes de réalisation des systèmes semi-symboliques, et ce à un double titre. Les systèmes semi-symboliques peuvent être réalisés par des sons ou par des gestes, c'est-à-dire par d'autres substances de l'expression (et il s'agit alors aussi de relations sémiotiques, en ce sens que ce sont les deux plans du langage qui sont toujours mis en relation). Mais ils peuvent aussi être réalisés sémantiquement : si l'on admet que le rapport entre la figurativité d'un texte ou d'une image et son contenu abstrait est comparable à celui d'un signifiant et d'un signifié, il est prévisible que le contenu des discours figuratifs puisse relever, pour tout ou partie, d'un codage semi-symbolique, les figures du monde naturel qu'il reprend à son compte (si l'on peut dire) étant sélectionnées et associées selon leur capacité à réaliser certaines catégories du sensible, et notamment certaines catégories du visible. Le codage semi-symbolique d'une figurativité reposerait ainsi sur une ou plusieurs catégories isotopantes.

Nous donnerons dans ce chapitre un exemple de codage semi-symbolique de la figurativité en analysant une œuvre du

UN NID CONFORTABLE



dessinateur et humoriste Benjamin Rabier¹. « Un nid confortable » se présente comme un court récit en images : une seule planche, trois bandes, six vignettes ont suffi au créateur de Gédéon le Canard et de « La Vache qui rit » pour planter son décor et montrer comment un oiseau peut se construire un nid confortable aux dépens d'un petit garçon. S'agit-il là d'une bande dessinée ? On aura remarqué qu'il n'y a pas de « bulles », et l'on sait que l'on préfère aujourd'hui réserver l'appellation de bandes dessinées aux seules suites d'images qui intègrent le texte aux vignettes. Quoi qu'il en soit, notre propos n'est pas ici d'aborder le problème du syncrétisme, c'est-à-dire de la manifestation d'un objet de sens par plusieurs langages à la fois — texte et image par exemple —, mais d'étudier le codage semi-symbolique d'un décor et son importance dans la manipulation du lecteur par certains effets de perspective².

Dans une histoire toute d'actions et de passions comme celle du « Nid confortable », il semble que le décor ne soit là que pour mieux situer les deux protagonistes l'un par rapport à l'autre (d'où son extrême simplicité). S'il en est ainsi, comment ne pas considérer certains de ses éléments comme des détails superflus ou gratuits, la souche et le tronc d'arbre par exemple, dans les quatre premières vignettes, ou la couronne d'arbre sous laquelle l'oiseau installe son nid ? Le village lui-même, dans les deux dernières vignettes, ne s'impo-

1. Benjamin Rabier peut être considéré comme l'un des tout premiers « graphistes » : comme Caran d'Ache, qu'il admirait, il fut illustrateur et caricaturiste (il collabora notamment à *L'Assiette au Beurre*) ; il réalisa aussi des affiches, des emballages, des étiquettes, et même, en 1915, quelques essais de dessin animé. La publication d'albums — et, avant tout, de ceux qui racontent les aventures de Gédéon le canard — constitua l'essentiel de l'activité de ses dix dernières années (1929-1939). On a pu reconnaître l'influence de B. Rabier dans les scénarios du cartooniste américain Tex Avery ou dans les premiers albums d'Hergé. En 1981, une exposition, au musée-galerie de la Seita, à Paris, a été consacrée à son œuvre, et un recueil d'un certain nombre d'histoires en une planche est récemment paru : *Benjamin Rabier*, Paris, Pierre Horay, 1983. Les planches citées dans le présent travail figurent toutes dans ce recueil.

2. Le problème des sémiotiques syncrétiques sera abordé plus loin à propos de la communication publicitaire (chapitre VI).

sait pas : une composition plus dépouillée encore aurait montré plus clairement les qualités spatiales du nid, qui garantissent son confort. Benjamin Rabier se serait donc laissé aller à dessiner pour le seul plaisir, par exemple lorsqu'il laisse deviner la représentation d'une tête à travers le traitement graphique des nodosités de la souche. De même, la couronne de feuillage et le village serviraient simplement à dédramatiser la composition des deux dernières vignettes. Comment ne pas s'interroger, aussi, sur le rôle de la ligne sinueuse et irrégulière du bois, à l'arrière plan des quatre premières vignettes ? Elle ferme l'espace et nuit au dynamisme que les obliques installent avec bonheur dans la représentation d'une scène si mouvementée. Bien sûr, il ne faut pas chercher à tout prix une volonté de l'auteur, encore moins forcer la cohérence ou la logique d'une œuvre. Mais on admettra que ces divers éléments figuratifs, par leur présence même, rendent l'espace représenté plus complexe, donc sémantiquement plus riche, et on ne saurait les négliger dès lors que d'autres éléments assurant la figurativité spatiale du récit — positions et mouvements des objets par rapport aux personnes — sont eux-mêmes considérés et analysés.

Afin de rendre pleinement compte du rôle du décor et de la perspective dans cette histoire, il est nécessaire de procéder à une analyse plus fouillée du récit, qui dépasse les simples impressions de lecture. Pour ce faire, nous étudierons la structure sémio-narrative sous-jacente à cette suite d'images. On verra, de cette façon, que les trois bandes de la planche assurent la segmentation de ce que l'on peut considérer comme le récit de la construction d'un objet de valeur.

I. LA COMPOSANTE SÉMIO-NARRATIVE :

Le récit se déroule successivement dans deux lieux différents : une pente herbeuse d'une part, le haut d'un arbre d'autre part. Cette segmentation spatiale conduit à regrouper les deux premières bandes et permet de les opposer à la dernière. Le critère de segmentation actoriel redouble ce découpage : dans les deux premières bandes, un corbeau et un enfant ; dans la dernière, l'oiseau et, cette fois, ses oisillons

(on peut en effet considérer que les oisillons sont déjà présents dans la cinquième vignette puisque celle-ci « raconte » leur couvée par l'adulte). L'ordre chronologique manifeste ainsi la suite logique, narrative, des deux séquences : la rencontre polémique de l'enfant et de l'oiseau précède la « vie de famille » des volatiles. Les deux acteurs-objets, le cerceau et le chapeau acquis dans la rencontre, serviront à la construction du nid. La distinction des deux acquisitions, celle du cerceau d'abord, celle du chapeau ensuite, rend compte du dispositif en deux bandes qui manifeste le récit de la rencontre. Le cerceau et le chapeau servent à la construction du nid comme lieu confortable. On remarquera que l'activité d'assemblage des éléments du nid n'est pas manifestée. Le récit ne privilégie pas la « face » syntaxique du nid (c'est un espace construit) mais sa « face » sémantique : il est fait d'éléments qui ont telle origine, qui sont extraits de tel univers. Revenons donc, pour le moment, à la composante syntaxique.

On considérera le programme narratif d'acquisition du cerceau et du chapeau comme un double programme partiel par rapport au programme de base qu'est l'utilisation du nid confortable : cerceau et chapeau constituant, par rapport à l'économie générale du récit, l'objet de valeur duel visé dans le programme partiel ; le confort, valeur abstraite dont on analysera plus loin la thématization et la figurativisation, constitue, lui, l'objet du programme de base. Disons ici que c'est un objet dont la définition est essentiellement thymique, les dictionnaires décrivant le « confort » comme « l'ensemble des moyens qui permettent de vivre à l'aise ». Si l'on conçoit les programmes narratifs comme des circulations d'objets de valeur, l'étude du programme partiel (dédoublé) et du programme de base de ce récit montre qu'ils correspondent à deux types de communications contradictoires. Le programme narratif (PN) partiel, qu'il s'agisse de l'acquisition du cerceau ou de celle du chapeau, peut être analysé comme une appropriation (par le corbeau, S1) corrélative à une dépossession (pour l'enfant, S2). On aura la formule canonique d'une épreuve :

$$F(S1) \rightarrow \left\{ \begin{array}{l} [(S1 \cup O) \rightarrow (S1 \cap O)] \dots \text{“appropriation”} \\ [(S2 \cap O) \rightarrow (S2 \cup O)] \dots \text{“dépossession”} \end{array} \right\} \text{épreuve}$$

L'épreuve est la corrélation d'un faire réfléchi conjonctif et d'un faire transitif disjonctif ; elle s'oppose au don, défini par la corrélation d'un faire réfléchi disjonctif et d'un faire transitif conjonctif : à la fois renonciation et attribution :

$$F(S1) \longrightarrow \left\{ \begin{array}{l} [(S1 \cap O) \longrightarrow (S1 \cup O)] \dots \text{“renonciation”} \\ [(S2 \cup O) \longrightarrow (S2 \cap O)] \dots \text{“attribution”} \end{array} \right\} \text{don}$$

Le programme de base, l'utilisation du nid, repose, lui, sur une logique toute différente : le corbeau bénéficie du confort de son nid tout en en faisant bénéficier sa progéniture ; l'attribution est corrélatrice à une non renonciation ; il y a partage : faire conjonctif à la fois réfléchi et transitif relevant d'une communication participative où la conjonction de l'objet avec l'un des sujets n'exclut pas la conjonction du même objet à l'autre sujet :

$$F(S1) \longrightarrow \left\{ \begin{array}{l} [(S1 \cap O) \longrightarrow (S1 \cap O)] \dots \text{“non renonciation”} \\ [(S2 \cup O) \longrightarrow (S2 \cap O)] \dots \text{“attribution”} \end{array} \right\} \text{communication participative}$$

On comprend que le passage d'une logique de communication non participative à celle d'une communication participative puisse produire un effet de sens de dédramatisation, d'autant que les vignettes de la dernière bande manifestent des énoncés d'état conjonctifs et non des énoncés de faire. Corrélativement, on peut alors interpréter, dans les vignettes 1, 2 et 4, le débordement du cadre par les ailes du corbeau comme l'expression d'une dramatisation préalable, d'une mise en discours du récit polémique, par opposition à la représentation de la nidification. L'absence de débordement du cadre de la vignette 3 conforte, paradoxalement à première vue, cette interprétation : dans cette vignette, le corbeau revient vers l'enfant en pleurs ; il ne pique pas droit sur l'un des deux objets à terre. On notera surtout qu'il n'ouvre pas le bec ; une telle figure gestuelle marque, si l'on peut dire, l'absence de volonté manifeste d'une nouvelle appropriation/dépossession. La vignette 3 apparaît donc comme une suspension de la relation polémique ; si le regard du lecteur n'était déjà porté sur

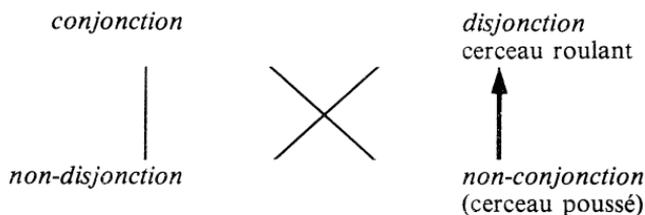
l'image suivante, la vignette en question pourrait même être comprise comme le début d'une proposition de jeu, c'est-à-dire de contrat³.

Si le corbeau réalise effectivement l'anti-programme narratif qui consiste à s'emparer du cerceau et du chapeau, c'est en bonne logique qu'il était d'abord un anti-sujet *virtuel*, à la fois selon le vouloir (ces objets dont il se trouvait disjoint, il les tenait pour désirables), et selon le devoir : l'obligation « sociale », faite aux parents, de veiller aux conditions matérielles de vie de leur progéniture en est ici la thématisation. Au demeurant, le caractère polémique de la rencontre tient non seulement au fait que le corbeau et l'enfant désirent l'un et l'autre les deux mêmes objets de valeur, mais aussi, et surtout, à ce qu'ils tiennent tous deux le « superflu » pour désirable. Le jouet n'est pas indispensable au jeu ; le chapeau ne s'impose pas (il ne protège pas l'enfant, par exemple de la pluie). Ce petit garçon endimanché, qui dispose d'une aire de jeu particulière, jouit d'une aisance dont le corbeau veut aussi bénéficier, pour lui-même et pour ses enfants : enfant et corbeau s'inscrivent donc dans un seul et même espace idéologique. Notons par ailleurs que la modalisation du corbeau selon le « devoir » ne sera manifestée qu'une fois les deux objets dérobés et le nid construit. On retrouve ici la distinction, déjà relevée plus haut, entre la dernière bande et les deux premières, confirmant l'importance du changement de lieu.

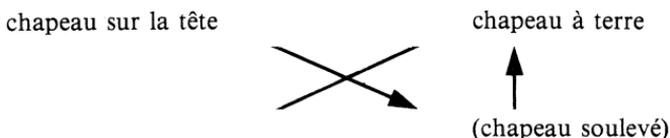
Quant à l'*actualisation* de l'anti-sujet, elle est le résultat de sa modalisation selon le savoir et le pouvoir. Le savoir du corbeau, c'est celui de l'opportuniste ou du bricoleur qui sait profiter de l'occasion favorable et se saisir des objets dans un ordre différent de celui dans lequel il s'en servira : d'où le chiasme narratif sur lequel repose la « chute » de cette histoire, puisqu'après avoir pris le cerceau, puis le chapeau, l'oiseau se sert du seul chapeau et n'utilisera enfin le cerceau que dans la dernière vignette. Pour le corbeau, le confort se

3. On retrouve le même procédé de « débordement » du cadre dans beaucoup de planches de B. Rabier et chez plusieurs de ses admirateurs. Pour produire le même effet de dramatisation, Rabier utilise aussi parfois le fond en aplat noir ou l'ombre chinoise.

gère comme l'appropriation se calcule. La question de son pouvoir-faire nous retiendra davantage. Si le corbeau a la possibilité de se saisir du cerceau et du chapeau, c'est parce qu'ils se trouvent dans un lieu à la fois fréquenté par l'enfant et accessible à un oiseau, mais aussi parce qu'étant disjoints spatialement de l'enfant, ils sont saisissables. Et l'oiseau pourra d'autant mieux conserver sa prise que l'enfant ne saute... ni ne s'envole ! Ainsi, c'est par un espace médiateur entre l'espace humain et l'espace animal, que va s'actualiser le récit polémique : il revient à la spatialisation de prendre en charge, au niveau discursif, les relations syntaxiques de conjonction et de disjonction rendant compte de la possibilité, offerte au corbeau, de s'emparer des objets. Si l'on dispose sur un carré sémiotique (celui de la jonction spatiale) les parcours syntaxiques manifestés et non manifestés (positions indiquées entre parenthèses) des différents acteurs-objets, on aura, pour le cerceau :

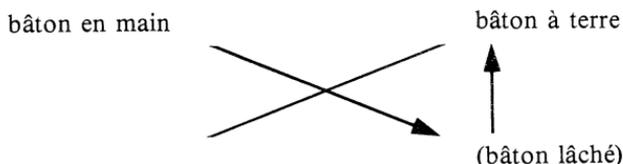


et pour le chapeau :



L'oiseau aurait aussi pu prendre le bâton, puisque ce dernier se présente, en vignette 3, également disjoint de l'enfant. Mais, encore une fois, le lecteur ne devra prendre que plus tard la

mesure de l'intelligence du corbeau, ou de son esprit pratique. S'il ne se saisit pas du bâton, c'est qu'il en possède déjà l'équivalent fonctionnel dans le lieu naturel qu'il a choisi pour nidifier : la branche d'arbre cassée fera très bien l'affaire pour accrocher les objets dérobés. Il n'en reste pas moins que le bâton constitue, même s'il n'est pas emporté par l'oiseau, un objet saisissable par lui et que la même organisation logique de la jonction spatiale peut rendre compte de son parcours syntaxique d'actualisation :



L'étude de la compétence (modale) du corbeau serait incomplète si l'on n'examinait enfin les mouvements des deux sujets polémiques. Ils peuvent être interprétés comme les figures des transformations de jonctions spatiales, comme des faire transitifs ou réfléchis. On aura alors la distribution suivante selon les deux sujets :

| <i>L'oiseau</i> | <i>L'enfant</i> |
|---------------------------|---------------------------------------|
| a) foncer sur ("piquer") | descendre en courant |
| b) s'envoler | ... |
| c) ... | déposer, faire rouler, laisser tomber |
| d) emporter dans les airs | ... |

Les mouvements désignés en (a) sont des faire (somatiques) réfléchis, dont on peut rendre compte par le passage d'une position haute à une position basse. Les mouvements désignés en (c) sont les faire transitifs correspondants. Ceux désignés en (b) et en (d) sont respectivement des faire réfléchi et transitif dont on peut rendre compte par le passage d'une position basse à une position haute. Ainsi, tandis que l'oiseau est capable de voler de haut en bas et de bas en haut, et de ne pas laisser tomber ce qu'il tient, l'enfant ne se déplace, lui, que de haut en bas et se trouve joint à des objets qui vont dans le même sens : il ne saute pas (pour rattraper *in extremis* les objets qu'on lui vole — faire réfléchi), il ne lance pas non plus son bâton contre l'oiseau (faire transitif). Rien

d'étonnant, en somme, que ce soit le sujet doté de la capacité d'évoluer dans un sens comme dans l'autre sur l'axe de la verticalité qui, dans un espace médiateur, l'emporte sur celui qui ne peut aller que dans un seul sens⁴.

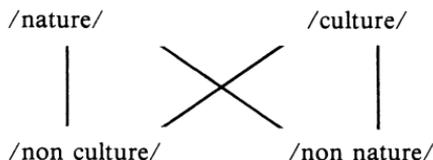
Bien sûr, l'analyse de la composante sémio-narrative demanderait à être complétée : nous n'en avons retenu que ce qui nous a semblé nécessaire, sinon suffisant, pour comprendre comment, dans ce récit, la spatialisation intervient, du point de vue du parcours génératif de la signification, comme un fait de syntaxe discursive de l'énoncé. Reste à explorer maintenant la composante sémantique.

II. TOPOGRAPHIE ET CODAGE SEMI-SYMBOLIQUE

On l'a noté à l'occasion de la segmentation de la planche, le décor de cette histoire n'est pas un espace abstrait : c'est au contraire à différents lieux investis d'un certain nombre de figures du monde que l'on a affaire. Le premier, celui de la rencontre polémique entre l'oiseau et l'enfant, est une pente herbeuse, traversée par un sentier qui descend (ou qui monte, selon le point de vue ou le parcours que l'on adopte) entre le tronc d'un arbre et une souche ; en arrière-plan se découpe la masse irrégulière d'un petit bois. Le second lieu, celui de la nidification, est haut perché sous la couronne d'un arbre, à l'écart d'un village enfoui dans un vallon ; entre le village et l'arbre, on retrouve le bois et le sentier. Les divers éléments qui constituent ces deux lieux assurent la figurativisation de l'espace dans lequel se déroule l'histoire. Comme nous allons le montrer, cette figurativité manifeste l'articulation de l'espace selon les valeurs d'un univers axiologique collectif. A la suite d'A.J. Greimas, la sémiotique organise

4. Dans une planche intitulée « Nos frères inférieurs », B. Rabier s'attache à montrer que les animaux ne sont pas toujours nos frères inférieurs comme l'affirme tranquillement un pêcheur à la ligne auquel le dessinateur oppose un oiseau, un martin-pêcheur, en train de plonger dans la rivière et d'emporter le poisson qu'il a décidé de manger. Au chasseur qui a battu la plaine et rentre bredouille, il oppose de même l'oiseau de proie « qui choisit son gibier, le prend et l'emporte sans grand effort ».

cet univers à partir de la catégorie abstraite nature/culture :



L'espace de la rencontre a été reconnu, dans la partie précédente, comme un espace médiateur entre le monde animal et le monde humain, qui assurait l'actualisation du sujet (vola- tile) en rendant possible la saisie des objets appartenant à l'enfant. A présent, il ne s'agit plus de s'intéresser à cet espace comme fait de syntaxe, mais comme fait de sémantique. Consi- dérons d'abord la souche, au premier plan des quatre pre- mières images. Elle figure l'intervention de l'homme sur la nature ; une souche est ce qui reste d'un arbre coupé, abattu. Elle n'est plus, dès lors, un élément naturel, à la différence, par exemple, d'un tronc d'arbre déraciné par le vent ; mais elle n'est pas non plus un objet culturel comme le sont une poutre, un bâton ou un cerceau. La souche figure la position sémantique /non naturel/. Elle s'oppose ainsi à la base du tronc non coupé, en haut de la pente, au pied duquel passe le sentier. Cet arbre, isolé, est encore loin du petit bois ; au bord du sentier tracé par l'homme, il a pourtant été épargné et marque, dans l'image quatre fois reproduite, l'endroit où disparaît le sentier. On le considérera donc comme la figure de la limite de l'intervention humaine, comme une figure topo- graphique de la /non culture/⁵. Souche et tronc s'opposent

5. On retrouve dans d'autres récits en images de B. Rabier l'arbre scié et l'arbre non coupé au bord du chemin comme figures des limites de l'espace naturel et de l'espace culturel. Dans « Le danseur de corde », un jeune gar- çon veut retrouver les sensations de l'équilibriste en marchant avec un balan- cier sur un tronc de bouleau scié « à l'entrée du bois » : le tronc roule et le garçon tombe lourdement. Dans « Le Naturel et l'Education », un « petit chenapan » qui avait dressé un renardeau et un ourson à chaparder à son profit se voit, pour finir, cruellement mordu et griffé par les deux bêtes ; dans la dernière vignette, B. Rabier montre comment « les deux compa- gnons à quatre pattes, dont le naturel était complètement revenu, repré- sentent le chemin du bois » en abandonnant le garçon blessé au pied d'un arbre qui se dresse au bord d'un chemin. On pourrait multiplier les exemples de cette figure de la /non culture/.

ainsi, en inversant l'un par rapport à l'autre une même combinaison de traits figuratifs : la souche est à la fois irrégulière par sa nodosité et sa branche cassée, et régulière par la forme de sa coupe, tout comme le tronc est à la fois régulier par sa forme, et irrégulier par les taches de son écorce. L'inversion est d'ordre topologique : à la forme irrégulière de la souche qui intègre la régularité de la coupe, correspond la forme régulière du tronc qui intègre l'irrégularité des formes et de la disposition des taches de l'écorce. L'espace médiateur de la rencontre est aussi, et surtout, constitué par cette pente herbeuse traversée par le sentier. Or la pente et le sentier, qui manifestent les obliques dynamisant la composition de l'image, réalisent encore une combinaison des mêmes traits figuratifs : régularité de la pente, utilisée pour le jeu, et irrégularité du sentier, due à la nature du terrain. On se sera rendu compte qu'une homologation se construit peu à peu :

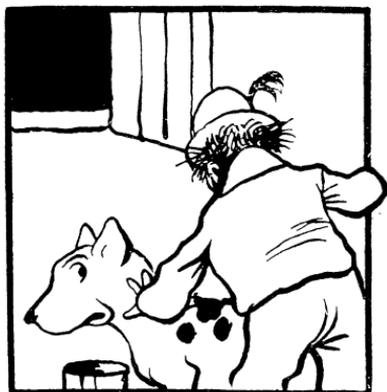
$$\begin{array}{ccc} \underline{\textit{nature}} & \approx & \underline{\textit{culture}} \\ \textit{irrégularité} & & \textit{régularité} \end{array}$$

Homologie que l'on va retrouver dans l'analyse des traits figuratifs composant les éléments remarquables et signifiants du second lieu.

Le lieu de nidification représenté dans les deux dernières vignettes est constitué d'un village et du haut d'un arbre, sous la couronne duquel l'oiseau habite son nid. Le village, enfoui au creux d'un vallon, est composé de maisons basses et d'un clocher d'église. On ne voit ainsi que des toits aux pentes régulières. Le nid est, lui, situé juste au-dessous de la masse irrégulière de la couronne d'un arbre ; le cerceau et le chapeau ont été accrochés à une branche morte, dont la forme tourmentée empêche qu'ils ne glissent et ne tombent. Puisque c'est l'espace qui nous intéresse ici, notons qu'on retrouve de cette façon, dans ces deux dernières vignettes, l'homologation précédente entre formes d'une part et valeurs axiolo-

giques nature/culture d'autre part ⁶ ; de plus, et comme précédemment, c'est encore, on va le voir, l'isotopie spatiale de la verticalité qui domine. Souche, tronc, couronne d'arbre et village enfoui : autant de figures qui s'organisent entre elles et prennent ainsi sens dans un micro-univers sémantique articulé par la catégorie haut/bas. Au ras du sol, la souche figure la négation de la hauteur ; le tronc, à l'opposé, figure ce par quoi un arbre se dresse ; représenté dans les quatre premières vignettes, il est, au surplus, planté là où le sol de la pente est à son point le plus haut. La couronne de l'arbre constitue sa plus haute partie, et il s'agit d'un arbre que les deux dernières vignettes font apparaître comme particulièrement élevé : aucun tronc à proximité, qui indiquerait qu'il est dépassé par

6. Les masses irrégulières des taillis constituent dans les planches de Benjamin Rabier la figure récurrente du « petit bois touffu ». On signalera d'autre part une planche intitulée « Piquépince, les serpents et le léopard », histoire d'un jeune garçon qui, en peignant des taches irrégulières sur la peau de trois anguilles « qui attendent la poêle à frire » puis sur le pelage du chien du garde-champêtre, fait croire aux gens du village qu'ils voient passer des serpents venimeux et un léopard : retour de la « culture » à la « nature ».

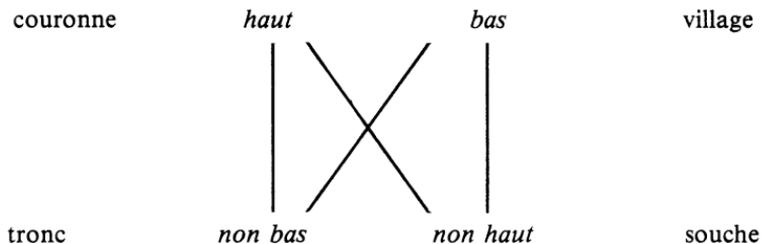


Piquépince prend une bouteille d'encre et marque de gros points noirs le dos de Médor, le danois du garde champêtre.



Voilà Médor parti pour la ville. — Ciel... un léopard ! crient les habitants non encore remis de l'émoi causé par les aspics.

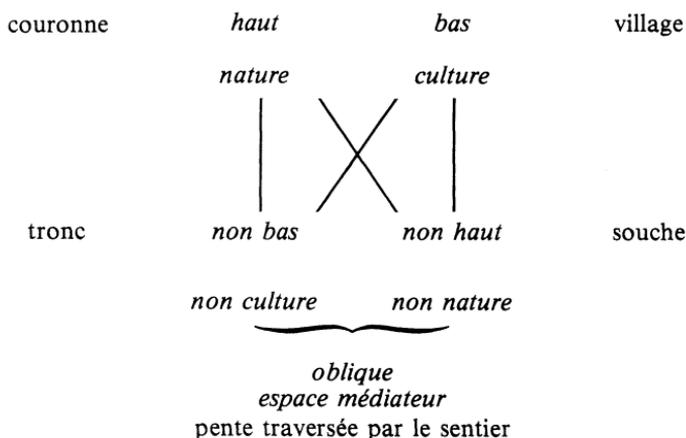
un autre arbre. Quant au village, il est au contraire situé dans l'endroit le plus bas, là où convergent les pentes des vallons environnants. Les toits lourds et horizontaux sont pratiquement les seules parties visibles des maisons basses qui se groupent autour du clocher. On reviendra plus loin sur ce clocher et sur sa situation particulière. Pour le moment, on aura retenu que les différents éléments figuratifs décrits peuvent tous être analysés et organisés selon la catégorie de la verticalité, en fonction à la fois de leurs qualités dimensionnelles, et de leur situation à tel ou tel niveau d'un des deux lieux et de l'espace général représenté. On figurera leurs rapports isotopes sur le carré de la verticalité de la façon suivante :



Or, par opposition à cet ensemble d'éléments figuratifs qu'organisent leurs positions respectives selon la catégorie haut/bas, l'espace médiateur où s'est précédemment effectuée la rencontre polémique entre l'enfant et l'oiseau — c'est-à-dire le coteau traversé par le sentier — relève, lui, de l'oblique et non plus d'une combinaison de verticales et d'horizontales. Dans la réalisation qu'elle assure de l'isotopie de la verticalité, la pente médiatrice occupe en conséquence la position du neutre : en enrichissant le carré de ce nouveau terme, on constate que le lieu représenté par les quatre premières vignettes figure à la fois les subcontraires et le terme neutre, et que celui des deux dernières figure les contraires. La pente boisée, traversée par le sentier qu'on aperçoit à droite (et qui reprend donc la figurativité de l'espace médiateur), se situe tout naturellement, si l'on peut dire, entre le village et l'arbre. Les deux dernières vignettes permettent alors de comprendre

que le vol du cerceau et du chapeau n'était qu'un programme narratif partiel, et ce du simple fait qu'elles intègrent, dans leur représentation globale de l'espace, la figure spatiale locale où s'inscrivait précisément ce programme partiel.

Mais aux qualités spatiales des éléments que nous venons d'analyser vont de nouveau se superposer certaines valeurs abstraites. Nous avons reconnu dans la souche, le tronc et la pente, les figures respectives des termes subcontraires et neutre du carré axiologique nature/culture. Si l'on examine le village et la couronne de l'arbre, on reconnaît cette fois les figures respectives des termes contraires de ce carré : le village, lieu social (il regroupe dans un certain ordre les différentes maisons) et religieux (une paroisse ? en tous cas le clocher est la figure-signal d'une pratique du culte), est évidemment le lieu de la culture ; quant à la couronne de l'arbre, sa présence même, autant que le moignon de la branche morte, le donne pour un lieu naturel, refuge des oiseaux, et inaccessible à l'homme ; il est intéressant de comparer le haut de l'arbre à la souche : tous deux ont une branche morte coupée près du tronc, qui prend toute sa valeur dans son opposition à la section nette et horizontale de la souche, marque de l'intervention humaine. On représentera la topographie axiologique produite par cette homologation haut : nature :: bas : culture par le schéma suivant :



Reste à rendre compte de la thématization de l'objet de valeur proprement dit, construit par l'oiseau, le nid confortable lui-même, comme de sa figurativisation spatiale. La thématization est assurée par un double investissement sémantique encore relativement abstrait : le déploiement et la protection. L'oiseau et sa progéniture ont « quelque chose au-dessus de leur tête » : la couronne de l'arbre, protection naturelle, qui s'oppose ainsi aux toits du village, protection culturelle. Mais le confort, c'est aussi la possibilité de disposer d'un certain espace : un lieu qui empêcherait tout mouvement ou qui imposerait trop de promiscuité à ses occupants ne saurait être qualifié de confortable. De ce point de vue, le nid que s'est construit l'oiseau a l'avantage exceptionnel de comporter deux étages : le premier, constitué par le chapeau renversé, sert à la couvée, puis aux ébats des oisillons ; le chapeau n'est plus un objet culturel : s'il reste toujours un contenant, il est utilisé en l'occurrence de façon tout inédite. L'oiseau peut alors disposer seul du cerceau, comme perchoir ; là encore, l'usage culturel de cet objet est nié ; il n'est plus simplement frôlé de l'extérieur de sa circonférence, mais traversé (dès la saisie d'ailleurs) et constitué en unité spatiale investie d'un programme narratif.

En caractérisant le déploiement par le sème de /non exigüité/, on proposera du « confort » la définition différentielle suivante, qui reprend les deux qualités de déploiement et de protection :

| | |
|-------------------------|----------------------|
| Confort | Absence de confort |
| 1./non exigüité/ | /exigüité/ |
| 2. avoir une protection | ne rien avoir |
| au-dessus de sa tête | au-dessus de sa tête |

On s'aperçoit alors que la présence du clocher, très loin du nid et pourtant rapproché par le point de vue adopté dans l'image, n'est pas fortuite : qu'y a-t-il au-dessus de ce clocher ? un trait, certes petit ; mais, si petit qu'il soit, il est assez net, suffisamment horizontal et courbe, pour qu'on ne l'interprète pas comme une croix mais comme un coq. Or cet oiseau de métal, objet culturel-signé, est, lui, exposé à tous les vents et fixé par le village sur le lieu le plus exigü qui soit, la pointe du clocher. C'est dire que la mise en valeur très particulière du clocher sert à la définition euphorisante du nid que s'est construit l'oiseau.

| | | |
|----------------------|-------------------------------------|---------------------------------|
| | protection | déploiement |
| confort de l'arbre | couronne-couverture | chapeau-nid cerceau-perchoir |
| inconfort du clocher | exposition à toutes les intempéries | pointe du clocher |

Après avoir étudié l'organisation spatiale de cette histoire en images, c'est-à-dire le cadre où s'inscrivent et s'enchaînent divers programmes narratifs, on vient de montrer comment cette même organisation, dès lors qu'elle s'investit dans des figures du monde, est également analysable, du point de vue sémantique, comme la figurativisation d'une axiologie. Il reste que les six vignettes de la planche représentent chacune un espace selon une certaine perspective : elles situent les objets et les lieux les uns par rapport aux autres, mais aussi les uns « derrière » les autres, les uns plus « haut » ou plus « bas » que les autres, selon un jeu de points de vue particuliers qui vont s'imposer « tout naturellement » au lecteur. Cette implication du lecteur-énonciataire par la perspective même de l'espace représenté appelle à son tour une nouvelle réflexion.

III. LA MANIPULATION DU LECTEUR ÉNONCIATAIRE

Les différents éléments qui constituent les deux « décors » de la planche de Benjamin Rabier sont soumis à une *perspective* et se situent, par là même, à des plans de profondeur et à des niveaux d'élévation relatifs au point de vue du lecteur. Noter que le tronc d'arbre est au sommet de la pente herbeuse est une chose ; relever qu'il est montré en « contre-plongée » en est une autre. Le même type de réflexion — entre position (intrinsèque) et situation (relative au point de vue) — s'impose encore dans les deux dernières vignettes : le village est enfoui au creux d'un vallon et le regard du lecteur « plonge » sur lui. Mais rien — si ce n'est précisément toute la logique de cette histoire — n'empêchait le dessinateur de montrer ce même village en contre-plongée, dans la même position. Qu'on songe au point de vue qu'aurait adopté le lecteur s'il avait eu à regarder le village, et le nid confortable, avec les yeux d'un mulot insatisfait de son terrier ! Ainsi la perspective, prenant en charge les éléments des deux « décors » déjà disposés les uns par rapport aux autres, les situe par rapport au lecteur... et du même coup spatialise celui-ci.

Dans les quatre premières vignettes, la perspective adoptée place le lecteur près de la souche et à sa hauteur, ou presque. Dans les deux dernières, elle le place près de la couronne de l'arbre et, là aussi, à sa hauteur. Le lieu n'est certes plus le même, mais développe le même jeu de proximités et de hauteurs (qui détermine le point de vue du lecteur), comme il reprend, par sa figurativité, la manifestation de la même axiologie. Considérons plus attentivement la position du lecteur, telle que l'impliquent la ségrégation des plans et la hauteur de l'horizon. Dans les quatre premières vignettes, le premier plan est occupé par la souche et l'horizon est haut ; la scène elle-même, la relation polémique entre l'oiseau et l'enfant, est située de telle manière que le regard du lecteur opère une contre-plongée pour saisir les mouvements de l'oiseau dans les airs. Si l'on admet que, par la mise en perspective, la même organisation spatiale vaut pour l'espace de l'énoncé (les vignettes) et l'espace de l'énonciation (celui du lecteur, qui évolue en partant du cadre), et si l'on se rappelle l'axiologie manifestée par les éléments figuratifs, on considérera que le lecteur-

énonciataire est « situé » dans la deixis culturelle, non seulement parce qu'il est près de la souche, mais aussi parce qu'il regarde « d'en bas ». Au contraire, dans les deux dernières vignettes, l'horizon lointain est très bas et le lecteur est à proximité immédiate de la couronne d'arbre sous laquelle l'oiseau jouit de son nid : la perspective de ces deux vignettes place donc le lecteur-énonciataire dans la deixis de la /nature/. La rencontre polémique entre l'oiseau et l'enfant est ainsi vue « du côté » des humains et de l'enfant — et l'on se souvient que tout ce qui pouvait rendre l'oiseau sympathique voyait sa manifestation retardée — tandis que la nidification, elle, est vue par un lecteur désormais « proche » du monde animal et de l'oiseau.

On peut dès lors se représenter le changement de perspective entre les deux premières bandes d'une part et la dernière d'autre part comme la trans-position de l'énonciataire, par l'énoncé lui-même, d'un espace cognitif à un autre espace cognitif, contradictoire du premier. L'énonciataire, actant observateur de ces « événements » que sont la rencontre polémique et la jouissance participative du nid, est manipulé par l'énonciateur, en ce sens que celui-ci a mis en place une stratégie discursive de spatialisation cognitive : en établissant un double décor où sont disposés des sujets et des objets, et où les positions établies sont investies de valeurs (qui font que cet espace parle d'autre chose que de lui-même), l'énonciateur s'est doté d'une véritable proxémique, capable de faire changer le lecteur de « point de vue »... moral en le faisant changer de point de vue scénique. Par cette manipulation, l'énonciateur s'affirme comme le seul actant à « occuper » l'espace cognitif global, l'énonciataire pour sa part étant contraint à passer d'un espace cognitif partiel à un autre.

Encore l'énonciation construite par cette histoire en images ne s'arrête-t-elle pas là. Deux autres acteurs, un peu particuliers, sont aussi témoins de la scène : une branche morte et une nodosité, heureusement disposées, confèrent en effet à la souche, comme à l'arbre dont la couronne abrite le nid, une physionomie humaine. Voilà la souche et l'arbre capables de regarder, d'apprécier, et de laisser paraître leurs sentiments. La souche n'a d'yeux que pour l'enfant : elle s'amuse de le voir si concentré, puis si ébahi, compatit à son chagrin

et semble apprécier, en vignette 4, sa tentative désespérer de récupérer le chapeau. Quant à l'arbre, il retient placidement le nid accroché à sa branche appendice, puis s'amuse des ébats des oisillons. Si l'on considère les termes axiologiques que la souche et l'arbre figurativisent, ainsi que leur relation logico-sémantique, on aura compris que les deux observateurs peuvent être interprétés, dans ce contexte, comme les représentants du regard subjectifs, « engagé » pourrait-on dire, que portent les mondes humains et animal. Les deux appréciations sont contradictoires paradigmatiquement, mais on se souvient que le lecteur enchaîne syntagmatiquement les deux appréciations de par l'implication de son point de vue. Tout se passe comme si la souche et l'arbre inscrivait dans l'énoncé la manipulation de l'énonciataire en indiquant bien quel regard ce dernier doit porter sur les événements selon qu'on lui fait adopter tel ou tel point de vue.

Cette petite histoire de Benjamin Rabier suggère ainsi différentes pistes pour une recherche plus complète sur le cadrage et la prise de vue en photographie mais aussi, et surtout, au cinéma, tout particulièrement en ce qui concerne les procédés par lesquels nous sommes, nous spectateurs. « manipulés » par certains cinéastes (on pense à Hitchcock naturellement) et le plaisir que nous y éprouvons. Ici du moins, le procédé repose sur un codage semi-symbolique de la dimension figurative du récit. C'est par le couplage de l'opposition axiologique nature/culture et de l'opposition spatiale haut/bas que le décor de la planche, apparemment gratuit, se révèle signifiant à l'analyste... après s'être joué de lui quand il n'était encore que lecteur.

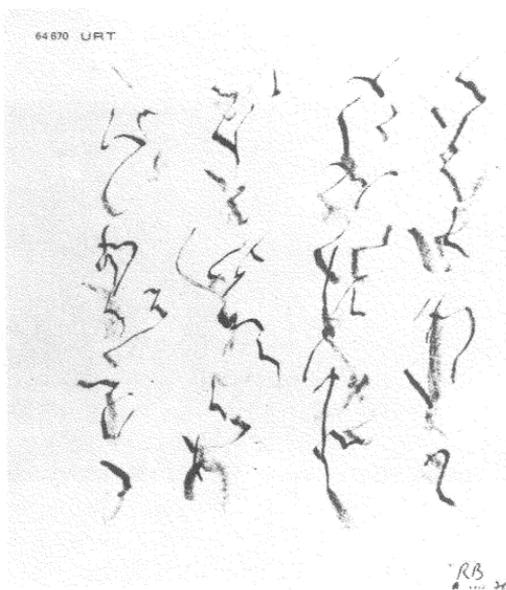
CHAPITRE IV

L'ÉCRITURE ET LE DESSIN DE ROLAND BARTHES

MORALITÉ DU SIGNE ET SYNESTHÉSIE SEMI-SYMBOLIQUE

Pour tous ceux qui poursuivent une recherche sur les langages visuels et qui s'attachent à illustrer la fécondité possible d'une sémiotique de l'image, les travaux sémiologiques de Roland Barthes constituent l'un des principaux points de fuite de leur paysage scientifique. Aucun langage visuel ne peut être abordé, aucune problématique ne peut être définie sans se situer par rapport à cette œuvre inaugurale. On connaît l'importance historique des textes de Barthes sur la photographie, la publicité, le cinéma, la peinture ; mais on sait aussi les distances qu'il a finalement prises vis-à-vis de la sémiotique. Et pourtant, co-fondateur, en 1967, avec E. Benveniste, Cl. Lévi-Strauss et A.J. Greimas du Cercle sémiotique de Paris, également auditeur attentif de l'iconographe A. Grabar au Collège de France, Roland Barthes aurait pu assurer la rencontre, dans l'espace médiateur du discours théorique, entre Saussure et Wöllflin, Hjelmslev et Panofsky. C'est un fait qu'il y a renoncé et qu'il a choisi *l'écriture*, abandonnant son projet scientifique pour un « travail du corps en proie au langage »¹.

1. On aurait tort cependant d'exagérer l'importance de la rupture que représente dans l'œuvre de R. Barthes la rédaction de *L'Empire des Signes*. Il n'est pour en juger que de lire l'entretien accordé en 1970 à Raymond Bellour, où l'auteur explique pourquoi il vient d'écrire son livre sur le Japon, ou plus exactement sur un « système de signes (qu'il appelle) le Japon » : « J'ai cru lire, dans de nombreux traits de la vie japonaise, un certain régime de sens qui m'apparaît un peu comme le régime idéal. J'ai continuellement écrit, depuis que je travaille, sur le signe, le sens, la signification, dans des domaines très variés ; il est normal que j'aie moi-même une sorte d'éthique du signe et du sens, qui s'est énoncée là. — Comment la définiriez-vous ? — En deux mots, qui créent plus de problèmes qu'ils n'en résol-



Roland Barthes, 9-XII-1976.

Il n'est pas dans notre propos de revenir sur la première conception barthésienne de la sémiologie de l'image² : nous l'avons abordée, et discutée, dans l'introduction de ce livre. Ce qui nous intéresse ici, c'est de montrer comment une sémiotique de l'image permet de comprendre les rapports de R. Barthes à l'image et, plus généralement, aux signes non verbaux,

vent : une éthique du signe vide. Le Japon offre l'exemple d'une civilisation où l'articulation des signes est extrêmement fine, développée, où rien n'est laissé au non-signe : mais ce niveau sémantique, qui se traduit par une extraordinaire finesse de traitement du signifiant, ne veut rien dire, en quelque sorte, ne dit rien ; il ne renvoie à aucun signifié, et surtout à aucun signifié dernier, exprimant ainsi à mes yeux l'utopie d'un monde tout à la fois strictement sémantique et strictement athée. Comme beaucoup d'entre nous, je refuse profondément ma civilisation, jusqu'à la nausée. Ce livre exprime la revendication absolue d'une altérité totale qui m'est devenue nécessaire et peut seule provoquer la fissure du symbolique, de notre symbolique » (« Sur *S/Z* et *L'Empire des Signes* », in R. Barthes, *Le Grain de la Voix*, Paris, Seuil, 1981, p.82).

2. R. Barthes, « Rhétorique de l'image », *Communications*, 6, 1964.

dès lors qu'il n'a plus été un « écrivain » mais un « écrivain », et un dessinateur. Car les quelques acquis dont nous disposons désormais sur les sémiotiques plastiques et sur les codages semi-symboliques de discours figuratifs amènent à reconnaître l'existence d'un système semi-symbolique sous-jacent aux textes de *L'Empire des Signes* et du *Roland Barthes par Roland Barthes* comme de maints essais critiques³. Selon ce système, scènes de la vie « japonaise », souvenirs personnels, peintures et musiques aimées (la critique de Barthes est en effet, comme celle de Baudelaire, une critique de sympathie) s'organisent en autant de figures visuelles, sonores ou même tactiles, d'une secrète synesthésie. L'exposition et la publication récentes des dessins de Roland Barthes⁴ sont l'occasion de réexaminer cette partie de l'œuvre. Bien qu'ils apparaissent « abstraits » pour la plupart, ces dessins ne doivent pas être considérés comme de purs jeux de formes graphiques dépourvus de sens. Les traces, les taches dont il se composent doivent être intégrés à l'ensemble de l'œuvre de Barthes : ils « parlent » d'autre chose que de formes, de couleurs ou de gestes techniques, prolongent en fait, mais d'une autre façon, le discours éthique que l'auteur tenait sur le signe ; la problématique de la sémiotique plastique rejoint ainsi — sans artifice ni paradoxe — le souci barthésien de s'attacher aux qualités sensibles des signifiants, d'écouter leur « parole », sans pour cela partager l'utopie du signifiant sans signifiés.

I. UNE QUÊTE DE LIBERTÉ DANS L'ESPACE DU SIGNE

On l'a vu avec le *Nu* de Boubat et avec *Composition IV*, la sémosis plastique implique une certaine « souveraineté » de l'énonciateur : elle lui permet de construire, par de nouvelles articulations, une signification plus profonde et plus motivée des signes ou des figures du monde que lui fournit

3. Ces essais ont été réunis sous le titre *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982.

4. Exposition de l'abbaye de Sainte-Croix des Sables d'Olonne en 1980. Peintures et dessins ont été reproduits dans le catalogue. Voir ici-même, pp.100 et 114.

l'usage. L'énonciation plastique peut servir ainsi à assurer et à conforter une interprétation particulière, individuelle ou collective, des motifs imposés par une iconographie. Mais elle peut aussi représenter une activité de subversion ou, tout au moins, une « déprise » par rapport aux codes.

Une telle déprise fut le projet même de R. Barthes, à qui revient aussi l'expression ⁵. C'est surtout le préfixe qui importe ici, si l'on veut comprendre le caractère existentiel de ce projet. Pour peu qu'on se livre à une lecture « filée » et répétée de *L'Empire des Signes* et de *Roland Barthes par Roland Barthes*, on ne peut qu'être frappé de la récurrence du préfixe « dé- » dans les termes qui désignent les divers parcours figuratifs du sujet barthésien. Ce ne sont que déprises, déviations, déports, dérives, décolllements, décentrement, dévoiements, déshérences... Ecrire, dessiner, réfléchir, c'est en fait détacher, déformer, déplacer, décrocher ou encore déjouer : « Comme toujours, le grand problème, pour moi en tout cas, c'est de déjouer le signifié, de déjouer la loi, de déjouer le père, de déjouer le refoulé — je ne dis pas de le faire exploser, mais de le déjouer » ⁶. La quête barthésienne de liberté a pour espace le code. Pour réaliser l'« utopie » d'une « déprise sans fin », Barthes s'attaque à la relation constitutive du signe et entreprend de fracturer ce bloc de signification qui est le produit de l'histoire, de couper la relation signifiant-signifié. Le signe est conçu comme une structure, et le choix du signifiant qui rend possible un « travail du corps en proie au langage » se comprend comme l'aboutissement logique de ce qui était en jeu dans l'intérêt initial pour la sémiologie, la liberté structuraliste : « La structure au moins me fournit deux termes dont je peux à volonté marquer l'un et renvoyer l'autre ; elle est donc à tout prendre un gage (modeste) de liberté » ⁷. Le signifiant et le signifié sont pour Barthes des contraires : c'est le signifiant qu'il a choisi de « marquer », et le signifié de « renvoyer ».

Reste à comprendre comment cette entreprise éthique s'est

5. *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p.71.

6. *Le Grain de la Voix*, op. cit., p.137.

7. *R.B. par R.B.*, op.cit., p. 121.

réalisée dans une réflexion si souvent reprise sur l'image et les signes non linguistiques. Nous proposerons deux explications, complémentaires. Il y a d'une part, et fondamentalement, l'idée chez R. Barthes qu'un projet de vie associant structure et liberté, et qui se réalise par une déprise du sujet par rapport aux codes, aux langages, doit concerner tous les signes et non le seul code linguistique. Le sujet se fera l'observateur de tous les procès langagiers. Aussi les figures de l'aspectualité, qui organisent les procès spatiaux comme les procès temporels, les procès d'expression comme les procès de contenu, et qui relèvent de l'opposition ultime discontinuité vs continuité, se révèlent-elles, à l'analyse, privilégiées par Barthes et, on le verra, couplées avec les valeurs de son univers axiologique personnel. Il y a d'autre part cette volonté de se battre sur le terrain même où « l'arrogance » de l'Analogie, où cette mort du sujet qu'implique le triomphe du « Naturel »⁸ apparaissent comme irrésistibles au sens propre du terme, c'est-à-dire précisément sur le terrain de l'image et des langages non verbaux.

II. ASPECTUALITÉ ET VALEURS

« Il se trouve que dans ce pays [le Japon], l'empire des signifiants est si vaste, il excède à tel point la parole que l'échange des signes reste d'une richesse, d'une mobilité, d'une subtilité fascinantes (...). La raison en est que là-bas le corps existe, se déploie, agit, se donne, sans hystérie, sans narcissisme (...). C'est tout le corps de l'autre qui a été connu, goûté, reçu et qui a déployé (sans fin véritable) son propre récit, son propre texte »⁹.

Dans *L'Empire des Signes*, Roland Barthes se donne pour l'observateur d'un monde utopique : le Japon y est décrit, euphoriquement, en termes de procès, au sens où l'entend la sémiotique discursive. Les différentes pratiques signifiantes

8. *Ibidem*, pp. 48 et 51.

9. *L'Empire des Signes*, Genève, Skira-Flammarion, 1970, p.48.

constituent autant de faire sémiotiques qu'un sujet cognitif observe et décompose en les transformant en procès caractérisés par telle ou telle figure aspectuelle. Au fil des notes sur ce Japon que l'auteur oppose constamment à l'Occident, à « son » Occident, se forme et se dégage le couplage de l'opposition axiologique vie/mort avec une opposition aspectuelle qui organise aussi bien les procès temporels que spatiaux, aussi bien les textes sonores que les textes visuels et/ou gestuels. Qu'il s'agisse de la parole, de l'usage de la baguette, du geste du pachinko ou encore de la circulation, les procès décrits sont caractérisés par l'itérativité, c'est-à-dire par la reproduction sur l'axe syntagmatique de grandeurs identiques ou comparables sur un même niveau d'analyse. L'itérativité sera comprise ici comme une figure aspectuelle opposée à la durativité continue.

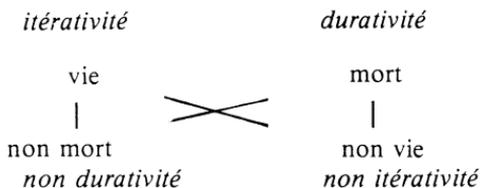
Le langage japonais est « parcellé, particulé, diffracté jusqu'au vide » : la baguette, « maternelle, conduit inlassablement le geste de la becquée » ; le joueur de pachinko alimente la machine « d'un geste preste, renouvelé d'une façon si rapide qu'il en paraît ininterrompu » et la ville donne « à tout le mouvement urbain l'appui de son vide central, obligeant la circulation à un perpétuel dévoiement ». On pourrait ainsi continuer d'inventorier les divers phénomènes culturels relevés par Barthes, et qu'il caractérise toujours par cette même figure aspectuelle : « la nourriture, [qui] n'est jamais qu'une collection de fragments, dont aucun n'apparaît privilégié par un ordre d'ingestion » ; le Bunraku, « spectacle total, mais divisé, où ce qui est commencé par l'un est continué par l'autre, sans repos » ; le haïku, enfin : « ce qui est posé est mat, et tout ce que l'on peut en faire, c'est le ressasser ; c'est cela que l'on recommande à l'exercitant qui travaille un koan (ou anecdote proposée par son maître) ». Dans cet espace de vie, « le nombre, la dispersion des haïku d'une part, la brièveté, la clôture de chacun d'eux d'autre part, semblent diviser, classer à l'infini le monde, constituer un espace de purs fragments, une poussière d'événements que rien, par une sorte de déshérence de la signification, ne peut ni ne doit coaguler, construire, diriger, terminer »¹⁰.

10. *Ibidem*, p.101.

Au contraire, l'« Occident » sera un espace de mort. Tout y est décrit en termes de bavure, de gonflement, de protubérance, d'« empoissement ». Quel terme pourrait mieux désigner la valeur dysphorique liée à l'élasticité d'un rapport tactile qui se prolonge ? La langage est plein, bavard, colmaté... La mort, c'est la durativité continue, qui s'avance vers l'observateur ; c'est le monde de la prolifération, de la protubérance, de la proéminence, opposé à celui de la dissémination, de la diffraction, de la dispersion. On retrouve ici le privilège accordé par Barthes à certains préfixes — « dé- » et « pro- » d'une part, « dis- » et, comme on va le voir, « con- » d'autre part — qui indique à soi seul une conception topologique et proxémique du rapport de l'écrivain à tous les discours, verbaux ou non verbaux. Ecrivain et discours sont fantasmatiquement disposés dans l'espace ; l'écriture barthésienne, « travail du corps en proie au langage », peut s'appréhender comme une sémiotique proxémique.

Mais les figures de la /vie/ et de la /mort/ ne seront pas les seules à être aspectualisées. Examinons celles des contradictoires respectifs de ces deux valeurs, /non vie/ et /non mort/. Dans l'imaginaire barthésien, la /non mort/ prend les figures, gestuelles et graphiques, de l'incision, du trait, du pli ou de la fracture : autant de figures d'une négation de la durativité. A ces figures s'opposent celles de la /non vie/ : la coagulation, la constitution, la clôture, dont la « qualité » aspectuelle commune est la non itérativité, l'arrêt d'une reproduction au même niveau.

Il est possible maintenant de représenter l'organisation logico-sémantique du couplage des aspects et des valeurs individuelles que l'on vient de dégager : aux relations logiques qu'entretiennent les quatre termes isotopiques générés à partir de la catégorie /vie/ vs /mort/, sont associés les termes aspectuels qui leur paraissent systématiquement corrélés :



Ce carré de l'aspectualisation des procès signifiants axiologisés, outre qu'il permet d'organiser le vocabulaire des figures sensorielles que prennent ces aspects (nous y reviendrons), peut constituer, selon nous, une grille de lecture pour d'autres textes de Barthes.

L'analyse du *Roland Barthes* par lui-même, par exemple, permet de saisir comment ces quatre positions se réalisent dans de nouvelles pratiques signifiantes, non « japonaises », dans d'autres types d'énonciations que l'auteur exalte ou rejette. Ainsi l'aspectualisation de la Doxa, discours de l'« adjectif funèbre » et du stéréotype, la constitue en un objet de mort : « C'est Méduse ; elle pétrifie ceux qui la regardent(...). C'est une masse gélatineuse qui colle au fond de la rétine », « C'est un nappé général, épandu avec la bénédiction du Pouvoir »¹¹. La Science, elle, est en position de négation de la vie : elle s'oppose à l'art, « qui détache », en ce qu'elle ne cesse d'intégrer, de hiérarchiser, de comprendre. Elle est paranoïa. Comme la littérature (mais non l'écriture !), elle est mathésis : ordre, système, champ structuré. Chez Roland Barthes, qui aurait aimé une « science dramatisée », le discours sur la science est celui d'une passion déçue : « Il aimait les savants chez lesquels il pouvait déceler un trouble, un tremblement, une manie, un délire, une inflexion ; il avait beaucoup profité du *Cours* de Saussure, mais Saussure lui était infiniment plus précieux depuis qu'il connaissait la folle écoute des *Anagrammes* ; chez beaucoup de savants, il présentait ainsi quelque faille heureuse, mais la plupart du temps, ils n'osaient pas aller jusqu'à en faire une œuvre : leur énonciation restait coincée, guindée, indifférente »¹².

Dès lors, sa « tactique » aura été double : « Contre la Doxa, il faut revendiquer en faveur du sens, car le sens est produit de l'Histoire, non de la Nature ; mais contre la Science (le discours paranoïaque), il faut maintenir l'utopie du sens aboli »¹³.

L'objet de non-mort, par contre, c'est le Texte « frémis-

11. *R.B. par R.B., op.cit.*, pp. 126 et 156.

12. *Ibidem*, p. 163.

13. *Ibidem*, p. 90.

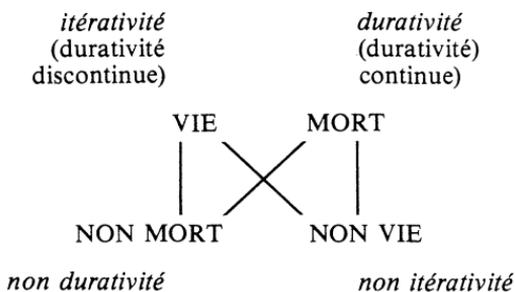
sant, le fragment, l'action d'anamnèse, « mélange de jouissance et d'effort que mène le sujet pour retrouver, sans l'agrandir ni le faire vibrer, une unité du souvenir : c'est le haïku lui-même »¹⁴. Le texte est le seul objet qu'il faille quêter sans cesse. Car R. Barthes sait l'impossible conjonction du sujet à l'objet de vie, aspectualisé, on s'en souvient, par l'itérativité :

« (...) un immense et perpétuel bruissement anime des sens innombrables qui éclatent, crépitent, fulgurent sans-jamais prendre la forme définitive d'un signe tristement alourdi de son signifié : thème heureux et impossible, car le sens idéalement frissonnant se voit impitoyablement récu- péré par un sens solide (celui de la Doxa) ou par un sens nul (celui des mystiques de libération) »¹⁵.

Présentons une nouvelle fois cette organisation logico-sémantique du couplage de l'opposition aspectuelle itérativité/durativité et de l'opposition axiologique vie/mort, en donnant pour chaque terme quelques-uns des formants figuratifs qu'il prend dans *L'Empire des Signes* et dans *Roland Barthes par Roland Barthes* :

éparpillement
dissémination
diffraction

étalement
empoisement
expansion



fracture
touche
déprise

coagulation
construction
clôture

14. *Ibidem*, p. 113.

15. *Ibidem*, pp. 101-102.

Ce qui nous intéresse dans cette nouvelle présentation, c'est qu'un certain nombre de figures, spatiales aussi bien que temporelles, visuelles aussi bien que sonores, y sont organisées dans leur pertinence par rapport à « l'éthique du signe » sous-jacente chez l'auteur, en tant qu'observateur des pratiques signifiantes.

En outre, cette organisation donne une idée de la façon dont un métalangage de description des procès d'expression des langages verbaux et non verbaux pourrait se constituer. N'étant plus uniquement taxinomique, il permettrait enfin de rendre compte des unités syntagmatiques du signifiant. Parce que les formes, les lignes et les couleurs se déploient dans l'espace de l'image devant celui qui la regarde, il est légitime de penser qu'une analyse sémiotique du plan de l'expression des énoncés visuels se construise ou plutôt contribue à construire une théorie de l'observateur et de l'aspectualisation, indépendante de la temporalité et/ ou de la spatialité des événements qui en constituent les objets. Dans cette perspective, il serait souhaitable et utile qu'un certain nombre d'études concrètes soient menées conjointement par des « visualistes » et des « littéraires » sur les grands textes de description des œuvres d'art ; nous pensons par exemple aux *Salons* de Diderot et de Baudelaire ou aux *Maître d'autrefois* de Fromentin. On y gagnerait, en sémiotique visuelle au moins, la conservation et l'exploitation systématique possible de tout un vocabulaire de la critique d'art touchant aux parcours, non du regard mais des couleurs, des lignes et des formes, parcours qui « narritivent », si l'on peut dire, tout ou partie d'une composition.

III. L'UTOPIE D'UNE ÉNONCIATION SYNESTHÉTIQUE

Le codage semi-symbolique de la figurativité des procès signifiants que nous venons de mettre en évidence par l'analyse du *Roland Barthes par Roland Barthes* et de *L'Empire des Signes* fournit aussi un éclairage utile, croyons-nous, pour rendre compte de cet autre « cercle de fragments » que sont, dans l'œuvre de R. Barthes, la série de ses essais critiques. Son « musée imaginaire » abrite en effet des œuvres aussi diffé-

rentes que celles d'Arcimboldo et de Twombly, de Schumann et de Webern, de Kertesz et d'Avedon... On ne saurait séparer l'ensemble des textes qui leur ont été consacrés du reste de l'œuvre ; ils font partie intégrante de ce discours global que Roland Barthes qualifie lui-même de discours esthétique :

« Il essaie de tenir un discours qui ne s'énonce pas au nom de la Loi et/ou de la Violence : dont l'instance ne soit ni politique, ni religieuse, ni scientifique ; qui soit en quelque sorte le reste et le supplément de tous ces énoncés. Comment appellerons-nous ce discours ? érotique, sans doute, car il a à faire avec la jouissance ; ou peut-être encore : esthétique, si l'on prévoit de faire subir peu à peu à cette vieille catégorie une légère torsion qui l'éloignera de son fond régressif, idéaliste, et l'approchera du corps, de la dérive »¹⁶.

L'éparpillement même de ce discours critique suffirait à signaler qu'il relève lui aussi de la même éthique du signe et qu'il manifeste, plus particulièrement, cette visée d'une énonciation vivante caractérisée par l'itérativité. En tout cas, le discours critique représente chez Barthes une observation non distanciée de tous les langages, qu'ils soient verbaux ou non verbaux. L'auteur s'y montre alors un énonciataire syncrétique, par une « prise en écharpe » de toutes les manifestations de l'écriture qui déjoue la ségrégation imposée des langages et des pratiques. A l'instar de cet énonciateur syncrétique qu'est pour lui Chaplin, dont l'« art composé » prenait « en écharpe » plusieurs goûts, plusieurs langages et lui offrait ainsi l'image subversive d'une culture plurielle, l'énonciataire syncrétique saura déjouer « cette loi scélérate de filiation, qui est notre Loi, paternelle, civile, mentale, scientifique : loi ségrégative en vertu de laquelle nous expédions d'un côté les graphistes et de l'autre les peintres, d'un côté les romanciers et de l'autre les poètes ; mais l'écriture est une : le discontinu qui la fonde partout fait que nous écrivons, peignons, traçons un seul texte »¹⁷.

16. *Ibidem*, p. 87.

17. *L'obvie et l'obtus*, *op.cit.*, p. 98.

Le discours critique de Barthes implique plus qu'une observation synchrétique, ou plutôt il relève d'un type particulier de syncrétisme. Le système semi-symbolique qui couple figures aspectuelles et valeurs individuelles en jonction avec le sujet observateur constitue une grille de lecture des procès spatiaux et/ou temporels que sont la peinture, la musique ou le cinéma et en assure la mise en correspondance en-deçà ou au delà des matières respectives dans lesquelles ils se réalisent. La synesthésie, que nous définirons comme un mode paradigmatique de syncrétisme¹⁸, est pour Roland Barthes le mode de l'énonciation poétique, artistique, et réfère, selon lui, au concept benvenistien de *signifiante* :

« En opposition avec la langue, ordre des signes, les arts, en général, relèvent de la signifiante (...). Comme lieu de signifiante, le regard provoque une synesthésie, une indivision des sens (physiologiques), qui mettent leurs impressions en commun, de telle sorte qu'on puisse attribuer à l'un, poétiquement, ce qui arrive à l'autre ("Il est des parfums frais comme des chairs d'enfant") : tous les sens peuvent donc "regarder", et inversement le regard peut sentir, écouter, tâter, etc. Goethe : "Les mains veulent voir, les yeux caresser" »¹⁹.

Si l'on considère que le souvenir est une forme d'observation, on se rappellera que le regard de Barthes a spatialisé l'odeur — « composée » là encore — du Petit-Bayonne de son enfance :

« De ce qui ne reviendra plus, c'est l'odeur qui me revient. Ainsi de l'odeur de mon enfance bayonnaise : tel le monde encerclé par le mandala, tout Bayonne est ramassé dans une odeur composée, celle du Petit-Bayonne (quartier entre la Nive et l'Adour) : la corde travaillée par les

18. Nous renvoyons ici à notre article « Stratégies de communication synchrétique et procédures de syncrétisation », *Actes Sémiotiques-Bulletin*, VI, 27, 1983.

19. *L'obvie et l'obtus*, op. cit., p. 280.

sandalier, l'épicerie obscure, la cire des vieux bois, les cages d'escalier sans air, le noir des vieilles Basquaises, noires jusqu'à la cupule d'étoffe qui tenait leur chignon »²⁰.

Revenons à Barthes observateur critique, à ses essais et plus particulièrement à ceux qui sont désormais recueillis sous le titre de *L'obvie et l'obtus* et qui traitent exclusivement de la musique et de la peinture. L'auteur s'y pose en observateur de procès signifiants : « Quels que soient les avatars de la peinture, quels que soient le support et le cadre, c'est toujours la même question : qu'est-ce qui se passe là ? Toile, papier ou mur, il s'agit d'une scène où advient quelque chose (...). Avant toute chose, il se passe (...) du crayon, de l'huile, du papier, de la toile »²¹. Cette question, Barthes la pose au début de l'un de ses textes sur Twombly : « Sagesse de l'art ». Et l'on peut relever dans ce texte les qualités plastiques des toiles qui font de cette œuvre l'un des lieux utopiques de l'écriture : la griffure d'un gribouillis de lignes, *maculae*, tout à la fois taches et mailles d'un filet qui sont « de l'ordre du réseau », et la salissure, sorte de palimpseste qui donne à la toile « la profondeur d'un ciel où les nuages légers passent les uns devant les autres sans s'annuler »²².

Pour Barthes, l'« état » des toiles de Twombly, conjointement le jeté et la dispersion, est le Rare : « “Rarus” veut dire en latin : qui présente des intervalles ou des interstices, clairsemé, poreux, épars, et c'est bien l'espace de Twombly »²³. Cet espace est ainsi aspectualisé comme itératif, et réalise selon Barthes la « moralité » du peintre. Dans le second essai sur Twombly, qui en est en quelque sorte le double, puisqu'il s'achève sur les mêmes réflexions et sur la même citation du Tao, la pensée de Barthes se précise : l'auteur y développe une critique des « 24 short pieces » de Twombly, qui les rapproche de Webern et du haïku, et qui exalte le même art « dans les trois cas ». C'est par le traitement de l'espace

20. *R.B.*, par *R.B.* *op. cit.*, p. 139.

21. *L'obvie et l'obtus*, *op. cit.*, p. 163.

22. *Ibidem*, p. 165.

23. *Ibidem*, p. 167.

chez Twombly que s'interprète la dédicace de Webern à Alban Berg : « *Non multa, sed multum* ». Les peintres et les musiciens qu'aime Roland Barthes, ce sont ceux dont les œuvres sont, en tant que procès signifiants, observables en termes d'itérativité, et qui l'assurent de la réalité historique, tangible, de son utopie. Qu'elle se réalise par une surface (dans le cas de l'espace « rare » de Twombly) ou par une ligne (dans le cas de la spirale répétée de Réquichot), c'est la même itérativité ; c'est elle aussi que l'on retrouve, manifestée temporellement, dans la musique de Schumann : « L'intermezzo [est] consubstantiel à toute l'œuvre schumannienne (...). A la limite, il n'y a que des intermezzi : ce qui interrompt est à son tour interrompu, et cela recommence »²⁴. Cette indépendance des qualités aspectuelles des œuvres, et surtout de l'itérativité qui caractérise celles qui réalisent une pratique signifiante vivante, non seulement justifie l'observation synesthétique, mais aussi suggère le rapprochement des écritures par delà les dimensions (temporelle ou spatiale) respectives dans lesquelles elles se manifestent :

« La suite des intermezzi n'a pas pour fonction de faire parler des contrastes, mais plutôt d'accomplir une écriture rayonnante, qui se retrouve alors bien plus proche de l'espace peint que de la chaîne parlée. La musique, en somme, à ce niveau, est une image, non un langage, en ceci que toute image rayonne, des incisions rythmées de la préhistoire aux cartons de la bande dessinée. Le texte musical ne suit pas (par contrastes ou amplifications), il explose : c'est un big-bang continu »²⁵.

L'allusion aux travaux de Leroi-Gourhan est claire, et nous verrons plus bas à ce propos, dans l'étude d'une publicité (chapitre VI), que toute image n'« explose » pas dans un espace rayonnant — ce que Leroi-Gourhan d'ailleurs se garde bien d'affirmer — ou tout au moins qu'un espace rayonnant global peut intégrer des parties traitées « en chaînes ».

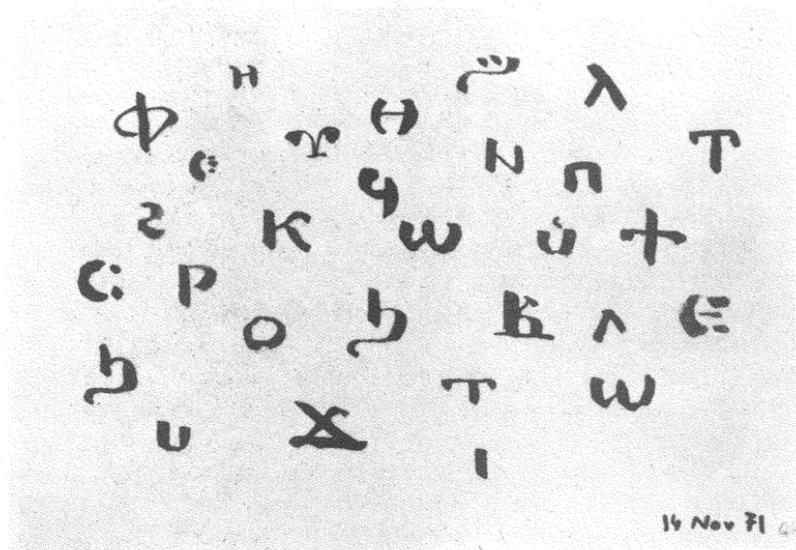
24. *Ibidem*, p. 266.

25. *Ibidem*, pp. 266-267.

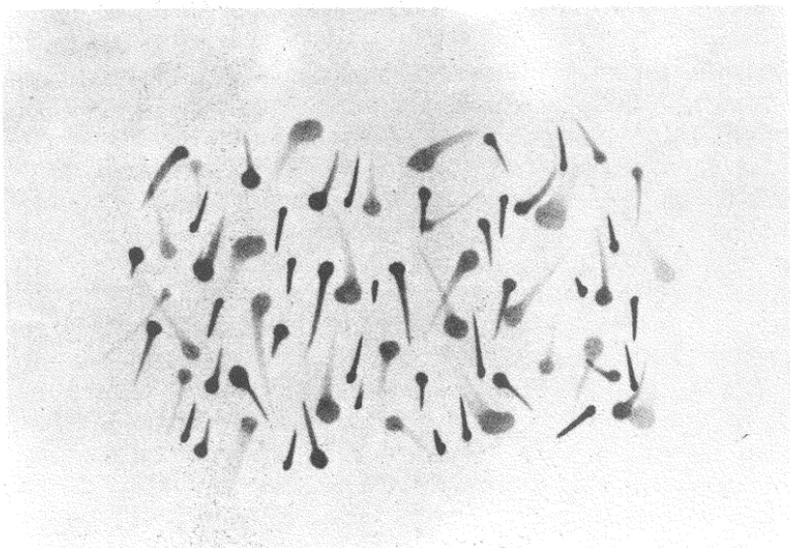
IV. UNE SEULE ÉCRITURE

Les essais critiques de Barthes ne constituent donc pas une production de simple circonstance, négligeable par rapport à celle de textes comme *L'Empire des Signes* ou *Roland Barthes par Roland Barthes* : une même « écriture » se retrouve chez l'écrivain et le critique. Le discours critique fait partie intégrante de cette moralité du signe en acte qui, on l'a vu, lie l'itérativité à l'objet de valeur /vie/ sous toutes ses formes sémiotiques, c'est-à-dire quelle que soit la figurativisation par tel ou tel langage, par tel ou tel art. On aurait pu conclure ce travail de mise en évidence de la synesthésie semi-symbolique syncrétique qui caractérise, selon nous, le discours de Barthes en donnant un dernier exemple à partir d'un parallèle entre le « Rare » de Twombly et le « rasch » de Schumann²⁶. Nous préférons suggérer comment la moralité bathésienne du signe, et le système semi-symbolique qui la génère sont également à l'œuvre dans sa production graphique. Regardons un instant quelques-uns des dessins de Barthes, où l'écriture plastique privilégie la mise en procès des espaces. Que ces dessins soient totalement abstraits ou qu'ils prennent comme matériau le signe écrit ou la silhouette d'une unité du monde sensible, on y retrouve presque toujours la même organisation itérative. Dans la peinture datée du 14 novembre 1971 comme dans celle du 21 décembre de la même année, faite d'une triple trame de touches, se répètent de semblables éléments discontinus à intervalles réguliers ; dans l'une, ce sont des graphèmes isolés, dans l'autre ce sont des non-signes proprement picturaux ; quant au dessin du 9 décembre 1976, son graphisme rappelle celui de la calligraphie japonaise reproduite dans *L'Empire des Signes*, et qui a inspiré à Barthes les mots de dissémination, de semence et de pluie. Enfin, sur une feuille à l'en-tête de l'E.P.H.E., des « écharpes » télescopent pour ainsi dire, dans la mémoire du lecteur, un souvenir d'enfance raconté dans *L'Empire des Signes* (une sortie d'école !), une définition du dessin — « art graphique

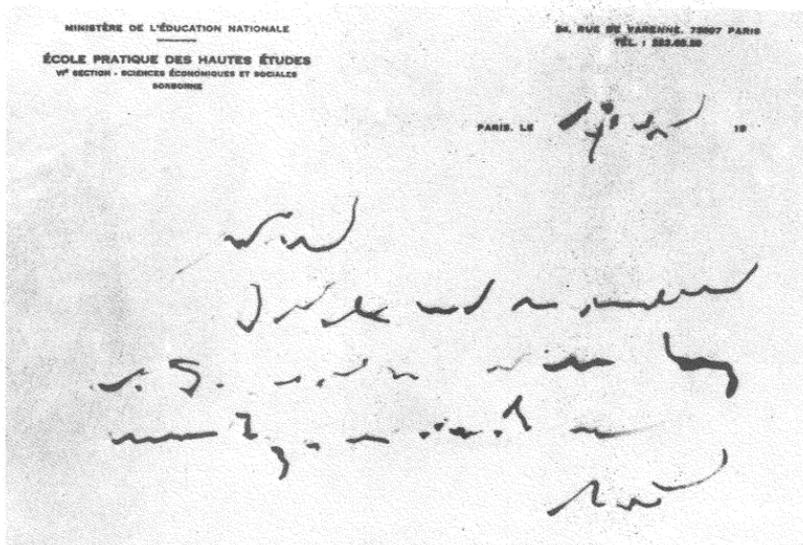
26. *Ibidem*, p. 276.



Roland Barthes, 14 novembre 1971.



Roland Barthes, 21 décembre 1971.



Roland Barthes, feuille à l'en-tête de l'E.P.H.E.

véritable qui ne serait pas travail esthétique de la lettre solitaire, mais abolition du signe, jeté en écharpe à toute volée, dans toutes les directions de la page »²⁷ —, et enfin l'éloge que Roland Barthes adresse, on l'a vu, à « l'art composé » de Chaplin.

La reconnaissance de la synesthésie semi-symbolique sous jacente à l'œuvre syncrétique de Barthes nous semble faire ressortir, en définitive, sa dimension tragique. Pour Roland Barthes, seule serait vivante une production, sans fin, d'énoncés (graphiques, linguistiques ou musicaux) « mats », exempte de toute « vibration » sémantique : production impossible, et pourtant toujours désirable. D'où peut-être, après avoir renoncé à la liberté d'une pratique scientifique, cette position d'indépendance inquiète vis-à-vis du Code, où peut encore survivre le Sujet.

27. *L'Empire des Signes*, op. cit., pp. 51 et 118.

CHAPITRE V

LA MAISON BRAUNSCHWEIG DE GEORGES BAINES

CONTRASTES ET RIMES PLASTIQUES EN ARCHITECTURE

« Une question de loyauté professionnelle nous oblige à vouer notre entière sollicitude à l'intérieur de la maison. On entre : on reçoit un choc, première sensation. Vous voici impressionnés par telle grandeur de pièce succédant à telle autre, par telle forme de pièce succédant à telle autre. Là est l'architecture ! Et suivant la manière dont vous entrez dans une pièce, c'est-à-dire suivant la situation de la porte dans le mur de la pièce, la commotion sera différente. Là est l'architecture ! Mais comment recevez-vous la commotion architecturale ? Par l'effet des rapports que vous percevez. Ces rapports sont fournis par quoi ? par des choses, par des surfaces que vous voyez et vous les voyez parce qu'elles sont éclairées. »
Le Corbusier ¹.

Les deux premières études de cet ouvrage, sur le *Nu* de Boubat et *Composition IV* de Kandinsky, nous ont permis de présenter une problématique générale et d'interpréter les sémiotiques plastiques comme des cas particuliers de systèmes de sens semi-symboliques. Les deux chapitres suivants, à propos de Benjamin Rabier et de Roland Barthes visaient

1. Le Corbusier, « Architecture et urbanisme en tout », in *Cercle et Carré*, n°3, 1930 (rééd. Paris, Belfond, 1971).

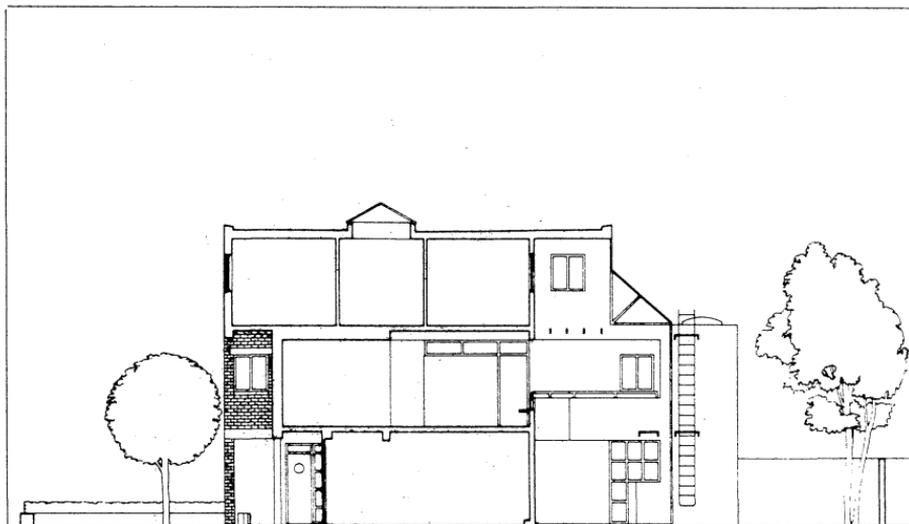
à montrer que des systèmes semi-symboliques peuvent se retrouver dans le plan du contenu d'un langage verbal (les textes de R. Barthes) ou non verbal (la planche de B. Rabier), dès lors que le contenu en est figuratif ; on y a suggéré d'autre part que ces systèmes peuvent en coder, en informer non seulement la dimension visuelle mais aussi les autres dimensions sensorielles, créant ainsi les conditions d'une figurativité synesthétique.

L'étude de la « Maison Braunschweig », construite par l'architecte anversois Georges Baines, nous permettra maintenant de revenir sur la sémiotique plastique, c'est-à-dire sur les systèmes de sens semi-symboliques caractérisant la relation sémiotique entre une forme du contenu et une forme de l'expression visuelle. Mais, cette fois, la substance de l'expression de l'objet analysé ne sera pas planaire : elle sera tridimensionnelle. Nous ne prétendons pas, en abordant l'analyse plastique de cette maison, que la dimension visuelle d'une architecture en épuise la richesse de sens, ou qu'elle seule soit susceptible d'une description sémiotique. D'ailleurs, ce n'est pas toute la Maison Braunschweig qui nous intéresse ici ; ce sont les espaces de transition du rez-de-chaussée, depuis la cour dallée sur son devant jusqu'au jardin sur son arrière. En effet, ce ne sont pas tant les qualités de l'organisation générale de l'habitation qui ont retenu notre attention quand nous avons pris connaissance de cette maison — par un article d'Anne Van Loo — que la signification possible de la baie-véranda, si curieusement représentée en illustration par une axonométrie inversée bien peu lisible au premier abord ². La présence même d'une telle axonométrie dans un article pourtant illustré par d'autres plans, très habituels ceux-ci, conduit

2. Anne Van Loo, « Georges Baines. Projets 1975-1980 », in *Archives d'Architecture Moderne*, n°19, Bruxelles, 1980, pp. 24-45. Nous avons placé entre guillemets les passages extraits de sa description de la maison Braunschweig (pp. 36-37). Rappelons d'autre part que l'axonométrie est la représentation d'un édifice par projection orthogonale, permettant d'associer dans un même dessin des vues en plan, en coupe et en élévation : l'une de ces vues est représentée en géométral, c'est-à-dire que les valeurs des angles et les dimensions y sont conservées. L'axonométrie, « inversée », reproduite ici implique une vision du bas vers le haut « à travers » le plan du rez-de-chaussée.

à penser que l'architecte ou le critique a été soucieux de donner à voir cette baie-véranda sous cet angle-là précisément, quelle qu'en soit la difficulté de représentation et de lecture. Nous avons donc cherché quelles étaient les qualités visuelles « spectaculaires » de cet espace ; et quelle pouvait être sa signification par rapport aux autres espaces auxquels il est articulé. C'est ainsi que nous avons été amené à reconnaître et à dégager la nature plastique du système des espaces dits « de transition » auxquels l'architecte a donné ici une importance toute particulière.

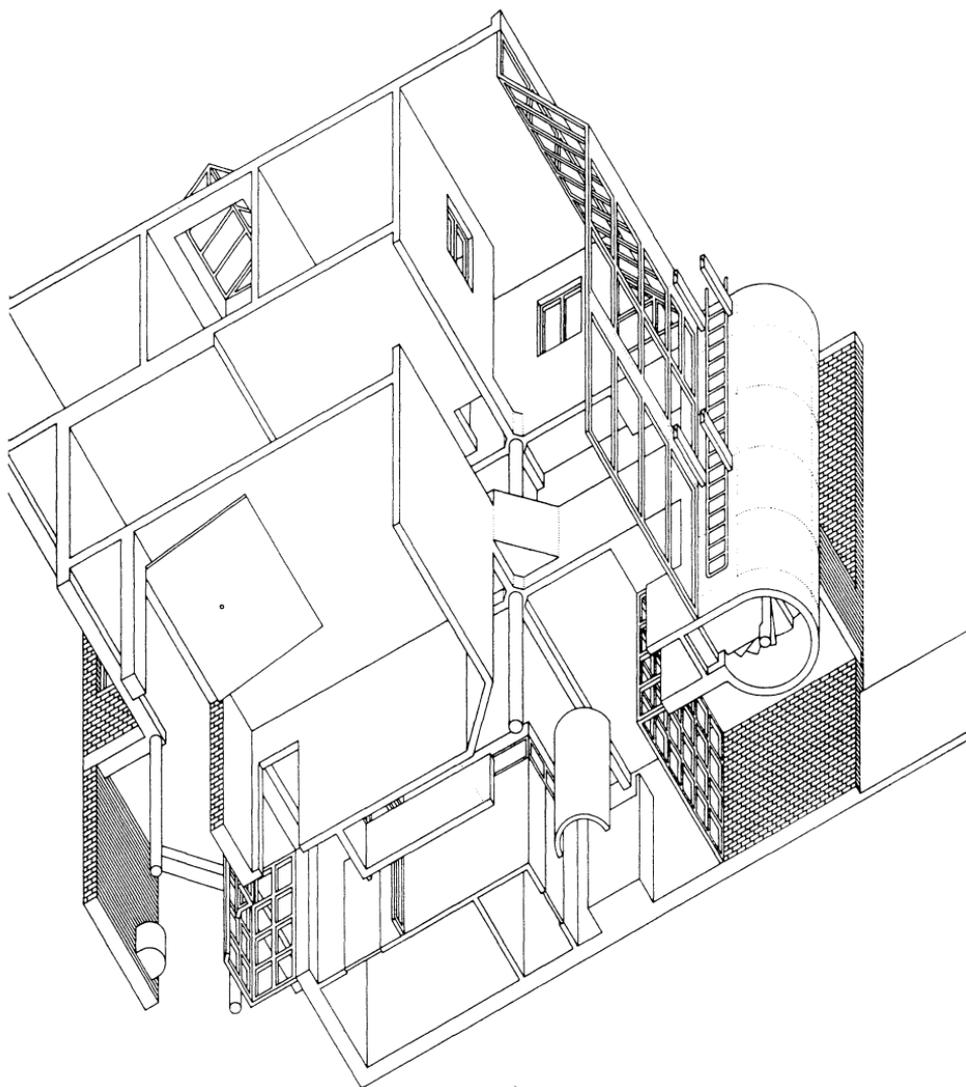
Georges Baines a conçu la maison Braunschweig en 1976. L'architecte avait à tenir compte de deux données : d'une part l'habitation devait être comprise entre des murs mitoyens, d'autre part son implantation dans un des nouveaux quartiers de la périphérie d'Anvers n'impliquait aucune soumission à des caractéristiques urbanistiques contraignantes : seule obligation, celle de prévoir un jardin sur le devant de la maison. On reviendra en fin d'analyse sur la nature de ces données, ainsi que sur leur relation à la complexité — et à la richesse de sens — du plan de G.Baines. Considérons pour



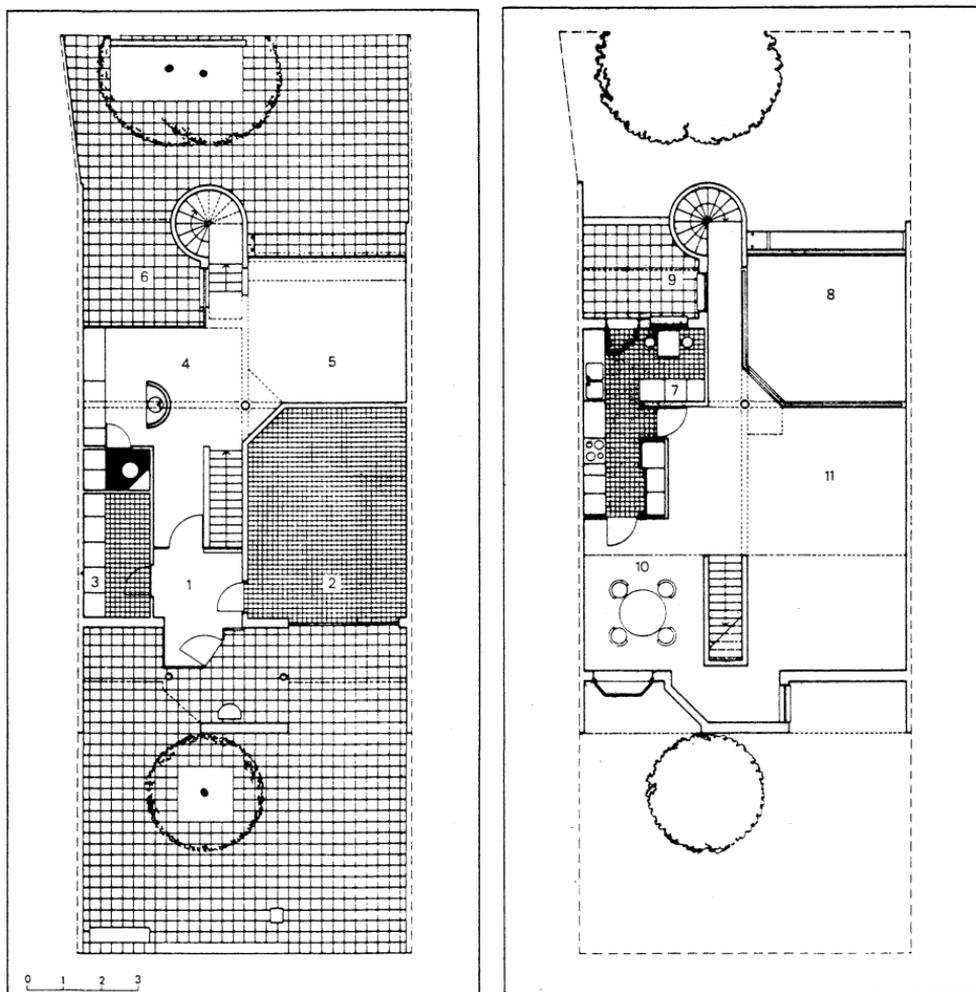
Maison Braunschweig. Coupe longitudinale à travers le séjour et la véranda.

l'heure le parti pris architectural : d'une part l'habitation en elle-même ne prend pas toute la profondeur autorisée par le parcellaire et voit ses niveaux glisser « comme les tiroirs d'une armoire », pour reprendre l'heureuse formule d'Anne Van Loo, afin d'éviter que la façade arrière, orientée au sud, ne soit prise entre les œillières des murs mitoyens ; d'autre part le retrait imposé de la façade avant par rapport à l'avenue n'est pas exploité en jardinet décoratif mais en petite cour dallée « qui prolonge assez naturellement le trottoir et peut accueillir les jeux des enfants. Elle est limitée par un muret qui s'interrompt en banc : peut-être quelqu'un s'assiéra-t-il à l'ombre de l'arbre ? » Le traitement des deux étages en tiroirs glissés vers l'avant détermine une contre-forme en surplomb. Deux colonnes supportent le premier étage et encadrent l'entrée ; un mur supporte le second et dissimule partiellement cette dernière. A l'arrière, côté jardin, une immense baie vitrée, par laquelle le soleil pénètre profondément dans la véranda et le salon, prend toute la hauteur de la construction. Un escalier en colimaçon, traité comme extérieur au bâtiment, sépare nettement les espaces intimes, « nobles », distribués sur les deux étages, des espaces de transition que sont la cour dallée, le système d'entrée et la baie-véranda. G. Baines reprend ici l'idée de la « maison dans la maison » chère à l'un des grands architectes qui l'ont particulièrement influencé, le Hollandais Van Eyck, qui voulait conférer à la maison individuelle la complexité d'une ville minuscule. Cette séparation fait des murs de certaines pièces situées aux étages de véritables façades intérieures pour qui lève les yeux depuis la véranda et saisit ainsi la totalité du dispositif général du bâtiment.

On l'aura remarqué à la lecture de cette description rapide et surtout à l'examen de l'axonométrie et des plans reproduits pages 122-123, l'ensemble des « espaces de transition » non seulement représente une part considérable de l'espace général du bâtiment, mais aussi et surtout manifeste, par sa complexité, le privilège accordé par l'architecte à ces espaces conçus en termes de parcours et de points de vue puissamment contrastés. C'est ce système, ou plutôt ce dispositif que nous allons étudier et dont nous essaierons de montrer la dimension plastique tout à fait originale.



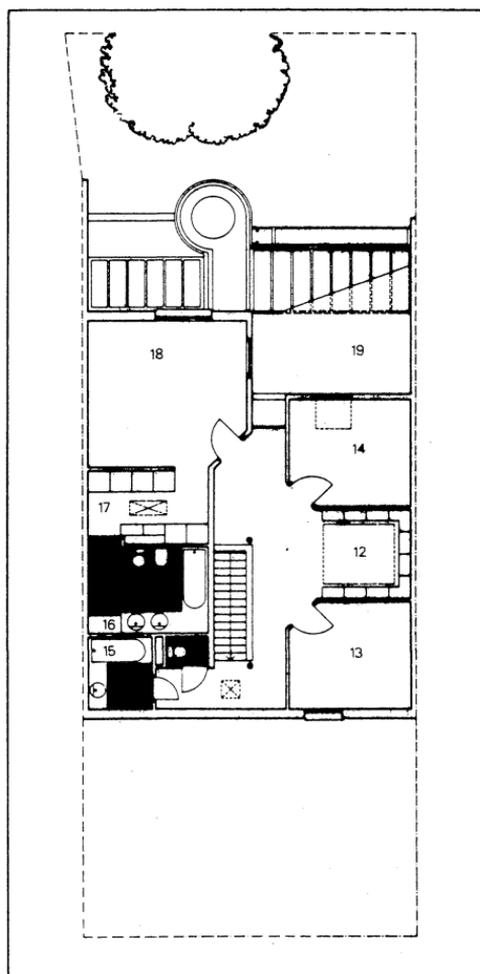
Maison Braunschweig, axonométrie (« façade intérieure »).



G. Baines, « Maison Braunschweig », Archives d'Architecture Moderne, 19, 1980

PAN DU REZ-DE-CHAUSSÉE

1. Hall d'entrée
2. Garage
5. Vestiaire - Sanitaire
6. Terrasse couverte



PLAN DU PREMIER ÉTAGE

7. Cuisine
8. Vide sur la véranda
9. Terrasse
10. Salle à manger
11. Séjour

PLAN DU SECOND ÉTAGE

12. Bibliothèque
13. Chambre
14. Chambre
15. Salle de bain-sanitaire
16. Salle de bain
17. Dressing
18. Chambre
19. Vide sur la véranda

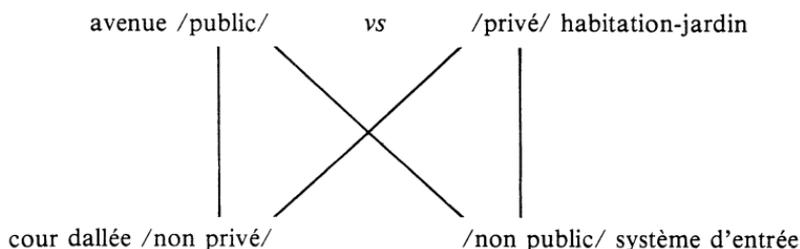
I. « LA MAISON DANS LA MAISON » : UNE EXPLOITATION PARTICULIÈRE DE L'OPPOSITION SÉMANTIQUE PUBLIC VS PRIVÉ

Pour apprécier le dispositif des espaces de transition de la maison Braunschweig, il convient de revenir sur le parcours d'accès qui y conduit à partir de l'avenue sur laquelle donne sa façade avant. Soulignons tout d'abord que cet accès se fait par la traversée d'une petite cour dallée qui constitue la réponse de l'architecte à l'obligation de prévoir un retrait de la façade par rapport au trottoir de l'avenue. Cette cour se présente comme un prolongement du trottoir et ne crée pas de rupture par rapport à l'espace public : au contraire, enfants et passants sont pour ainsi dire invités à y pénétrer et à s'y arrêter. Le parti pris architectural a ainsi tenu compte de la réglementation publique en en tirant les conséquences en termes de parcours figuratifs : le retrait obligatoire est converti sémantiquement en espace /non privé/, et traité comme tel par l'effet de prolongement du trottoir et par l'installation d'un banc accessible à tous, qui interrompt le muret marquant tout de même la limite de la parcelle.

Si l'on traverse la cour pour pénétrer dans la maison, la contre-forme des deux étages « suggère l'accueil » en réalisant un « effet de porche » ; les deux colonnes qui supportent le premier étage encadrent l'entrée, et le mur qui supporte le second dissimule partiellement celle-ci aux regards portés depuis la cour et le trottoir. Après avoir dépassé ce mur et découvert qu'un banc semi-circulaire y était adossé, on aperçoit une partie du jardin au travers du sas d'entrée et du hall. Le sas d'entrée est constitué d'une cage vitrée en saillie par rapport à la façade du rez-de-chaussée. On y pénètre obliquement pour s'engager dans le hall et y longer le mur de mi-hauteur qui dérobe à la vue l'escalier de la cave. Les parcours et les points de vue qui caractérisent ce système d'entrée en font un espace /non public/, sans pour cela qu'il soit déjà, pour tout ou partie, un espace /privé/. Alors que l'entrée dans la cour était libre (tout y était visible d'emblée), cette fois, une porte est à franchir, signalée par un encadrement et une direction oblique, et l'on ne peut voir le banc demi-circulaire qu'après avoir dépassé le mur de soutien ; cependant, l'entrée,

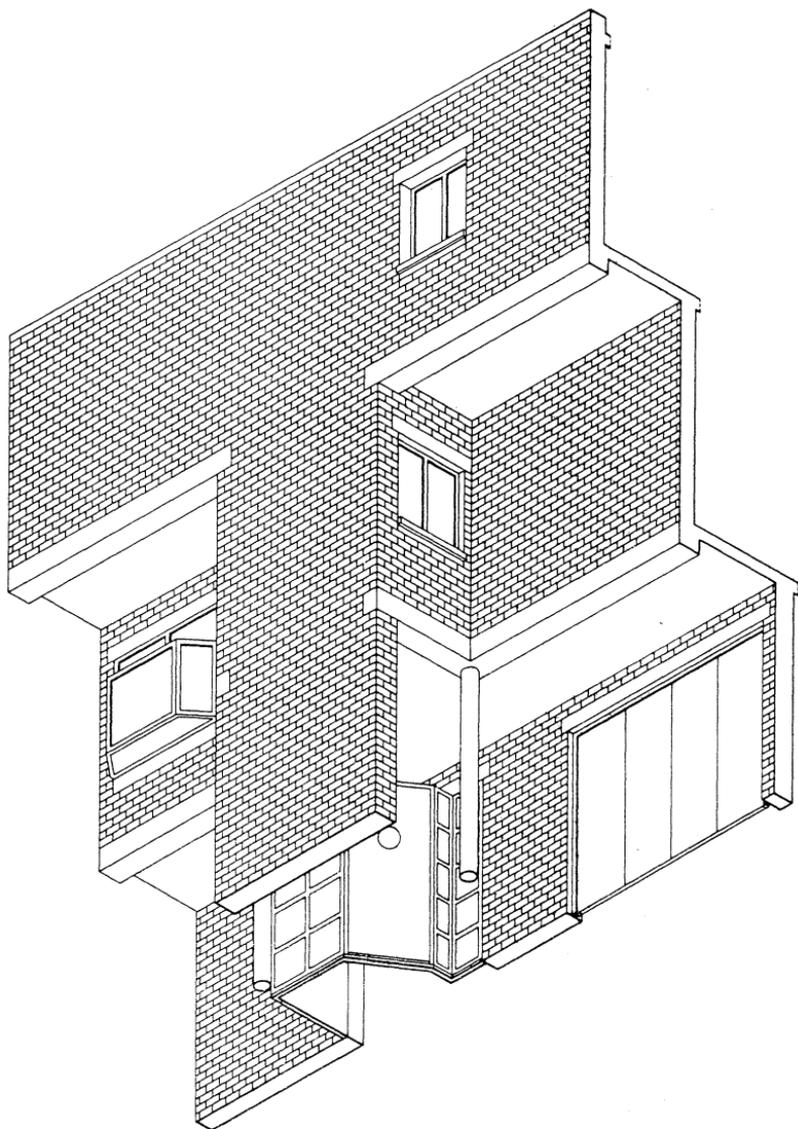
vitrée, n'est que partiellement dissimulée par le mur ; et surtout, une partie du jardin est visible, là-bas au travers des portes, au bout du hall, manifestant ainsi la non conjonction de la personne qui entre avec l'espace proprement /privé/. Cet effet de projection est d'autant plus fort que le système d'entrée, à partir du surplomb de la contre-forme, restreint et obscurcit l'espace parcouru, limite les points de vue et en linéarise l'enchaînement. L'articulation des différents segments du système d'entrée ainsi que le jeu des dissimulations et des projections partielles créent une dynamisation de l'entrée, qui la « narrativise » en insérant les espaces, traités comme des objets de valeurs, dans des relations de jonction (disjonctions ou conjonctions) avec le sujet qui les parcourt.

Nous approfondirons plus loin l'analyse de la relation d'opposition entre la cour dallée et le système d'entrée. Arrêtons-nous pour le moment à l'organisation générale de l'habitation et de son implantation à partir de l'opposition /public/ vs /privé/ puisque l'examen des espaces de transition que sont la cour et l'entrée la donne pour pertinente. Si l'on admet que l'opposition /public/ vs /privé/ peut être considérée comme un axe sémantique, on concevra que ces deux espaces constituent la manifestation distincte des contradictoires respectifs des deux termes primitifs : la cour dallée réalise l'espace du /non privé/, le système d'entrée celui du /non public/. Tous deux se définiront comme les subcontraires de l'articulation logique du micro-univers qu'est l'implantation d'une maison individuelle dans un quartier ou dans un îlot. L'avenue manifestant le terme /public/, l'habitation et le jardin le terme /privé/, on peut représenter l'organisation générale de cette implantation par le carré sémiotique suivant :



L'originalité du plan de G. Baines tient aussi au fait que la baie vitrée sur laquelle s'ouvre la véranda produit un effet de façade intérieure, en ce sens que la personne qui débouche dans l'espace inondé de lumière de la véranda peut voir à nouveau, mais cette fois en direction opposée, la maison dans sa totalité à partir d'un point de vue en contre-plongée sur un dièdre où le surplomb des deux étages, le traitement en saillie de la petite chambre arrière (numérotée 14 dans les plans reproduits plus haut) et la percée de fenêtres disposées sur deux plans verticaux différents rappellent la façade avant, visible de la cour dallée. Cet effet de façade intérieure est d'autant plus sensible que l'escalier en colimaçon marque pour l'observateur situé dans la véranda l'accès aux deux étages où sont réparties les pièces « intimes » et dérochées qui constituent l'espace /privé/ de la maison. On remarquera par ailleurs que cette grande baie vitrée apparaît comme le prolongement de l'espace extérieur de la terrasse et du jardin : la structure vitrée laisse la lumière du sud pénétrer profondément dans la véranda et projette l'ombre des éléments de son châssis sur les différents pans de la façade-dièdre.

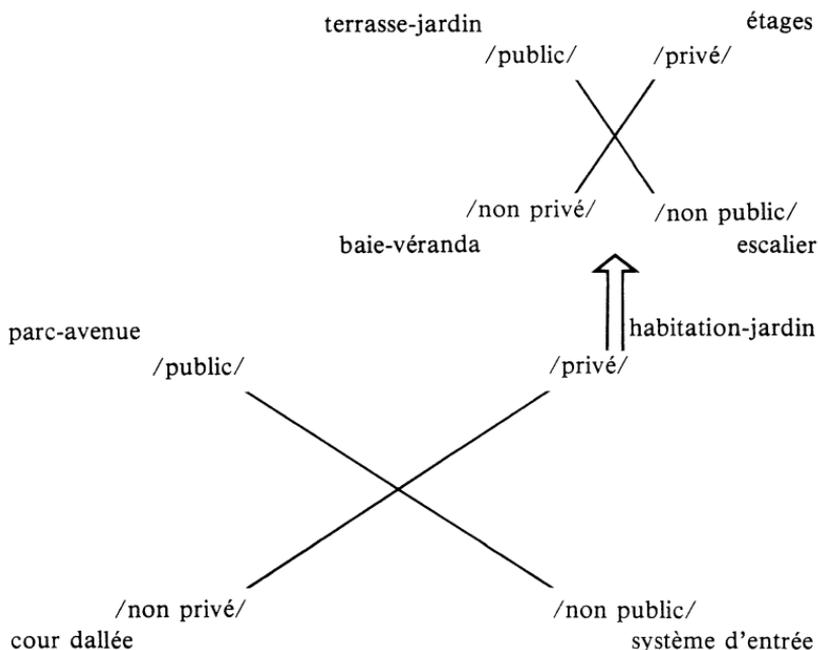
Ainsi l'espace /privé/ que définissait l'accès à la maison depuis l'avenue, l'habitation et le jardin se trouve de nouveau articulé selon la même catégorie sémantique /public/vs/privé/. Une fois passé l'espace /non public/ du système d'entrée, on se trouve dans un nouvel espace /non privé/, à l'intérieur même de la maison. D'un point de vue logico-sémantique, le terme /privé/ du carré sémiotique rendant compte de l'implantation/ de la maison se voit réarticulé lui-même selon la même catégorie /public/vs/privé/. L'ouverture de la véranda sur la baie joue, par le point de vue qu'elle propose, le rôle d'une « déprivatisation » de l'espace /privé/ qui était défini comme tel par le parcours d'entrée à partir de l'avenue. Par ailleurs, et très classiquement cette fois, les deux étages regroupent les pièces intimes derrière rampes et fenêtres haut placées et figurent le terme /privé/ de cette nouvelle articulation. Le jardin en figure, lui, le terme /public/. De même que l'observateur de la façade avant se trouvait dos à l'avenue, de même l'observateur de la façade intérieure se trouve dos au jardin. On notera de plus que les vues permises à partir des étages sur l'avenue d'une part, et sur le jardin d'autre



Maison Braunschweig, axonométrie (façade extérieure).

part, sont comparables : elles se caractérisent toutes deux par une diversité d'orientations ; ainsi, pour ce qui est des vues orientées au nord en direction de l'avenue, il est possible, depuis la salle à manger, d'apercevoir, par le bow-window, le parc situé dans l'axe de la rue perpendiculaire à la maison, et, par la petite fenêtre éclairant l'espace aménagé à l'arrière de l'escalier, de longer l'avenue parallèle ; en direction du sud, la vue depuis le salon (ou la cuisine) traverse la véranda et plonge dans le jardin ; à partir de deux des chambres aussi, par des fenêtres orientées différemment sur la façade intérieure, le regard se perd encore dans le jardin après avoir traversé l'espace vitré de la baie.

En considérant enfin l'escalier en colimaçon comme la réalisation figurative du terme /non public/, puisqu'il marque fortement le passage au /privé/ tout en déroband au regard une partie de son espace propre, on représentera l'organisation si particulière de la maison Braunschweig, et notamment de ses espaces de transition, sous la forme suivante :



Un tel dispositif logico-sémantique ne saurait certes épuiser la richesse de sens du plan de G. Baines. On aura noté, par exemple, que les rapports complexes entre les différentes pièces situées en étages n'ont pas été analysés. Seule l'isotopie de la /socialité/ (dénommons ainsi l'axe subsumant les termes /public/ et /privé/) est ici prise en considération, étant donné qu'elle donne leur pertinence et leur statut aux espaces de transition tels qu'ils sont agencés entre eux et articulés à l'ensemble du bâtiment.

II. CONTRASTES ET RIMES PLASTIQUES : LA STRUCTURATION D'UN TEXTE ARCHITECTURAL

L'analyse de l'organisation logico-sémantique des espaces de /socialité/ a permis de situer les espaces de transition que sont d'une part la cour dallée et le système d'entrée, d'autre part la baie-véranda et l'escalier en colimaçon. Maintenant, l'étude séparée de leurs signifiants respectifs va amener à considérer la manifestation de ces unités spatiales comme motivée par le couplage, semi-symbolique, des figures de leur expression visuelle avec le contenu /social/ qui les constitue en signes, et à cerner davantage la configuration topologique de certaines d'entre elles.

Nous avons déjà décrit assez longuement la cour dallée et le système d'entrée ainsi que les « commotions » qu'elles produisent, pour reprendre l'expression de Le Corbusier — en termes sémiotiques, leurs « effets de sens ». L'opposition de ces deux unités se manifeste par les traitements des lumières et des formes de leurs formants respectifs, mais aussi par l'enchaînement de celles-ci. À la clarté changeante de la cour, extérieure au bâtiment, s'oppose la relative obscurité du système d'entrée, constante quelles que soient les variations de luminosité dans la journée. On notera que le petit arbre de la cour et la contre-forme de la façade (sinon la façade elle-même) portent au sol le dessin contrasté d'ombres mobiles, effet perçu et apprécié plus exactement dès qu'on est situé dans le système d'entrée dont les surfaces obscures et nuancées restent tout au long de la journée dans les limites des différents pans qui la composent. Seule la cage vitrée de l'entrée,

dont la structure annonce celle de la baie-véranda, reprend, par ses ombres projetées, le jeu de lumière qui caractérise la cour dallée.

Par ailleurs, les lumières des deux espaces de transition, comme leurs formes, s'enchaînent et constituent des procès visuels pour qui parcourt ces espaces. Or ces procès s'opposent eux aussi. Les lumières et les formes de la cour dallée se déploient dans un espace vaste et global à partir d'un point de vue en contre-plongée qui les saisit d'un coup, de façon « rayonnante », notion déjà empruntée plus haut (ch.IV) à Leroi-Gourhan, et sur laquelle nous reviendrons au chapitre suivant. En revanche, les formes et les plages de lumière du système d'entrée se découvrent petit à petit ; leur perception totale s'effectue progressivement, comme linéarisée : on découvre le banc semi-circulaire après avoir dépassé le mur de soutien ; un mur cache l'escalier de la cave ; on n'aperçoit, à distance, qu'une partie du jardin. A cette fragmentation et à cette limitation des champs de vision se corrèle un rabattement de la direction du regard par le surplomb, puis son orientation exclusive en profondeur horizontale. La relation (de subcontrariété) que contractent l'espace /non privé/ de la cour dallée et l'espace /non public/ du système d'entrée se trouve ainsi couplée à l'oppositon de deux syntagmes de la forme de l'expression architecturale. On représentera ce couplage et, plus généralement, le système plastique qu'il instaure, de la façon suivante :

| | | | | |
|------------|-----------------------------------|----------------------------------|----|---|
| | unités formelles | : lignes | vs | surface |
| Expression | lumière | : claire mobile contrastée | vs | sombre fixe nuancée |
| | espace | : global vaste | vs | segmenté restreint |
| | enchaînement | : rayonnant immédiat | vs | linéaire progressif |
| Contenu | cour dallée /espace non privé/ | | vs | système d'entrée /espace non public/ |

Considérons à présent les formes et les lumières de la baie-véranda et du système d'accès aux étages. On reconnaîtra aisément que celles qui caractérisent l'espace /non privé/ de la véranda sont identiques à celles de la cour dallée. La scénographie de la façade intérieure ne reprend pas seulement les principaux motifs architecturaux de la façade avant (contreforme en surplomb, fenêtres à orientations différentes et même structure arborescente de la colonne pivot) ; elle reprend aussi les qualités de formes et de lumières qui règlent sa perception ainsi que l'enchaînement de celles-ci. La personne qui a franchi le hall va déboucher, sur la droite, dans l'espace global de la baie-véranda, vaste et inondé de lumière. Les structures du vitrage de la baie, et les passerelles qui les longent, projettent sur les murs de la façade intérieure le dessin mouvant de leurs ombres contrastées. Un pan de verre teinté, incliné à 45 degrés, combine son ombre à celle des structures du vitrage et prolonge, par un effet de miroir, cette composition abstraite au delà de la limite matérielle du bâtiment, faisant de la baie-véranda un prolongement « naturel » du jardin. Comme pour la cour dallée, un décalage se crée — selon les variations d'ensoleillement — entre la composition des éléments bâtis et l'abstraction mouvante des ombres.

La correspondance des qualités de formes et de lumières du système d'entrée et du système d'accès aux étages demande, pour être mise en évidence, l'examen de l'organisation de leurs constituants respectifs. Revenons donc sur le système d'entrée. Il est composé, on l'a vu, de l'enchaînement de quatre unités topologiques : un mur qu'il faut dépasser pour découvrir le blanc semi-circulaire, un encadrement d'entrée constitué de deux colonnes, un franchissement de biais et enfin une gaine, le hall, dont les parois interdisent toute vue latérale. On aura noté aussi que ce système d'entrée, ni tout à fait à l'extérieur ni tout à fait à l'intérieur du bâtiment, se situe sous un surplomb. Nous avons examiné l'escalier en colimaçon pour localiser l'espace /non public/ de la « maison dans la maison ». Si nous parlons désormais d'accès ou de système d'accès aux étages, c'est que l'examen approfondi des espaces de transition et de leur segmentation à partir des parcours figuratifs qui les constituent en espaces de /socialité/ demande de redéfinir le formant de l'espace /non public/, que marque l'iso-

lement des pièces intimes (dérobées à la vue de celui qui pourtant a pénétré dans la maison) ainsi que la rupture avec les pratiques relevant de l'espace /public/. La personne qui sort du hall et laisse à sa droite la véranda pour accéder aux étages, se retrouve dans un dispositif topologique identique à celui qu'elle vient de quitter. La même suite de quatre éléments, constitutifs du système d'entrée, se répète donc : un muret dérobe à la vue un lavabo et un vestiaire (ce coin renvoie bien à des parcours figuratifs interprétables en termes de négation des pratiques publiques : ôter ses vêtements d'extérieur, se laver les mains...) ; l'engagement dans l'escalier est marqué d'un encadrement par deux murs de mi-hauteur ; la montée se fait par un changement de direction sur un palier après les deux premières marches ; enfin, les parois opaques de l'escalier lui-même forment une gaine où toute vue latérale est impossible. L'espace /non public/ de la « maison dans la maison » doit donc intégrer la partie arrière gauche du rez-de-chaussée, le coin du vestiaire-sanitaire.

Si l'on considère maintenant les qualités visuelles de cet espace, les formes et les lumières qui en constituent l'expression, on remarquera qu'elles sont identiques à celles du système d'entrée bien que les éléments figuratifs en soient cette fois distribués autrement. Comme nous l'avons déjà relevé dans l'analyse de *Composition IV* et comme nous le verrons à nouveau dans celle de l'annonce « News », des formants figuratifs différents, ou différemment organisés, peuvent très bien servir à la manifestation d'un même formant plastique. Dans le présent système d'accès aux étages, les surfaces sont réalisées par des pans courbes (le muret, les parois de l'escalier) ; une seule colonne soutient le surplomb de l'étage ; les structures du vitrage sont reprises, mais ne servent pas de cage à l'entrée ou au franchissement. Malgré ces variations figuratives, la lumière du système d'accès aux étages reste, comparativement à celle de la véranda, plus sombre, moins soumise aux variations d'ensoleillement et plus nuancée, du fait du surplomb du premier étage, de la courbure du muret et des pans verticaux qui encadrent les deux premières marches. La structure vitrée qui sépare le vestiaire-sanitaire de la terrasse couverte crée par ses ombres projetées le rappel de la cage vitrée du système d'entrée. L'espace, restreint et segmenté on

l'a vu, est perçu progressivement après avoir été linéarisé par la succession des points de vue. Ainsi, de même que la véranda reprenait les qualités de formes et de lumières de la cour dalée, le dispositif d'accès aux étages reprend celles du système d'entrée. Par delà la variété des éléments architecturaux ou leur reprise dans une autre distribution, les deux relations d'espaces /non public/ et /non privé/, pourtant situées à deux niveaux de dérivation différents, relèvent du même traitement de formes et de lumières. Un système plastique est créé, qui paradigmatise les unités du texte architectural qu'est la maison, et par là-même les parcours figuratifs qui constituent les pratiques quotidiennes de ses habitants. Le parti pris architectural de G. Baines trouve son originalité dans l'articulation d'une pensée syntagmatique (l'idée de la « maison dans la maison », la complexité des parcours d'entrée et des points de vue) et d'une pensée paradigmatique (la mise en contrastes et en rimes plastiques des espaces de transition).

III. CONCLUSION

Au début de cette étude, nous avons indiqué que nous reviendrions sur l'absence de contraintes urbanistiques (excepté le retrait de la façade avant) et sur le problème posé par la construction entre murs mitoyens. L'analyse des espaces de transition, si complexes, ainsi que la reconnaissance de leur forme sémiotique plastique, permettent de situer le parti pris architectural dans une problématique de la /socialité/. L'absence de caractéristiques urbanistiques dans ce quartier périphérique a pu produire sur le concepteur un effet de sens d'« étendue » /sociale/, c'est-à-dire de continuum urbain qu'il s'agissait d'abord d'articuler, d'informer, à partir de l'obligation de prévoir un jardinet à l'avant. Cette incitation à créer du discontinu, et par là même à faire acte de « langage urbanistique », a peut-être provoqué le désir d'exploiter l'idée de « maison dans la maison » : une première articulation du /public/ et du /privé/ reconstituait, imaginativement, un « espace » urbain et du coup permettait de penser l'espace /privé/ ainsi présupposé. La reprise de la même catégorie pour l'articulation de l'espace /privé/ proprement dit demandait

une forte paradigmatization du *procès architectural* qu'est l'enchaînement des différents lieux et parcours de la maison. Le traitement plastique des espaces de transition assure précisément cette structuration en faisant de l'architecte ce que l'on pourrait appeler un médiateur sémiotique des pratiques sociales, en ce sens qu'il concilie le discours de la Ville et celui des propriétaires de la maison. Le faire architectural est un faire sémiotique.

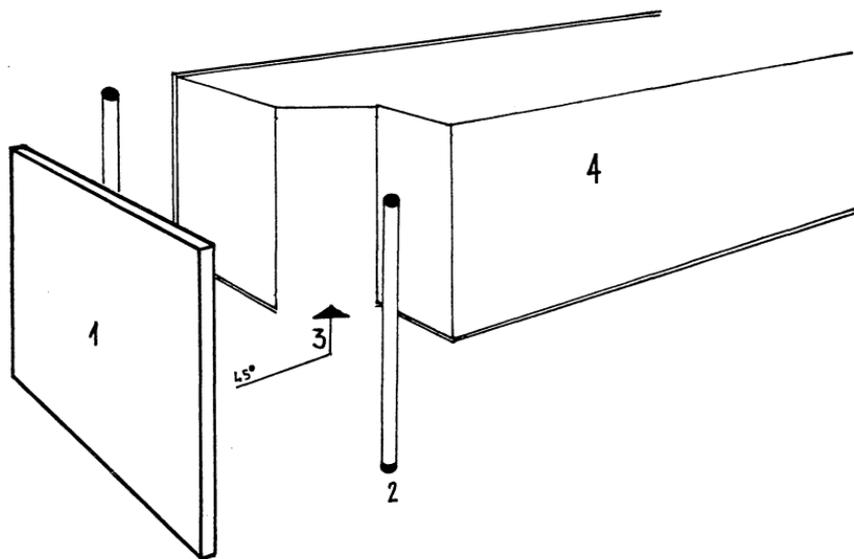
De même, les problèmes soulevés par la construction de la maison entre murs mitoyens ne sauraient être interprétés en termes strictement techniques ou fonctionnalistes. Le mur mitoyen est la manifestation figurative du terme neutre de la première articulation /public/ vs /privé/ : il n'intéresse pas la puissance publique, puisqu'il n'est pas visible de l'extérieur et ne saurait être soumis à quelque programme d'intégration urbanistique ; mais il ne relève pas non plus de la seule initiative privée des propriétaires de la maison, puisque ceux-ci doivent vivre une relation contractuelle avec leurs voisins. L'obligation du retrait de la façade et les contraintes de la double mitoyenneté apparaissent dans ces conditions comme les facteurs contingents d'une interrogation sur la /socialité/ et, indirectement, d'une organisation plastique des espaces qui impliquent les passages du /public/ au /privé/ et du /privé/ au /public/.

Il nous semble que cette analyse pourrait inciter les architectes à repenser l'utilisation qu'ils font de l'opposition « public » vs « privé » pour définir les espaces qu'ils construisent ou qu'ils étudient. Ces espaces sont classés la plupart du temps en espaces « privés », « publics » et « semi-publics, semi-privés », expressions qui signalent assez la nécessité, pour les architectes, de prévoir une position qui rende compte des passages, des enchaînements entre /privé/ et /public/, ou *vice versa*, et qui manifestent une appréhension syntagmatique de l'objet architectural. Nous espérons avoir pu montrer aux lecteurs architectes l'intérêt pratique de transformer l'opposition « public » vs « privé » en une catégorie sémantique construite. On peut dès lors se demander quels parcours figuratifs en investissent les termes ; quels rôles actantiels, quelles modalités peuvent servir à la définition de ce qui relève du /public/ ou du /privé/. On se donne en outre la possibilité de prévoir

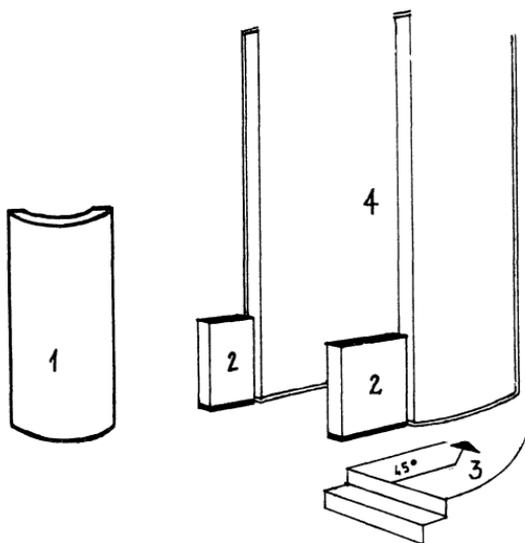
les deux termes subcontraires distincts : /non public/ et /non privé/ ; parler de « semi-public, semi-privé », est-ce désigner un espace /non public/, un espace /non privé/, ou encore un espace neutre ou complexe, respectivement /non public-non privé/ ou /public-privé/ ? Ces distinctions, pour spécieuses qu'elles puissent paraître, ne fournissent pas seulement une classification construite plus fine (une taxinomie) : parce qu'elles renvoient en fait à l'articulation logico-sémantique de l'univers de la /socialité/, elles laissent prévoir aussi les parcours possibles entre les positions, parcours dont les règles constituent une syntaxe ³.

Le lecteur de cette analyse, même — et peut-être surtout — s'il est architecte, a pu s'interroger, par ailleurs, sur l'intérêt de l'axonométrie inversée, si complexe, reprise ici de l'article d'Anne Van Loo. On a compris que cette axonométrie permet de représenter l'effet de façade intérieure qui constitue en quelque sorte le pivot narratif d'une interprétation de la /socialité/ de la maison. L'inversion même de l'axonométrie, quant à elle, sert une stratégie discursive : elle crée la contre-plongée et met l'énonciataire, le lecteur du plan, dans la position de l'observateur qu'est l'habitant ou le visiteur. Le point de vue qu'elle implique d'autre part, en ce qu'il est éloigné du bâtiment, montre que la structure vitrée n'est pas la façade mais qu'elle assure un effet de prolongement naturel du jardin. Cette axonométrie présente surtout l'intérêt, à nos yeux, de poser le problème d'une représentation graphique de la maison Braunschweig qui rende compte de la signification de ses différents espaces, qui puisse expliciter les relations que ces espaces entretiennent entre eux. Si ce plan montre bien, malgré sa complexité, l'effet de façade intérieure, il ne fait saisir sa relation ni avec le système d'accès aux étages ni avec l'opposition système d'entrée/cour dallée. Il faudrait au moins représenter celle-ci ; mais alors, une contre-plongée sur la façade avant serait nécessaire pour donner à voir la symétrie, si l'on peut dire, des deux façades et pour amener le lecteur à l'idée de la « maison dans la maison ». Nous proposons ainsi (p.136) une représentation graphique partielle, conforme aux résul-

3. Cf. E. Landowski, « Jeux optiques », *Actes Sémiotiques-Documents*, III, 22, 1981.



Le système d'entrée (espace non-public).



Le système d'accès aux étages (espace non-public).

tats de l'analyse sémiotique des seuls espaces d'« accès » de la maison.

On a vu l'importance et la complexité des points de vue, des parcours et des lumières, mais aussi celle de leurs enchaînements, dans la réalisation des qualités d'expression qui sont couplées à la catégorie de la /socialité/. Dans ces conditions, on imagine la difficulté — et les dangers — d'une réflexion à partir des seules représentations graphiques, même accompagnées de photographies. C'est dire l'intérêt que peut présenter, pour le sémioticien, un instrument comme la vidéo pour enregistrer surfaces et lumières, continuités et ruptures surtout, à condition toutefois que cette technique soit au service d'un projet d'analyse qui ait explicité ses hypothèses et défini ses critères de pertinence. Bien plus, la combinaison de la vidéo et de l'endoscope permet désormais à l'analyste de visualiser les qualités d'expression des parcours intérieurs d'un espace bâti et de mémoriser un certain nombre d'effets de sens. La vidéo-endoscopie devient dans ces conditions l'instrument d'une génération expérimentale de l'objet de sens architectural ⁴.

4. Signalons à ce propos que les enseignants plasticiens de l'Unité Pédagogique d'Architecture n°3, à Versailles, ont conçu depuis plusieurs années un programme de « sémio-pratique » de la vidéo et de l'endoscopie afin de sensibiliser les étudiants à l'approche de l'espace bâti comme objet de sens.

CHAPITRE VI

SÉMIOTIQUE PLASTIQUE ET COMMUNICATION PUBLICITAIRE

La sémiotique tient à se définir comme une entreprise à vocation scientifique : elle vise à construire une théorie générale de la signification et des langages. Mais on peut aussi la définir, et la vivre, comme une certaine disposition d'esprit, faite de curiosité pour tout ce qui a, ou peut avoir du sens. On a trop souvent reproché à la sémiotique d'être réductrice, de traiter les rapports de l'homme au monde et de l'homme à l'homme en termes de structures sèches, froides. Pour qui sait que cet aspect réducteur n'est qu'une des conditions de la rigueur, il ne s'agit là que de connotations. L'expérience de la recherche sémiotique montre plutôt qu'elle est un exercice fructueux de la curiosité intellectuelle et que cette curiosité peut ne pas être uniquement celle d'un observateur, distant et souverain, face aux actes et aux discours qui lui sont contemporains ; la dimension sociale de la sémiotique peut ne pas se limiter à une pure fonction didactique, de simple éveil à des domaines exclus de la culture classique, qui sont pourtant chargés de sens et qui, en même temps, en produisent. La sémiotique peut aussi aider à *produire* du sens. Puisqu'elle s'attache à construire un modèle génératif de la signification, elle peut, à partir de ses premiers acquis, offrir une certaine compétence à tous ceux qui veulent communiquer, émettre et/ou recevoir, ou qui veulent organiser les relations sociales, par définition langagières pour une large part. Participer à l'élaboration de projets sociaux, économiques, voire industriels, intervenir dans la définition, le choix et la réalisation de stratégies culturelles, politiques ou commerciales, prendre en charge la conception et l'animation de formations

professionnelles, autant d'interventions que des sémioticiens peuvent assurer, individuellement ou collectivement, dès lors qu'ils estiment pouvoir concilier les contraintes de leurs activités de chercheurs, d'enseignants ou de consultants et les exigences éthiques propres à toute entreprise scientifique.

Il ne s'agit pas ici de produire une « défense et illustration » de l'intérêt social de la sémiotique ; pourtant, nous avons choisi de faire une place aux études sémiotiques en publicité, et cela pour deux raisons : d'une part, il nous a semblé utile de montrer comment la sémiotique pouvait renouveler ces « études sémio » que les agences et les annonceurs demandent pour mieux comprendre la communication relative à tel ou tel produit ; d'autre part, il nous apparaît nécessaire de lutter contre l'idée, malheureusement trop fréquente chez les chercheurs, selon laquelle de telles « réponses à la demande sociale » ne sauraient représenter que des applications, alimentaires en quelque sorte, d'un savoir théorique. Nous sommes persuadé au contraire que ces interventions sont essentielles au développement de la recherche fondamentale, ne serait-ce qu'en lui offrant, sous la forme d'« exercices pratiques », matière à éprouver et à enrichir son outillage méthodologique. Nous proposerons donc, dans les pages qui suivent, une réflexion sur les différentes possibilités d'intervention de la sémiotique dans les études publicitaires, puis deux analyses concrètes illustrant le profit que la sémiotique plastique elle-même peut en retour tirer d'une meilleure connaissance de ce type de productions.

I. POUR UNE NOUVELLE « ÉTUDE SÉMIO »

Dès l'origine, au début des années soixante, la sémiologie s'est intéressée à la publicité : parce qu'elle se sert des moyens de communication de masse et qu'elle se manifeste dans des langages verbaux et/ou non verbaux, la publicité ne pouvait laisser indifférente une « science de la vie des signes au sein de la vie sociale ». Les chercheurs qui reprenaient le projet de Ferdinand de Saussure y trouvaient de quoi provoquer — et justifier — leur réflexion. Affiches, annonces-presses, message-radio, spots tv ou cinéma, autant d'objets d'analyse

à propos desquels on pouvait s'interroger sur les rapports entre la langue et les autres systèmes de signes, sur les principes de segmentation d'un texte ou d'une image, ou encore sur la distinction entre communication et signification. Travailler, par ce biais, sur les contenus, les valeurs et les idéologies, c'est en somme « contribuer à développer (avec d'autres recherches) une analyse générale de l'intelligible humain » : c'est en ces termes mêmes que se clôt la présentation, par Roland Barthes, du numéro 4 de la revue *Communications* (1964), consacré à l'analyse concrète de la signification.

On sait l'importance de ce numéro dans l'histoire de la sémiotique et de ses rapports avec la publicité : R. Barthes y publiait simultanément des « Eléments de sémiologie », véritable introduction à cette nouvelle discipline, et une étude concrète où s'exerçait le savoir-faire du sémiologue confronté à une annonce Panzani. Cette étude reste, quelque vingt ans après, particulièrement intéressante : non pas tant en raison de son exemplarité, mais parce qu'avec le recul, il est aujourd'hui possible, et utile, d'y reconnaître les sources méthodologiques d'une « première sémiologie ». Nous avons montré ailleurs¹ comment R. Barthes y reprenait la problématique d'une sémiologie de la communication, substantialiste et psychologisante (typologie des « messages » qui amène à parler d'« image pure », affirmation qu'« avec l'image publicitaire, la signification est assurément intentionnelle ») et comment cette sémiologie de l'image reprenait, sans la discuter, la théorie de la description des œuvres d'art élaborée par l'historien allemand E. Panofsky. Quoi qu'il en soit, cet article eut le grand mérite d'encourager un certain nombre de chercheurs à travailler sur des objets d'analyse concrets afin d'élaborer une sémiologie de l'image qui fût opératoire et heuristique. C'est ainsi que, pour ce qui est de la seule image publicitaire, G. Peninou, J. Durand et E. Veron entreprirent une sorte de défense et illustration de l'approche sémiologique. Les textes qu'ils firent paraître en 1970 dans le numéro 15 de *Communications* témoignent de l'intérêt suscité par

1. J.-M. Floch, « A propos de "Rhétorique de l'image" de R. Barthes », *Bulletin du Groupe de Recherches Sémio-linguistiques*, I, 4-5, 1978.

l'étude de R. Barthes, dans le milieu universitaire comme dans celui de la publicité. C'est ainsi que la publicité se mit à la rhétorique, avec plus ou moins de bonheur selon la qualification effective des chargés d'études qui la pratiquaient et le souci, fort variable, de ne pas en faire seulement un discours à la mode mais un réel outil de travail. Il faut cependant constater qu'aujourd'hui, en publicité, l'« étude sémio » ainsi conçue connaît un certain essoufflement. Elle pâtit évidemment, par contrecoup, de sa vogue des années soixante-dix et, à coup sûr aussi, des restrictions considérables imposées par la suite aux départements « études » au sein des agences ; mais elle souffre aussi du fait que, les fondateurs de la sémiologie de la publicité ayant cessé de contribuer activement à son développement, les nouveaux chercheurs (universitaires ou non) intéressés par l'étude des média et des langages non verbaux n'ont pas repris — pour la plupart d'entre eux — cette rhétorique qui semblait si prometteuse.

L'abandon de la « sémiologie rhétorique » (si l'on peut dire) par ses propres fondateurs comme par les nouveaux venus s'explique selon nous d'abord par le constat général du manque de finesse et du caractère décidément trop littéraire des études réalisées ; ensuite, et corrélativement, par la faiblesse épistémologique et méthodologique d'une telle approche — faiblesse mieux perçue aujourd'hui par ceux qui ont déplacé leur centre d'intérêt d'une étude des langages comme systèmes de *signes* à une étude des langages comme systèmes de *signification*. Les analyses rhétoriques commandées par les agences ou les annonceurs eux-mêmes par le biais de sociétés d'études sont restées trop souvent des inventaires de figures rhétoriques et de concepts ou de thèmes listés, mais non réorganisés. En participant, peut-être trop ingénument, à des projets en cours de réalisation, la sémiologie n'a pu éviter, par ailleurs, d'être perçue comme aussi normative que l'ancienne rhétorique (qui se définissait, on le sait, comme « l'art de bien parler »), les « créatifs » des agences supportant assez mal en définitive l'intervention de sémiologues coupables, selon eux, de banaliser leurs projets en les soumettant aux règles et aux lieux communs d'un « art » resté encore très littéraire.

Plus profondément, on doit comprendre cet essoufflement de la sémiologie rhétorique comme la sanction, logique-

ment prévisible, de l'utilisation privilégiée, voire intempestive, de trois concepts aujourd'hui reconnus comme peu opératoires, ou du moins très délicats à manipuler : le signe, la communication et la connotation. Etant donné que ces trois concepts sont les concepts-clés de la sémiologie, on croira peut-être que nous voulons ici jouer le paradoxe ou la provocation facile. Il n'en est rien évidemment.

Le *signe* n'est pas une unité pertinente pour l'étude des langages considérés comme systèmes de signification (dotés d'un plan de l'expression et d'un plan du contenu) : il n'est qu'une unité du plan de la manifestation, le produit historique d'un usage. De plus, en ne considérant que les seuls signes « nommables », par un recours direct et immédiat à la langue naturelle, la sémiologie ne pouvait aucunement rendre compte de toute une partie de la production du sens — considérable dans la pratique signifiante publicitaire — qui relève précisément, de l'exploitation des unités non pas figuratives de l'image, mais proprement visuelles, plastiques. La signification d'une affiche, d'un emballage ou d'un film naît autant des rythmes, des contrastes ou des mises en pages que des éléments ou personnages représentés. Bien sûr, tout langage sert à communiquer ; qui le nierait ? Mais tout langage est d'abord, considéré en lui-même, un système de signification fait de figures, c'est-à-dire de non-signes. Or la sémiologie des années soixante ne s'est pas dotée d'une théorie de la signification et son modèle, jakobsonien, de la *communication* a été élaboré pour la communication verbale et ne concerne que les situations d'information, et non celles de manipulation, comme le faire-croire ou le faire-acheter. La communication publicitaire n'est-elle qu'information ou se reconnaît-elle, enfin, créatrice de sens et puissance de persuasion ? De plus, en définissant la communication par une « intention de communiquer » de la part de l'émetteur, et par la présence d'un « référent » (conçu comme le contexte verbal ou verbalisable), la sémiologie devait tôt ou tard se livrer pieds et poings liés à la psychologie (et, éventuellement, à la sociologie), en oubliant du même coup l'essentiel du projet saussurien : en faire une science autonome. Dès lors, il n'est pas étonnant de voir nombre d'anciens psychologues et sociologues poursuivre une sémiologie désormais abandonnée par les linguis-

tes qui l'avaient fondée. En troisième et dernier lieu, s'il n'est pas question de nier l'importance de la *connotation* — particulièrement reconnue depuis les travaux de Roland Barthes, précisément —, on sait aussi, par ces mêmes travaux, que la reconnaissance des connotateurs disséminés dans le discours n'est rendue possible qu'une fois postulée l'existence d'un signifié connoté ; bien plus, seule la manipulation de ces connotateurs sur les différents plans et niveaux du langage (qui servent de plan d'expression au système connotatif) peut être utile aux spécialistes appelés à analyser et à prévoir concrètement et systématiquement l'attitude qu'adoptera, quant à ses propres langages, telle firme ou tel groupe socio-économique. La sémiotique, du moins telle qu'elle s'est développée à partir et autour du Groupe de Recherches Sémio-linguistiques de l'E.H.E.S.S, vise précisément à construire une théorie des systèmes de signification et des langages qui les manifestent. A partir des discours, des textes comme des images ou des films pris dans leur globalité, elle s'attache à rendre compte du parcours que suit la production du sens, depuis les structures fondamentales qui déterminent ses conditions d'existence jusqu'aux formes complexes de sa manifestation. C'est parce que la sémiotique a tiré les leçons de l'échec d'une approche du sens strictement lexicologique, voire sémantique, qu'elle a su exploiter la richesse des travaux d'un Propp, d'un Dumézil ou d'un Lévi-Strauss.

Pour des raisons qu'il n'y a pas lieu d'exposer ici, le domaine sémiotique qui a connu ces dernières années les progrès les plus notables est celui de la sémiotique narrative. Celle-ci a mis en évidence l'existence de structures profondes qui organisent le discours — verbal ou non verbal — mais restent sous-jacentes à la narrativité de surface (ainsi la linéarité d'un texte littéraire, le déploiement spatial d'une affiche ou le choix de l'ordre de succession des épisodes d'un film sont-ils autant de phénomènes signifiants dont la sémiotique narrative ne rendra pas prioritairement compte). L'analyse des structures narratives et de leur inscription dans le parcours génératif de la signification peut, certainement, apporter beaucoup aux études qualitatives en publicité. Quand on sait l'importance de la forme narrative dans la valorisation d'un

produit ou d'une institution, ou encore dans le discours que tiennent les interviewés lors des sondages ou des pré- et post-tests, on imagine l'intérêt que peut représenter l'acquisition et la maîtrise d'une discipline qui a su mettre au point des procédures explicites et contrôlables d'analyse du récit. Par ailleurs, la connaissance des différentes instances du parcours génératif par lequel la sémiotique représente l'économie générale du discours, permet de déterminer le type d'analyse du contenu qui intéressera, cas par cas, les commanditaires d'une étude. Elle peut aussi aider à évaluer la pertinence du guide d'entretien dont se serviront les enquêteurs et qui déterminera en grande partie la valeur des réponses des interviewés: si le questionnaire doit évoquer quelque problème de communication, on saura ne pas se limiter à « relancer » sur les seules performance et compétence du « destinataire », mais aborder aussi celles du « destinataire » logiquement impliqué par la structure actantielle de la communication ; on prévoiera ailleurs une question permettant de s'assurer d'une distinction faite ou non entre telle valeur abstraite, la liberté ou la sécurité par exemple, et les figures (voyage, situation sociale, voiture...) qu'elle peut investir, provisoirement et relativement.

Il reste que d'autres domaines de la sémiotique, spécifiés par l'objet théorique qu'ils se sont respectivement construits, peuvent intéresser tout autant l'analyste publicitaire. On pourrait citer la sémiotique figurative, qui offre une approche des symboles, des motifs et d'autres phénomènes intra- ou transculturels, ou la théorie du sujet, qui peut contribuer à redéfinir les « types socio-culturels » dont l'identification est un souci constant en marketing. Une socio-sémiotique ainsi conçue pourrait enfin apporter un point de vue critique face à telle ou telle typologie des rôles sociaux ou des « styles de vie » aujourd'hui en vogue. Ces quelques exemples suffiront à indiquer l'ampleur du champ d'étude possible.

Les deux analyses qui suivent n'ont pas, elles, été réalisées dans le cadre d'interventions professionnelles. Il est difficile d'obtenir, auprès des agences comme auprès des annonceurs, l'autorisation de publier des travaux qui non seulement

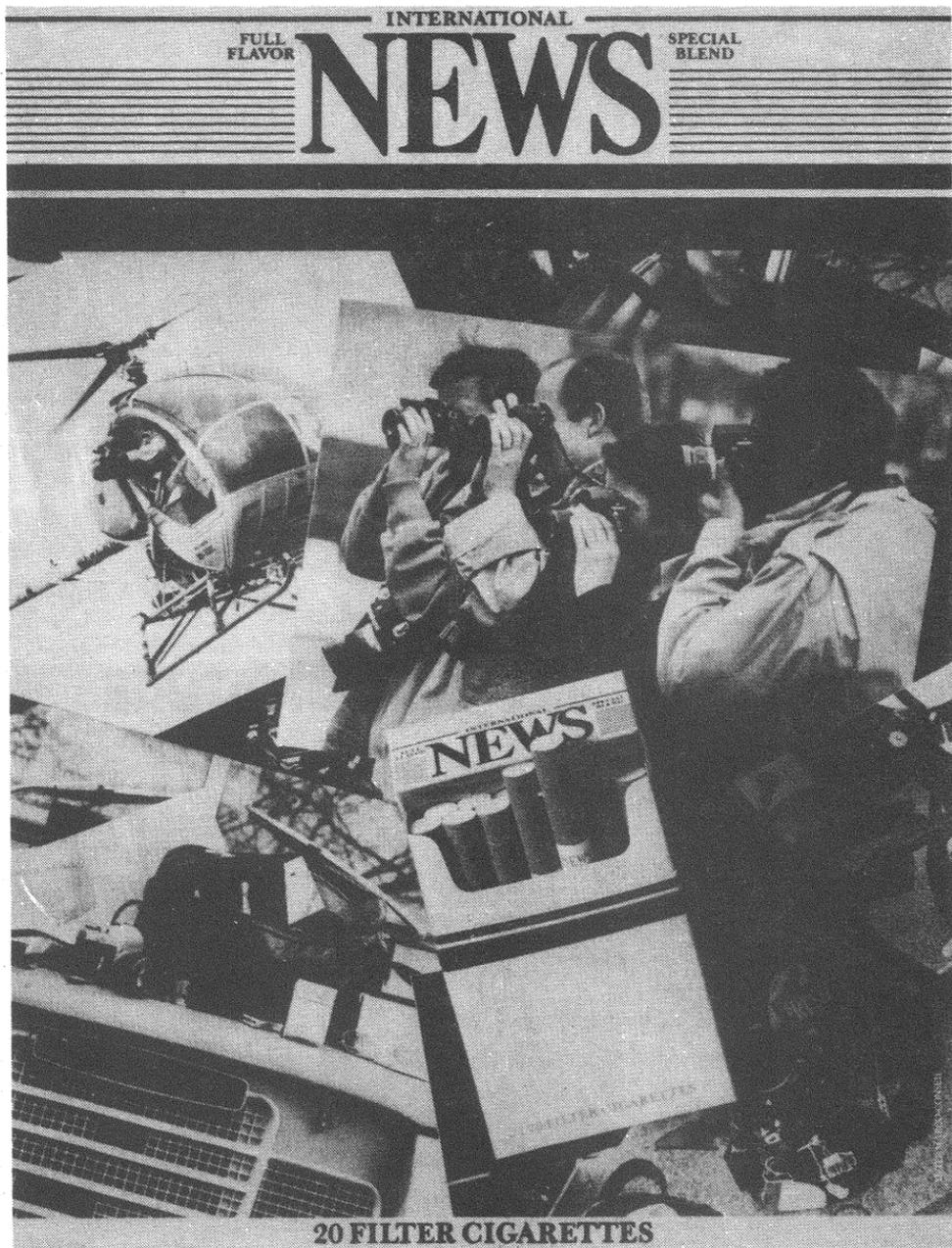


Figure 1

constituent le plus souvent leur propriété juridique, mais encore représentent un capital d'informations sur la communication concurrente et un certain nombre d'indications sur les positionnements et les stratégies « jouables » à court ou à moyen terme dans tel ou tel secteur d'activités ². Les analyses des annonces « News » et « Urgo » ont été d'emblée menées à des fins de recherche personnelle sur la sémiotique plastique et sur les rapports possibles entre sémiotique plastique et sémiotiques syncrétiques. C'est par elles que nous avons commencé une interrogation sur les stratégies de communication syncrétique et les procédures de syncrétisation ³ que nous espérons bientôt ne plus limiter aux seules productions publicitaires.

II. « NEWS » : SÉMIOTIQUE PLASTIQUE ET SYSTÈME SEMI-SYMBOLIQUE SYNCRÉTIQUE

Bien avant d'intervenir en publicité, nous pensions que la sémiotique plastique y était présente, dans la mesure où les conditions d'énonciation et les univers sémantiques exploités n'y sont pas intuitivement si différents de ceux qu'on rencontre en étudiant la peinture figurative. En prenant une des premières annonces de la campagne de lancement de la cigarette « News » ⁴ comme objet d'analyse, nous voudrions d'une part montrer comment peut en être dégagée la dimension plastique, comment celle-ci s'articule avec la dimension figurative et l'énoncé linguistique, et d'autre part défendre et illustrer une sémiotique soucieuse de répondre à l'exigence légitime des créatifs des agences, en disant « quelque chose de concret et de précis » sur les formes, les couleurs, les valeurs, la composition des images ainsi que sur les sons et le rythme des paroles ou des textes.

2. On trouvera cependant divers exemples d'études de ce type dans *Sémiotique II*, Paris, Institut de Recherches et d'Études Publicitaires, 1983.

3. J.-M. Floch, « Figures, iconicité, plasticité », *Actes Sémiotiques-Bulletin*, VI, 27, 1983.

4. Cette campagne a été réalisée par l'agence Intermarco-Conseil en 1980. Ses responsables étaient Daniel Pascal et Jean-Louis Gruibout.

II.1. Étude du signifiant de l'annonce

La surface totale de l'annonce (figure 1, p.146) est découpée en trois bandes horizontales :

1. celle du haut est constituée de lignes, traits et blocs typographiques en parallélisme horizontal ;

2. celle du milieu se présente comme un puzzle : toutes les limites des polygones sont obliques ;

3. celle du bas est constituée, comme celle du haut, par un parallélisme horizontal : celui du bloc typographique et de sa disposition par rapport à la limite inférieure du puzzle.

Si l'on considère la seule bande du milieu, on peut y distinguer deux plages :

2.1. une plage de polygones gris...

2.2. qui entoure une plage rectangulaire colorée (voir figure 2).

Or cette dernière frappe par sa ressemblance avec la surface totale de l'annonce. Même si elle reste une partie de la



Figure 2

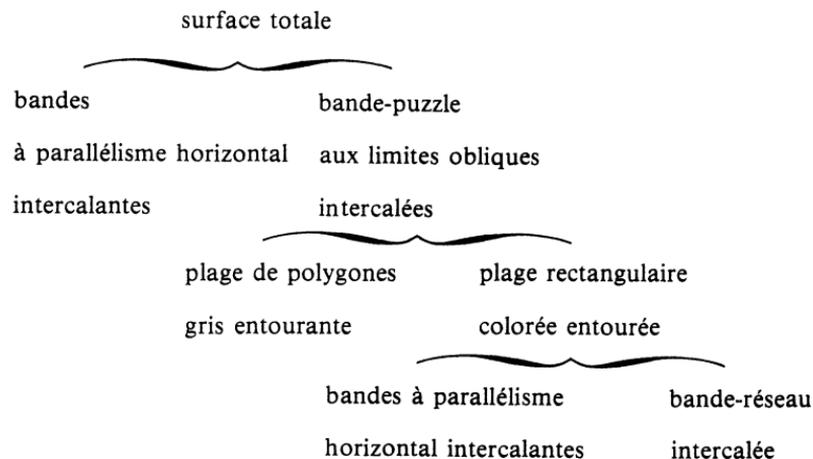
grande bande du milieu par ses limites obliques s'intégrant au réseau général, elle reproduit la même organisation plastique : trois bandes (relativement) horizontales en intercalation :

2.2.1. une bande haute constituée d'un parallélisme d'éléments horizontaux ;

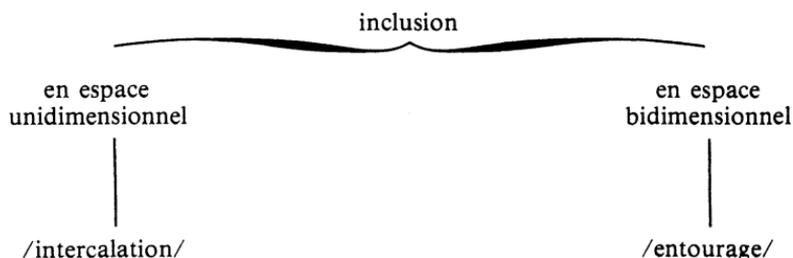
2.2.2. une bande médiane présentant un réseau de lignes, à dominante verticale ;

2.2.3. une bande basse constituée, comme la bande haute, d'un parallélisme d'éléments horizontaux.

Le dispositif général de l'annonce peut être représenté ainsi :



Ce dispositif repose sur deux types d'inclusions :



Le fait que c'est la partie incluse qui, à deux reprises, se divise à nouveau détermine un certain type de procès topologique qu'on pourrait appeler « mise en abîme ».

On étudiera maintenant les différentes qualités de composition chromatique et graphique qui s'investissent dans chacune des parties qu'on vient de dégager.

La reconnaissance des catégories visuelles exploitées dans cette annonce et l'analyse des relations entre leurs termes réalisés permettent de montrer que les parties incluantes et incluses, de la surface totale, de la bande-puzzle et de la plage rectangulaire, sont respectivement mises en *contrastes* (on prend ici le terme dans le sens précis que nous lui avons déjà donné plus haut), c'est-à-dire que les termes opposés d'une même *catégorie* sont chacun réalisés par une des deux parties en rapport d'inclusion dans cette annonce :

a) organisation de la surface totale :

- *composition graphique* :
parallélisme d'horizontales vs réseau d'obliques tangentes
- *composition chromatique* :
jeu de couleurs pures.....vs jeu de valeurs
- *disposition* :
intercalant.....vs intercalé

b) organisation de la bande-puzzle :

- *composition graphique* :
intrication.....vs trame
(tangentes non orthogonales) (tangences orthogonales)
- *composition chromatique* :
monochromatisme.....vs polychromatisme
(gamme de gris)
- *disposition* :
entourant.....vs entouré

c) organisation de la plage rectangulaire :

- *composition graphique* :
parallélisme d'horizontales vs réseau de lignes tangentes

- *composition chromatique* :
rapports vifs..... vs rapports nuancés
- *disposition* :
intercalant vs intercalé

On fera deux remarques sur ces mises en contrastes.

1. La « ressemblance » constatée plus haut intuitivement entre la surface totale et la plage rectangulaire s'est avérée fondée : toutes deux sont organisées à partir d'une intercalation où plages intercalantes et plages intercalées s'opposent par les mêmes rapports de composition graphique et chromatique. L'annonce repose ainsi sur l'homologation de ces deux unités ; il s'agira donc de découvrir quel rôle joue cette homologation dans la production du sens.

Trois types de graphismes et trois types de chromatismes servent à réaliser les contrastes :

- *graphiquement* :
 - a) des parallélismes s'opposent à des réseaux ;
 - b) des réseaux orthogonaux à des réseaux non orthogonaux ;
 - c) des symétries à des asymétries ;
- *chromatiquement* :
 - a) des couleurs pures s'opposent à un jeu de valeurs ;
 - b) un polychromatisme (rouge, blanc, brun nuancés) à un monochromatisme (gris) ;
 - c) des couleurs pures à des couleurs rompues.

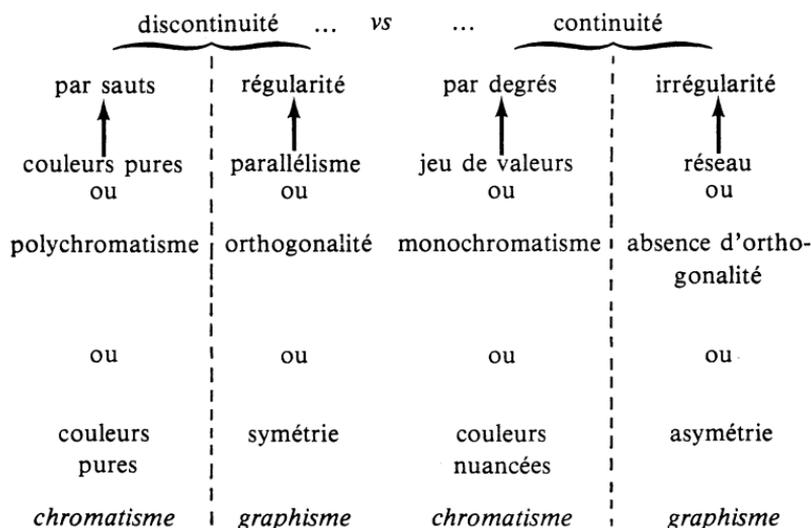
2. On s'aperçoit alors que l'opposition fondamentale en graphisme est ici /composition régulière/ vs /composition irrégulière/ et que l'opposition fondamentale en chromatisme peut être dénommée ainsi : /composition par sauts / vs /composition par degrés/.

Or la régularité opposée à l'irrégularité, ainsi que le *saut* opposé au *degré* représentent, sur les deux dimensions res-

pectives du graphisme et du chromatisme, la même catégorie ultime de la discontinuité opposée à la continuité. Il était d'ailleurs prévisible que l'étude des plages et des surfaces de l'annonce amène à y reconnaître l'exploitation d'une des grandes catégories qui ordonnent les développements de l'espace, que ces développements se fassent par des couleurs ou par des réseaux de lignes.

Ainsi le puzzle, sans principe d'organisation identifiable, n'offre pas, contrairement aux bandes d'un parallélisme, d'éléments géométriques isolables et concourt à produire un effet de continuité de surface. Il en va de même pour l'asymétrie et l'absence de réseau orthogonal ; la valeur, la gamme monochromatique et la nuance jouent le même rôle sur la dimension du chromatisme.

La génération des divers éléments reconnus dans les unités qui composent l'annonce peut être représentée de la façon suivante :



Pour étudier l'expression visuelle de cette annonce, on a d'abord découpé sa surface pour déterminer le dispositif de ses unités, afin de ne pas isoler arbitrairement telle ou telle partie ; on a ensuite analysé les qualités de couleur et de graphisme qui les définissent. Cette étude a abouti à deux

résultats :

1. Sans avoir eu jusque là recours au découpage par la reconnaissance d'objets ou d'êtres du monde « re-produit », on a reconnu trois unités en abîme : la surface totale, la bande-puzzle et la plage rectangulaire. On a observé que toutes trois manifestent une co-présence de qualités contraires, de couleur comme de graphisme ; et que deux d'entre elles (la surface totale et la plage rectangulaire) étaient homologables.

2. Par décompositions et rapprochements successifs, on a dégagé le système qui sous-tend cette expression visuelle et on a trouvé que ce système a ceci de remarquable qu'il repose à tous égards sur l'exploitation d'une même catégorie ultime : discontinuité vs continuité et que, du même coup, chacune des trois unités en abîme la réalise, dans un même rapport topologique pour les deux homologables, et dans un rapport inverse pour la bande-puzzle.

Désormais, il faut s'attaquer au contenu de l'annonce pour justifier l'étude des qualités visuelles comme qualités d'expression, c'est-à-dire comme qualités ayant quelque rôle dans la production du sens : il n'y a d'expression que par rapport à un contenu, de signifiant que par rapport à un signifié. Seules les qualités visuelles qui jouent un rôle dans la production du sens sont pertinentes pour l'étude de la signification. Ce souci de la pertinence est essentiel et particulièrement rentable en publicité, car il permettra de contrôler quelles sont les variations, les transformations de couleurs, de mise en page ou de dessin qui provoquent un changement de sens ou, à l'inverse, quelles sont celles qui n'en provoquent pas.

II.2. *Étude du signifié*

Pour étudier le signifié de l'annonce, on partira des différents signes, mots ou images dont l'enchaînement constitue la manifestation. L'annonce, prise en sa totalité, représente la « une » d'un quotidien : les mots et les énoncés de la partie supérieure sont disposés comme le seraient le titre et la devise d'un journal. L'aspect journalistique de ces signes est renforcé par l'utilisation du « times » comme caractère typographique. Le corps même de la page est constitué de gra-

phèmes et d'images dont la disposition est celle des différents titres, textes et photographies de page « une ».

On peut dès lors s'interroger sur ce que recouvre, comme contenu de sens, la notion de « une » d'un quotidien. La « une », c'est, bien sûr, si l'on considère la totalité des pages d'un journal, la page où sont données les nouvelles qui ont été jugées les plus importantes, les plus riches d'enseignements ou d'émotions ; mais c'est aussi la page où, chaque jour, figure le titre. Quel que soit l'ordonnement des nouvelles, quelle que soit la largeur des titres en fonction de l'importance accordée aux événements, titre et devise constituent le lieu où se donne à voir la permanence du journal. La « une » est donc cette page où se manifeste l'une des caractéristiques fondamentales du discours journalistique : celle d'être une création propre (en l'occurrence collective) à partir de ces « discours des autres » que sont les événements du monde.

Prenons maintenant l'image de l'annonce. Que représente-t-elle ? Un paquet de cigarettes entrouvert posé sur des photographies éparses. Ces photographies sont des agrandissements bruts, tels qu'ils sortent du laboratoire ; c'est le jeu de clichés dont dispose une rédaction ou un maquettiste qui a interrompu un moment son travail : sélectionner, associer... La « une », c'était le journal fait. Travail rédactionnel ou maquette, peu importe, c'est maintenant le journal en train de se faire. Reste, et c'est l'essentiel, qu'il s'agit là de deux parcours possibles de la performance journalistique : *créer*, donner une signification nouvelle et particulière *en exploitant* ce que d'autres ont produit et qui avait déjà du sens, de la valeur.

Ces clichés épars sur lesquels a été posé le paquet de cigarettes ne représentent pas n'importe quelles scènes : ce sont des prises de vue de prises de vue. Une rangée de photographes en train de « mitrailler », un caméraman filmant depuis un hélicoptère : deux scènes de reportage en pleine action ; les effets d'un reporter sur le capot d'une Land-Rover, un brassard de presse et du matériel posés à même le plancher d'une voiture : deux scènes de reportage un moment interrompu. Les quatre clichés représentent, dans des moments et des situations divers, le travail du photo-reporter, premier maillon du discours journalistique : lui aussi, par le cadrage, la vitesse

ou la profondeur de champ, réalise une œuvre personnelle à partir des gestes, des attitudes et des situations significatives d'autrui.

Pour avoir étudié la dimension figurative de l'annonce, on découvre une nouvelle « mise en abîme », située sur le plan du contenu cette fois et qui représente la performance de ce sujet collectif syntagmatique qu'est un « journal »⁵. La personnalité du quotidien (ici « News ») se fonde sur la permanence de son nom et de sa conception du journalisme, au delà même des corps de page « une », chaque fois différents. Ces « unes » représentent, elles, le travail régulier et personnel de la rédaction et des maquettistes à partir de ce que leur fournissent les reporters. Ceux-ci, enfin, créent leur propre discours (linguistique ou photographique) à partir de ce qui leur apparaît signifiant dans les propos et les actions des hommes.

On avait dégagé, sur le plan de l'expression, une mise en abîme entre trois unités : la surface totale, la bande-puzzle et la plage rectangulaire. Or, force est de constater que les deux mises en abîme ne sont pas elles-mêmes homologables ; si, par exemple, la bande-puzzle correspond à cette unité narrative qu'est l'activité des rédacteurs et des maquettistes, ce n'est pas la plage rectangulaire qui représente celle du travail des reporters. Aussi doit-on se poser maintenant la question du rôle de la mise en abîme des trois unités de l'expression. Si elles ne servent pas à l'expression de ce récit qu'est la production journalistique, elles n'en mettent pas moins en rapport d'homologation cet objet journalistique qu'est la « une » d'un quotidien et cet objet apparemment issu d'un tout autre univers : un paquet de cigarettes ; et cela par le traitement des qualités visuelles des surfaces et des pages de l'ensemble de l'annonce.

L'homologation de la surface totale de l'annonce et de la plage rectangulaire constitue l'expression d'une mise en correspondance des significations d'une page « une » d'un quotidien et d'un paquet de cigarettes. Qu'est-ce que ce paquet de cigarettes ? Un emballage et un faisceau de cigarettes dont

5. Sur l'analyse de l'actant collectif, cf. A.J. Greimas, *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil, 1976, p. 96 et suivantes.

seuls, ou presque, les filtres sont visibles. Sur l'emballage sont inscrites la marque et la devise (les mêmes que celles du journal) : « International News », « Take A Break In The Rush », ainsi que la qualité particulière de la cigarette (« full flavor », « special blend ») et la quantité constante contenue dans le paquet (« 20 filter cigarettes »). Autant de manifestations de l'identité du produit, que cette identité soit conçue comme permanence ou comme unicité. Les cigarettes, elles, offrent ces tabacs sélectionnés dont le mélange spécial est la création propre de « News ». Ce n'est pas sans raison que l'image exploite essentiellement la couleur et la texture du papier entourant les filtres, qui rappellent le mélange de différents tabacs.

On peut désormais comprendre le rôle de l'homologation des qualités d'expression de la surface totale de l'annonce et de la plage rectangulaire qui sont les signifiants respectifs de la « une » et du paquet de cigarettes : de même que le journal est une création personnelle à partir de nouvelles sélectionnées et composées, de même la cigarette « News » est la création d'un plein arôme particulier grâce à un mélange spécial de tabacs. Le journal et la cigarette « News » réunissent tous deux identité et altérité : leur caractère propre et permanent a été conçu à partir des qualités de « matières premières » élaborées par d'autres.

II.3. *Dimension plastique et système semi-symbolique*

On se rappelle que la surface totale de l'annonce (le signifiant de la « une ») et la plage rectangulaire (le signifiant du paquet de cigarettes) sont formées de trois bandes dans le même rapport topologique : deux bandes intercalantes traitées en discontinuité et une bande intercalée traitée en continuité. Un même contraste est ainsi réalisé dans chacun des signifiants, et une même catégorie sémantique organise chacun des signifiés. Or, si l'on examine maintenant à quel type de bandes est lié chaque terme de la catégorie sémantique, on constate que c'est le même couplage de la catégorie et du contraste qui est mis en jeu :

expression : discontinuité vs continuité

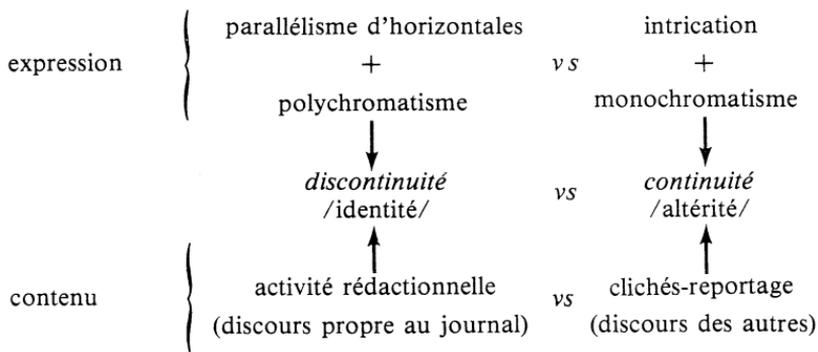
contenu : /identité/ vs /altérité/

Ce couplage, qui est encore une fois le fait de l'organisation plastique de l'image (et qui n'existerait plus si cette même organisation était détruite), peut être considéré comme une organisation « profonde », en ce sens que les deux relations couplées (discontinuité vs continuité et /identité/ vs /altérité/) sont toutes les deux situées au niveau profond — du plan de l'expression pour l'une, et du plan du contenu pour l'autre.

On doit se poser une dernière question. Ce couplage rend-il compte aussi de la troisième unité d'expression : la bande-puzzle ? Le couplage serait alors au cœur même de la totalité de la signification manifestée visuellement dans cette annonce.

Dans la bande-puzzle, c'est la plage englobante qui est traitée en continuité par une composition en intrication (non orthogonalité des tangences) et par un monochromatisme gris ; et c'est la plage rectangulaire englobée qui est traitée — dans sa totalité et relativement à la précédente — en discontinuité par un parallélisme d'horizontales et un polychromatisme. Que représente la plage englobante grise ? Les clichés épars des reporters. La plage rectangulaire est, elle, le signifiant du paquet de cigarettes, posé sur les clichés. Il représente, métonymiquement, l'activité du rédacteur ou du maquettiste, même si celle-ci est ici suspendue. On verra plus loin la signification de cette pause.

La bande-puzzle, on l'a vu, sert à l'expression de l'activité de production du quotidien : les clichés constituent ce discours, fourni par d'autres, qui est en train d'être sélectionné, assemblé, pour composer finalement le discours propre du journal lui-même. Dès lors, on retrouve bien le même couplage qui était en jeu dans la surface totale (la « une » d'un quotidien) et dans la plage rectangulaire (le paquet de cigarettes) :



C'est en étudiant le rôle de l'homologation de la surface de l'annonce et de la plage rectangulaire qu'on a mis en évidence ce couplage de l'opposition (de l'expression) *discontinuité* vs *continuité* et de l'opposition (du contenu) /identité/ vs /altérité/. On vient de retrouver ce même couplage en jeu dans l'organisation de la bande-puzzle, c'est-à-dire dans l'image de l'annonce. Dès lors, il est bien au cœur de la signification de l'annonce manifestée visuellement. Mais qu'en est-il des énoncés linguistiques ?

On peut considérer qu'il y a en fait deux énoncés linguistiques. L'un est constitué des mots et groupes de mots en caractères « times » droits, qui manifestent l'identité et les qualités de l'objet :

international News
full flavor special blend
20 filter cigarettes ;

l'autre est constitué par la phrase prise pour devise et inscrite dans la bande rouge en « times » italiques. Ce second énoncé donne en quelque sorte l'identité abstraite, idéologique, de l'objet, alors que le premier en manifeste l'identité figurative. L'énoncé-devise est ainsi à l'énoncé des qualités figuratives

ce qu'était la dimension abstraite et idéologique de l'homologation plastique par rapport à la dimension figurative de la « une » et du paquet de cigarettes. On étudiera donc cet énoncé-devise comme le lieu de manifestation linguistique d'un contenu comparable à celui de la dimension plastique de l'annonce.

Jusqu'à présent, cet énoncé n'a été considéré que dans sa manifestation visuelle ; on s'est intéressé à sa disposition parallèle aux autres lignes horizontales, à sa couleur (en contraste avec le fond rouge), ou encore à sa typographie (en « times »). Il s'agit ici d'étudier l'expression linguistique, plus précisément orale, à laquelle renvoie la manifestation visuelle, graphématique. Quel est le sens de la devise ? Le lecteur est invité à casser le rythme précipité de la vie sociale, à prendre un moment de répit où sera suspendu ce qu'on appelait autrefois la « presse ». Il ne s'agit pas de profiter d'une détente accordée *après* le « coup de feu » : fumer une « News », c'est prendre l'initiative d'interrompre momentanément le flux même de la vie professionnelle... cette vie qui aliènerait si l'on n'en reprenait pas le contrôle, précisément en l'arrêtant de temps en temps.

On aura compris que la signification de l'énoncé linguistique repose elle aussi sur l'opposition sémantique /identité/ vs /altérité/. Ce que l'annonce « News » propose au lecteur, c'est un style de vie qu'on peut qualifier de complexe en ce sens qu'il réunit deux états contraires : la participation à la vie trépidante de la société (on est en plein dans la « ruée ») mais aussi la conquête d'un style personnel imprimé à celle-ci. Objet de valeur mythique, ce style de vie fait qu'on échappe ainsi à la fois à l'isolement et à l'aliénation ou à la dépossession de soi.

Nous nous sommes intéressé ici à la signification relativement abstraite de la devise, mais il est possible de reconnaître également, à un niveau plus figuratif — celui de la narrativité de surface — un jeu entre la forme verbale de « Take » et la présentation du paquet de cigarettes entrouvert, comme nous l'a suggéré Paolo Fabbrì lors de la présentation de cette analyse à l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales.

Si l'on admet ainsi que l'énoncé propose, comme objet de valeur à acquérir par le lecteur, un programme relative-

ment abstrait, on comprendra que ce style de vie (qui est ici celui du journalisme : un quotidien « boucle » ; une rédaction sélectionne et coupe ; un maquettiste recadre et un photographe fixe le mouvement) peut être aussi celui de tout statut où l'on a la possibilité d'*organiser son temps de travail*. N'est-ce pas là, dans l'univers socio-professionnel actuel, le statut même du *cadre* (après avoir été celui de l'artisan autrefois) ? On voit que l'étude en arrive ici à donner le profil du destinataire de la campagne « News », avant même qu'il ne soit reconnaissable dans telle ou telle silhouette professionnelle.

La profession de reporter sert à une communication particulièrement efficace de ce privilège que représente le style de vie « News » parce qu'elle offre une figurativité, une banque d'images, de situations et d'actions socialement considérées aujourd'hui comme exceptionnelles : observation directe de ce qui se passe dans le monde, création intellectuelle ou esthétique, voyages (dans les images suffisamment contrastées au tirage, on peut lire, sur l'un des clichés, dans le haut de la carte posée à même le capot de la Land-Rover, « Mongolia » et « Corea »), moyens sophistiqués (hélicoptère, Land-Rover, appareils réflex), passe-droit (brassard « Presse »), tenue décontractée (trench-coat, blouson)... Le propos de l'étude est de dégager le type de rapport entre l'expression et le contenu mis en jeu dans la production du sens de l'annonce, ce qui implique une approche méthodologiquement bien distincte de celle pratiquée notamment par R. Barthes dans son article de 1964, « Rhétorique de l'image ». On se sera d'ailleurs rendu compte qu'une dimension « rhétorique » a certes sa pertinence et son importance — elle assure l'efficacité de la communication du « concept » (en publicité, on désignerait ainsi le style de vie /identité/ + /altérité/ associé à la cigarette à lancer) — mais qu'elle y montre ses limites : ce n'est pas elle qui est à l'origine du sens, ou, si l'on veut, qui a construit le concept. La rhétorique de l'image n'intervient qu'au moment où le « concept » devient figuratif.

Revenons à la définition plus « abstraite » du style de vie que manifeste l'énoncé linguistique. Il s'agit en effet de se rendre compte que cet énoncé couple déjà, dans son contenu, l'/identité/ à la discontinuité et l'/altérité/ à la conti-

nuité : la continuité caractérise le processus temporel qu'est le « rush » (de la vie sociale), comme la discontinuité caractérise celui des « breaks » qui constituent le rythme personnel conquis, ou à conquérir. Il y a là continuité et discontinuité dans le temps (signifié) alors que l'étude de la dimension visuelle de l'annonce avait dégagé la discontinuité et la continuité dans l'espace (signifiant). Encore que, pour avoir fait un retour rapide à l'image afin de montrer sa rhétorique, on y ait trouvé des reporters qui cadrent et fixent, une rédaction qui a suspendu un moment sa sélection des clichés.

L'opposition discontinuité vs continuité se retrouve ainsi sur le plan du contenu de l'énoncé linguistique et y articule les deux aspects de la temporalité propre au style de vie associé à la cigarette « News ». L'opposition a-t-elle, du même coup, « quitté » le plan de l'expression ? Si oui, le couplage des deux oppositions serait de nature différente dans l'énoncé linguistique. En fait, ce qu'il y a de remarquable dans cette annonce, c'est que l'opposition discontinuité vs continuité reste tout de même une opposition de l'expression et qu'elle s'y couple, au surplus, avec la même opposition, sémantique, idéologique : /identité/ vs /altérité/.

Qu'en est-il donc de l'expression sonore de l'énoncé linguistique ? Celle-ci se présente comme une organisation binaire : deux groupes de trois syllabes constituent « Take A Break In The Rush ». Si l'on examine la nature phonétique des consonnes de chacun des deux groupes, on s'aperçoit que le rythme du premier repose sur des consonnes occlusives, c'est-à-dire des consonnes dont l'articulation comporte une occlusion du canal buccal, suivie d'une ouverture brusque :

take a break,

et que le rythme du second groupe, lui, repose sur des constrictives, c'est-à-dire des consonnes dont l'articulation ne comporte plus une occlusion suivie d'une ouverture, mais un resserrement :

in the rush.

Pour être précis, l'enchaînement des consonnes com-

mence ici par une nasale (n), c'est-à-dire une occlusive, mais qui peut être « tenue » (de par sa situation finale dans la syllabe) ; une semi-occlusive la suit (th) puis viennent une constrictive vibrante (r) et une constrictive fricative (sh). Ainsi, ces diverses productions sonores réalisent, pour la première partie, un effet de discontinuité et, pour la seconde, un effet de continuité.

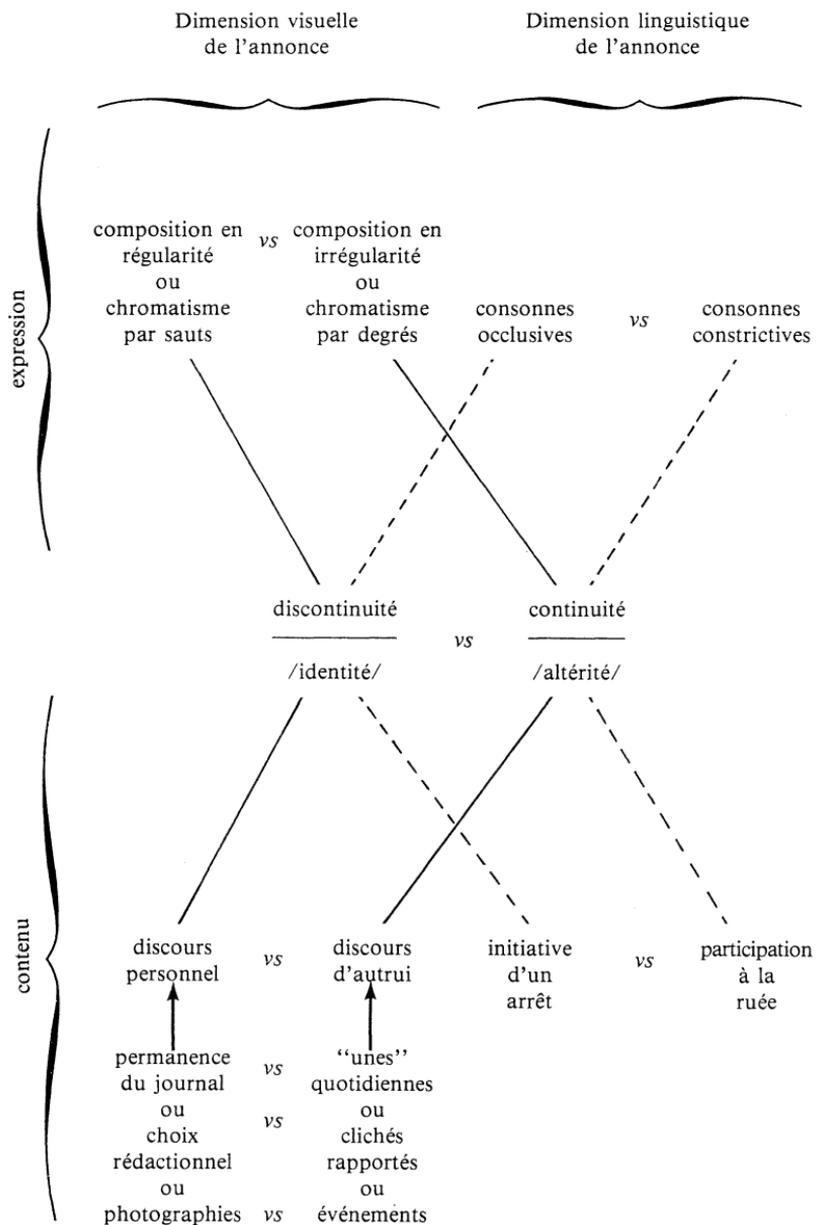
Si l'on considère maintenant ces deux parties, ces deux unités de la chaîne de l'expression sonore, comme les formants (les signifiants) des deux unités sémantiques que sont d'une part l'invitation à prendre l'initiative d'un arrêt, et le micro-récit de la vie sociale d'autre part, on retrouve le couplage des deux oppositions tel qu'il avait été dégagé dans l'étude de la manifestation visuelle de l'annonce :

| | | |
|----------------------------|----|------------|
| expression : discontinuité | vs | continuité |
| contenu : /identité/ | vs | /altérité/ |

Après une telle analyse — et après seulement — on se rend compte que le fait qu'il y ait un matériau sonore et un matériau visuel pour l'expression de l'annonce n'implique pas qu'il faille considérer celle-ci comme constituée et d'un message linguistique et d'un message « iconique ». Dans cette annonce, matériau sonore et matériau visuel manifestent la même forme de l'expression, la même structure de qualités indépendantes de leurs manifestations.

On comprend mieux d'autre part comment peuvent se constituer les synesthésies, ces correspondances de sons, de couleurs et de parfums. Ceux-ci ne sont en fait que les manifestations dans des matériaux sensoriels différents de mêmes paquets de qualités d'expression corrélés à tel ou tel concept ou telle ou telle valeur, que ces corrélations se fassent par catégorie (dans les systèmes semi-symboliques) ou unité par unité (dans les systèmes symboliques).

On peut se représenter en fin de compte la relation entre l'expression et le contenu de l'annonce de la façon suivante :



Cette forme si particulière de relation entre le plan de l'expression et le plan du contenu appelle quelques observations.

1. Ce qu'il y a de remarquable dans l'annonce étudiée, c'est que le même système semi-symbolique, le même couplage d'une opposition d'expression et d'une opposition de contenu a été constitué à partir de deux langages de manifestation qui non seulement diffèrent entre eux par les matériaux dans lesquels ils se réalisent, mais aussi diffèrent tous deux du *système semi-symbolique* puisque l'image figurative et le texte renvoient, directement ou indirectement, à ces deux *systèmes sémiotiques* que sont respectivement le monde naturel et la langue naturelle.

Par le couplage d'une opposition d'expression indépendante de tout matériau de manifestation et d'une opposition de contenu située à un niveau abstrait, idéologique, l'annonce non seulement produit son sens, son « message » par delà la distinction texte/image, mais aussi se donne la possibilité de se réaliser dans des registres d'expression ou de contenu (des thèmes ou des univers figuratifs) multiples, et produit enfin, si cette possibilité est exploitée, son effet de sens de richesse et de créativité.

2. Le schéma de représentation de la relation entre l'expression et le contenu de l'annonce ne rend pas compte d'un phénomène observé lors de l'étude de l'énoncé linguistique : l'opposition discontinuité vs continuité, qu'on avait dégagée et située sur le plan de l'expression pour la dimension visuelle de l'annonce, articule aussi la temporalité du style de vie valorisé dans la phrase « Take A Break In The Rush ». On pourrait ainsi croire que l'expression visuelle et le contenu linguistique sont à homologuer. En fait, après l'étude de l'expression linguistique sonore et un rapide retour sur les actions représentées dans l'image, on s'est aperçu que l'opposition discontinuité vs continuité, pour la phrase comme pour la dimension visuelle de l'annonce, est utilisée et comme opposition d'expression et comme opposition du contenu (cette fois relativement superficielle). Encore une fois, un tel phénomène ne doit pas surprendre : un langage est avant tout un réseau de relations, d'oppositions conceptuelles — de « catégories sémantiques » dans la terminologie sémiotique ; celles-ci peu-

vent donc servir à constituer le plan de l'expression ou le plan du contenu... ou encore (comme c'est le cas ici) et l'expression et le contenu, créant un effet de motivation du signe, de perméabilité des deux plans du langage, normalement — et théoriquement — conjoints en toute arbitrarité.

3. La publicité serait-elle le refuge de la poésie ? Pour justifier l'incongruité d'une telle question, on fera remarquer que le fait que la signification de l'annonce repose sur le couplage de catégories d'expression et de contenu peut être considéré comme caractéristique de la production poétique, en ce sens que, comme dans la poésie manifestée linguistiquement, l'annonce joue et sur la reconnaissance d'articulations parallèles et corrélées qui engagent les deux plans du discours, expression et contenu, et sur la mise en système de l'énoncé : Roman Jakobson aurait dit sur la « projection de l'axe paradigmatique sur l'axe syntagmatique ».

De plus, on pourrait dire que cette annonce est « poétique » par le type de discours qu'elle produit. En effet, l'analyse syntaxique narrative qu'on peut en faire (la proposition d'un style de vie complexe, c'est-à-dire à la fois /identité/ et /altérité/) donne ce discours comme un discours abstrait, alors même que, sémantiquement, c'est un discours figuratif, du moins dans sa dimension la plus exploitée : la dimension visuelle. Ce privilège accordé à la dimension visuelle et à l'exploitation de sa figurativité pour communiquer un message abstrait, idéologique, fait de cette annonce un énoncé très proche des énoncés mythiques ou sacrés qui, usant du même type de discours à la fois syntaxiquement abstrait et sémantiquement figuratif, produisent un effet de sens de vérité.

II.4. *Les autres annonces de la campagne « News »*

L'annonce qui vient d'être étudiée n'est pas la seule manifestation de la campagne de lancement de la cigarette « News ». Parmi la demi-douzaine d'autres, deux seulement reprennent le thème du reportage. L'une (fig.3) représente dans une même bande-puzzle un paquet de cigarettes couché sur des clichés et aussi — ce qui est nouveau — sur des planches-contact de ceux-ci : une cigarette est sortie et disposée le long

du côté droit du paquet ; l'autre annonce (fig.4) représente, elle, le paquet dressé. Sa découpe est inscrite au bas du seul cliché des reporters mitraillant. Dans cette annonce, l'indication « 20 filter cigarettes » est mentionnée dans une petite bande blanche oblique à cheval sur le cliché et la devise. L'annonce a été souvent donnée en quatrième page de couverture de magazine ; elle est alors cernée par un cadre rouge. Les autres annonces (figure 5) présentent aussi le paquet dressé, mais sur une sorte de présentoir abstrait dont le fond vertical est, pour certaines, constitué de la bande supérieure de l'annonce étudiée : le parallélisme horizontal du « titre » et de la « devise ».

A partir de l'étude comparative des différentes dimensions visuelles de ces annonces, on peut remarquer que seule l'annonce représentant le paquet couché sur des clichés et des planches-contact (fig.3) reproduit le traitement plastique de



Figure 3



Figure 4



Figure 5a



Figure 5b



Figure 5c

l'annonce étudiée (fig.1). Et nous croyons devoir insister sur ceci : le même traitement plastique est reproduit, bien que la partie incluse dans la bande-puzzle ne soit pas la plage rectangulaire unique du paquet, mais les deux plages disjointes du paquet et de la cigarette. Autrement dit, la même structure plastique, le même jeu de contrastes graphiques et chromatiques et de leurs dispositions s'y retrouve alors que les signes ont changé, alors que le plan de la manifestation est constitué d'une autre chaîne d'unités signifiantes, figurativement. Un tel exemple montre l'indépendance de fait — de droit, elle était acquise théoriquement par définition — de la forme plastique par rapport à sa réalisation en signes. Si l'on considère enfin le monde publicitaire (et si on parle son langage), on voit le parti que peut en tirer pratiquement le « créatif » quant à la « déclinaison » possible de l'annonce étudiée.

Intéressons-nous maintenant à cette annonce qui a été souvent donnée en quatrième de couverture (fig. 4). Deux éléments s'y trouvent, qui bouleversent l'organisation de la dimension visuelle par rapport à celle de l'annonce étudiée :

a) le cadre rouge exclut toute possibilité d'homologation de la surface totale de l'annonce et de la plage du paquet de cigarettes. Or on se souvient que c'est cette homologation qui fondait, selon nous, la signification profonde de la première annonce et, du même coup, la valeur du paquet de cigarettes « News » ;

b) la petite bande blanche oblique rompt le parallélisme de la devise et surtout rend non pertinente la séparation entre la bande supérieure et la bande centrale ; bien plus, cette bande oblique se constitue comme plage incluse par rapport à l'ensemble de toute l'annonce-plage incluante. La disposition générale de la surface totale de la première annonce en est donc tout à fait détruite.

S'il s'avère que, par rapport à l'annonce étudiée, le paquet de cigarettes perd ainsi toute sa richesse sémantique, deux autres éléments, figuratifs cette fois, le dissocient du « récit » développé par les deux annonces représentant plusieurs clichés de reportages (fig.1 et 3) :

a) l'inscription de la découpe du paquet de cigarettes dans le seul cliché des reporters mitraillant ne le présente plus

comme paquet utilisé par les journalistes — alors qu'il l'était, posé sur le capot de la Land-Rover ou en tout cas jeté par un rédacteur ou un maquettiste sur un tas de clichés et/ou de planches-contact ;

b) sa position debout, enfin, le « présente », si l'on peut dire, davantage qu'elle ne le « laisse à saisir » pour prendre la cigarette qui est légèrement sortie — et c'est d'ailleurs dans cette position debout que le paquet est placé dans un décor abstrait si l'on regarde les autres annonces (fig.5).

On voit en définitive à travers cette (trop rapide) étude comparative, comment la forme plastique, qui détermine la signification de l'annonce étudiée, peut se retrouver malgré certaines transformations — au niveau des signes — et, d'autres fois, se perdre dès lors que l'organisation chromatique et graphique est différente

Depuis quelques années, nous avons tenté de définir l'autonomie et l'importance d'une « sémiotique plastique », à côté d'une sémiotique figurative. Par ses jeux de contrastes ou de rythmes, le traitement graphique et chromatique d'une image opère souvent une suprasegmentation qui réarticule les signes figuratifs, lexicalisables le plus souvent, et dote de *formants* le discours « profond » de l'énoncé, discours thymique mais surtout axiologique. Cette recherche, commencée par l'étude du statut sémiotique des contrastes dans la photographie d'Edouard Boubat, puis développée par l'analyse d'œuvres picturales, figuratives ou non, amène à penser que la même liberté, toujours conservée par l'artiste malgré les contraintes d'une figurativité souvent imposée par son insertion dans un processus de communication, peut s'exercer de la même façon en publicité. On le voit, tenter d'élaborer une sémiotique plastique, c'est aussi chercher à exalter la puissance créatrice des photographes et des dessinateurs — voire des rédacteurs et des poètes — toujours libres en dernière instance d'enrichir ou de subvertir le matériau figuratif, ou même rhétorique, qu'on leur propose ou qu'on leur impose.

III. « Urgo » : LA RÉSURGENCE DU LANGAGE MYTHOGRAPHIQUE DANS LA COMMUNICATION PUBLICITAIRE

« Alors que nous vivons dans la pratique d'un seul langage, dont les sons s'inscrivent dans une écriture qui leur est associée, nous concevons avec peine la possibilité d'un mode d'expression où la pensée dispose graphiquement d'une organisation en quelque sorte rayonnante »⁶.

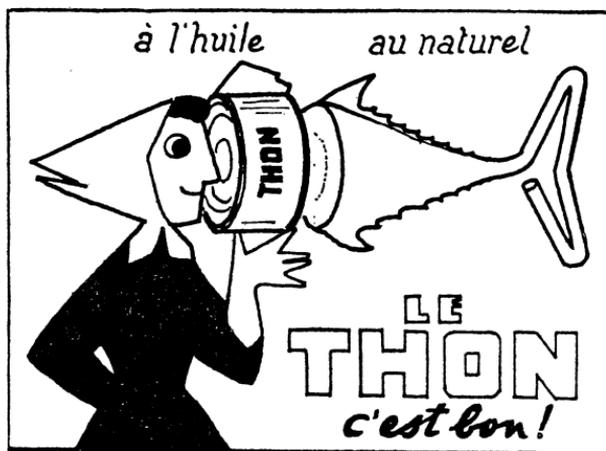
Cette réflexion d'A. Leroi-Gourhan, nous aurions pu la placer en exergue de ce livre. Elle indique parfaitement l'un des enjeux d'une sémiotique des langages visuels, et plus généralement non verbaux : la reconnaissance et la compréhension des « mythographies ». Qu'on nous comprenne bien : il ne s'agit pas pour nous de revendiquer l'existence d'une pensée spécifique à l'image. Aucun système de signification n'est lié « par nature » à un et un seul langage de manifestation. Mais nous pensons que l'approche sémiotique des langages visuels peut contribuer à une meilleure appréciation de l'importance et du poids d'un certain nombre de modes de pensée qui souffrent, pourrait-on dire, des contraintes d'un signifiant uni-dimensionnel. A. Leroi-Gourhan avoue être « tenté d'équilibrer la "mythologie", qui est une construction pluridimensionnelle reposant sur le verbal, par une "mythographie" qui en est le strict correspondant manuel ». Selon lui, le mode de représentation mythographique

« résiste à l'apparition de l'écriture, sur laquelle il a exercé une influence considérable, dans les civilisations où l'idéographie a prévalu sur la notation phonétique. Il reste encore vivant dans les branches de la pensée au début de l'expression écrite linéaire et les exemples sont très nombreux, dans les différentes religions, d'organisation spatiale de figures symbolisant un contexte mythologique au sens précis des ethnologues. Il prévaut encore dans les sciences où la linéarisation de l'écriture

6. A. Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole*, Paris, Albin Michel, 1984, p.27.

est une entrave et l'équation algébrique, les formules de la chimie organique y trouvent le moyen de rompre la contrainte unidimensionnelle, dans les figure où la phonétisation n'intervient que comme un commentaire et où l'assemblage symbolique "parle" par lui-même. Il resurgit enfin dans l'expression publicitaire qui fait appel à des états profonds, infra verbaux, du comportement intellectuels »⁷.

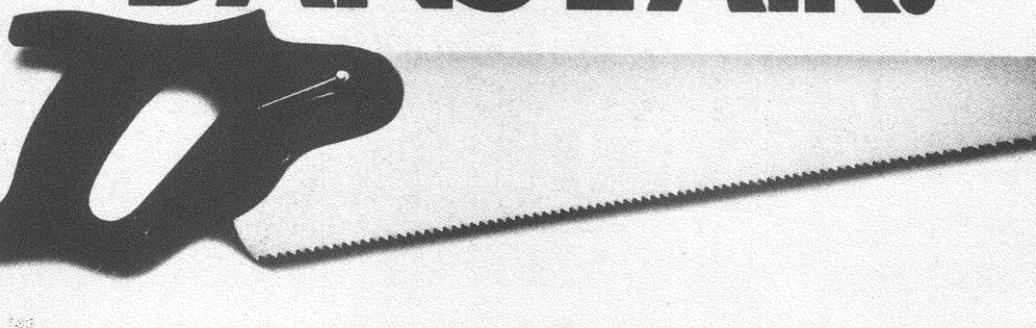
Et l'auteur renvoie à l'illustration suivante :



Dans l'état actuel du développement de la sémiotique des langages visuels et notamment de la problématique de la sémiotique plastique, il ne saurait être question de reprendre et de prolonger une œuvre et une réflexion aussi fondamentales que celles de l'auteur du *Geste et la Parole*. Nous avons cependant cru opportun d'illustrer sur un exemple précis ce que cette réflexion sur la résurgence de la mythographie dans la publicité a pour nous de particulièrement juste et de stimulant. La campagne réalisée en 1982-1983 par l'agence TEWA pour les pansement adhésifs Urgo constitue un cas presque exemplaire de cette pensée mythographique encore dans un de nos langages les plus contemporains. Cette campagne a rencontré un très vi succès tant dans le milieu professionnel qu'auprès du

7. *Ibidem*, pp. 274-275.

IL YA DE L'URGO DANS L'AIR.

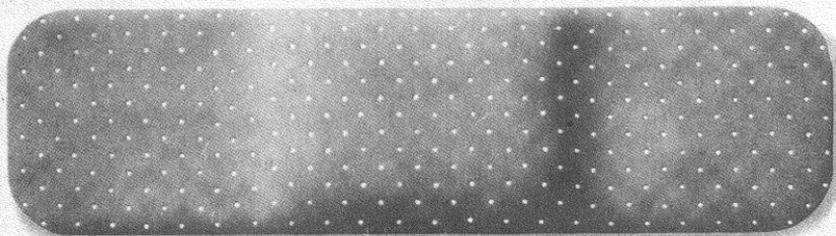


grand public, qu'elle visait, en se déployant sur le flanc des autobus comme sur les doubles pages de magazines.

III.1. Disposition général de l'annonce

L'annonce, d'un format horizontal très allongé, est divisible en deux bandes : la bande supérieure est constituée des deux blocs typographiques noirs de l'« accroche » : « Il y a de l'Urgo dans l'air. Il y a de l'air dans Urgo » ; la bande inférieure est occupée par la représentation photographique de deux objets : une voie et un pansement. « Accroche » et « visuel » s'articulent chacun en deux segments, gauche et droit. A gauche, sous la phrase « Il y a de l'Urgo dans l'air », on voit une scie à poignée rouge ; elle est propre et comme

IL YA DE L'AIR DANS URGO.



plaquée sur la surface abstraits et blanche du fond. A droite, sous « Il y a de l'air dans Urgo », un pansement aéré, rose, épais en son milieu, non usagé.

Une telle organisation repose dans sur un dispositif topologique, c'est-à-dire sur une exploitation particulière des virtualités d'articulation de l'espace signifiant inscrit dans la clôture du périmètre rectangulaire de l'annonce. En effet, le format adopté induit une grille virtuelle de positions à partir de catégories topologiques qui définissent axes et plages⁸ : la surface plane s'organise en espace où s'articulent le haut et

8. Cf. notre étude sur le *Divan Japonais* de Toulouse-Lautrec (*Actes du Colloque d'Albi « Langage et signification »*, Albi, 1980), où nous avons développé tout particulièrement l'analyse du signifiant spatial en fonction du cadre et insisté sur la nécessité de se doter de méta-termes adéquats et univoques pour parler de la grille et du dispositif topologiques.

le bas, la droite et la gauche. On aurait pu voir exploiter la catégorie du centre et de la périphérie : L'annonce Urgo se caractérise au contraire par une symétrie selon l'axe de la verticalité. C'est l'une des réalisations syntagmatiques possibles de la structure à deux dimensions de cet espace « rayonnant », non linéaire, qui, pour A. Leroi-Gourhan, caractérise la mythographie. Le format allongé de l'annonce ne peut toutefois être assimilé, réduit, à une ligne ; sa hauteur, même faible, est également exploitée. Un texte s'inscrit « au-dessus » du couple des objets et chacun de ses deux énoncés est disposé sur deux lignes. Énoncés et objets se font face « à égalité » par rapport à l'axe de la verticalité, rendant du même coup impossible toute lecture purement linéaire. On reviendra plus loin sur ce dispositif très particulier, qui réalise à la fois un espace bidimensionnel « rayonnant » à partir du centre, et cet espace unidimensionnel, orienté, qui, dans notre culture, est celui de la parole transcrite.

Il faut enfin souligner que ce quadrillage de la surface plane — qui la constitue en espace signifiant de l'annonce — ne se comprend que par rapport à l'énonciataire, c'est-à-dire par rapport à celui qui regarde l'affiche et qui, de ce fait même, s'inscrit dans un rapport proxémique particulier avec elle, devenant observateur face au monde, à égale distance des forces opposées qui le constituent. L'énonciataire n'est pas quelque nomade qui parcourrait l'enchaînement des signes d'un texte (littéraire ou ethno littéraire), sans en avoir jamais une saisie globale ; c'est bien plutôt le monde, sous la figure de l'affiche mais ce pourrait être n'importe quelle image qui se déploie devant lui, spectateur immobile au centre de la totalité des mouvances.

III.2. *La relation semi-symbolique*

Quel est le sens de l'accroche ? La première phrase manifeste la possibilité, le risque d'une blessure ; la seconde une propriété, une qualité du pansement Urgo. La première parle de transgression ; la seconde de rétablissement. Par l'opposition de ces deux figures discursives, un univers est créé, et défini comme une structure conflictuelle. Ainsi, à la symé-

trie des deux blocs typographiques, correspond la symétrie révélée d'un monde aux forces antagonistes. Au danger bien connu que représente l'usage d'une scie s'oppose la force affirmée comme correspondante du pansement : si Urgo n'existait pas, le monde — du moins celui du bricolage — serait en déséquilibre ! Mais la symétrie gauche/droite n'organise pas seulement l'accroche : elle structure aussi le « visuel » de l'annonce. Les deux objets sont, eux aussi, disposés de part et d'autre de l'axe vertical central. On leur a donné même disposition horizontale et surtout même dimension, contre toute évidence réaliste. Au savoir sur le paraître du monde, le visuel substitue un savoir sur son être. Ici, la scie et le pansement aéré trouvent une apparence conforme à leurs rôles respectifs dans le récit du monde. Accroche et visuel livrent à l'énonciataire un « savoir vrai ». Prévenir, voire inquiéter quelqu'un en lui signalant qu'il y a du drame « dans l'air », ou s'en tenir à la disproportion d'une scie et d'un pansement, ce serait n'exercer qu'un savoir faux, ou du moins partiel, portant sur le seul paraître des choses : en vérité, le monde est équilibré ; il y a système et structure profonde.

Revenons un instant sur l'accroche pour signaler une autre manifestation de cette forme didactique, initiatique pourrait-on dire même, qui caractérise notre annonce. Pour révéler que le monde est fait de correspondances et de forces en équilibre, on ne nous raconte pas ici une histoire, en enchaînant un certain nombre de séquences ou d'épisodes comme le ferait un conte populaire ou une bande dessinée ; l'annonce condense au contraire toute une vision du monde en deux énoncés très courts, et les organise en structure syntagmatique figée grâce à un chiasme transphrastique :

Urgo air air Urgo.

De plus, l'accroche se donne un style populaire en usant de l'expression « dans l'air » et en transformant un nom propre, Urgo, en un nom commun : « il y a de l'Urgo ». On l'aura compris, l'accroche se dote ainsi des traits définitoires de ce grand type de discours didactique populaire qu'est le *proverbe*. Les proverbes, eux aussi, constituent, sous la forme de syntagmes figés, une philosophie du monde qui se fonde

sur la certitude que celui-ci est plein, structuré, équilibré. Le monde est présenté comme une immense structure textuelle ; le savoir proverbial assure la paradigmatization du procès des actions et des situations. Il n'est que de se rappeler quelques proverbes comme « A bon chat, bon rat », « À père avaro, fils prodigo », « Qui va à la chasse, perd sa place », « Mariage pluvieux, ménage heureux », « Pierre qui roule n'amasse pas mousse » pour y retrouver une philosophie paradigmatization des fortunes individuelles ou collectives. On remarquera alors que l'expression de ces proverbes repose très souvent sur des oppositions phonétiques, sur des assonances, voire sur des chiasmes comme dans « Qui rit vendredi, dimanche pleurera ». Plus qu'une fonction mnémotechnique, une telle structure de la forme du signifiant nous paraît assurer une motivation du signe qu'est le proverbe, motivation productrice d'un effet de sens de vérité de la parole, dans la mesure où son et sens n'entretiennent plus cette simple relation arbitraire sur laquelle se fonde toute langue.

Lors de la description de la disposition générale de l'annonce, on a noté que celle-ci repose sur la double symétrie des blocs typographiques de l'accroche d'une part, et des formes des deux objets d'autre part : chacune des deux phrases est imprimée dans le même caractère typographique noir et écrite sur deux lignes ; chacune des deux formes est placée horizontalement et leurs dimensions ont été rendues égales. Or, cette symétrie générale de l'espace signifiant assure en fait l'équilibre visuel des deux parties, gauche et droite, et leur donne un poids égal, alors même qu'un certain nombre d'éléments graphiques, de couleur et de forme, les font s'opposer. A gauche, les deux lignes de la phrase sont inégales ; à droite, elles sont pratiquement de même longueur. A gauche, la forme de la scie est complexe, irrégulière et asymétrique ; à droite, celle du pansement est simple, symétrique et régulière. Aux angles de la scie s'opposent les arrondis du pansement ; à la répétition linéaire des dents acérées de la première correspond la répétition bidimensionnelle des trous du second. Et cette opposition de formes répétées constitue l'expression graphique des rôles thématiques respectifs de l'opposant et de l'adjuvant que représentent, pour le bricoleur, la scie et le pansement aéré.

On peut dès lors considérer que le sens de cette annonce relève d'un couplage entre une catégorie d'expression, topologique, et une catégorie de contenu, sémio-narrative et syntaxique. Une même relation ordonne ainsi et le texte typographié et l'image :

| | Gauche | vs | Droite |
|------------|---|----|---|
| Expression | bloc typographique à lignes inégales, forme asymétrique et pointue | | bloc typographique à lignes égales, forme symétrique et arrondie |
| Contenu | /transgression donnée pour actualisée/ | | /rétablissement donné pour actualisé/ |

Autrement dit, on a de nouveau affaire ici à un système semi-symbolique, qui ordonne le texte typographié et l'image de l'annonce. Mais qu'en est-il de sa manifestation syncrétique ? Pour qu'on puisse à bon droit parler de deux langages différents assurant la manifestation globale de l'affiche, on ne peut se limiter à l'analyse de la seule expression visuelle du texte ; il s'agit de rendre compte aussi de l'organisation de l'expression sonore correspondante.

L'énoncé linguistique constituant l'accroche est divisé en deux parties égales de huit syllabes :

il y a de l'urgo dans l'air

1 2 3 4 5 6 7 8

il y a de l'air dans urgo

1 2 3 4 5 6 7 8

Toutefois, chacune des deux parties organise en fait différemment ces deux groupes de syllabes, comme il apparaît si l'on considère leur césure : à l'intérieur de la première phrase, elle se situe après la syllabe accentuée *-go*, c'est-à-dire après la

sixième syllabe, alors que la même pause se situera, dans la seconde phrase, après la cinquième, *-ler* :

il y a de l'urgo (6) dans l'air (2)

il y a de l'air (5) dans urgo (3)

Cette remarque de prosodie, si superficielle soit-elle, permet du moins de retrouver la structure en chiasme, repérée tout à l'heure au niveau lexématique. Cette fois-ci, elle doit être considérée comme relevant de la forme de l'expression et s'avère équilibrer les deux phrases, « en profondeur » si l'on peut dire, par la mise face à face des couples vocaliques : *o — e : e — o*. Là encore, une symétrie (de suites vocaliques) est créée, qui se couple avec la symétrie du signifié narratif, « philosophique ». Le système semi-symbolique de l'accroche en tant qu'énoncé linguistique se greffe en quelque sorte sur le système semi-symbolique qui sous-tend la dimension visuelle de l'annonce. Et cette dernière, comme totalité synchrétique, relève d'un même type de sémiosis.

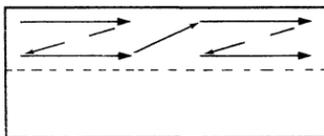
III.3. *Espace rayonnant et espace linéaire*

Nous avons annoncé plus haut que nous reviendrions sur le caractère très particulier du dispositif topologique de l'annonce. La reconnaissance de la relation semi-symbolique qui unit expression et contenu, et qui donne à la dimension visuelle sa forme plastique, autorise en effet une nouvelle réflexion sur le statut sémiotique de la surface plane où s'agentent texte et image.

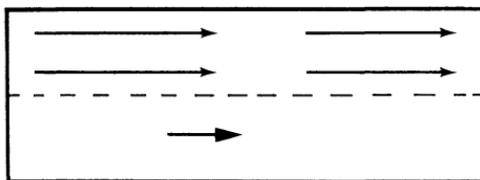
On a vu que le formant horizontal, très allongé, de l'annonce ne détruit pas la nature bidimensionnelle de la surface plane où les signes s'enchaînent. Au contraire, la verticalité, exploitée dans la disposition des lignes du texte les unes par rapport aux autres, et du texte lui-même par rapport à l'image, sert à la manifestation de la correspondance des moi-

tiés respectives de l'énoncé linguistique et de l'énoncé visuel, et donne ainsi son statut sémiotique fondamental à l'axe central. Il faut insister ici sur le fait que les deux phrases de l'accroche ne sont pas écrites chacune sur une seule ligne qui irait du bord gauche du cadre à son bord droit. La symétrisation des différents éléments fait de la surface plane un espace « rayonnant » à partir de l'énonciataire-spectateur. On peut considérer d'autre part que la symétrisation de l'expression sonore par le chiasme vocalique (o-e :e-o) fonctionne comme un procédé de délinéarisation de l'enchaînement des signes et qu'elle assure par là même l'intégration de cet énoncé linguistique dans la totalité de l'objet de sens semi-symbolique : la « mythographie » inclut ici l'écriture. Une même forme d'expression (au sens hjelmslevien), qu'on qualifiera, à la suite d'A. Leroi-Gourhan, de « rayonnante », assure à une mise en système du monde la motivation (ou la non arbitrarité) de sa manifestation sonore et visuelle. L'espace rayonnant est dès lors défini comme une forme indépendante de sa réalisation dans une matière temporelle ou spatiale, ou plus exactement linéaire ou bidimensionnelle. C'est ainsi, en tout cas, qu'on interprétera et qu'on « sémiotisera » la petite précision que le paléontologue apporte quand il parle de « mythologie » : « Je serais tenté d'équilibrer la “mythologie”, qui est une construction pluridimensionnelle reposant sur le verbal, par une “mythographie” (...) ».

Il reste que la symétrisation fondamentale, « profonde », de l'annonce ne se retrouve pas à tous les niveaux de dérivation de son organisation. La saisie linéaire reprend ses droits dans la réception de certaines parties, considérées isolément. La présence même d'un énoncé linguistique implique une saisie linéaire de la bande supérieure de l'annonce. Cette saisie relativement complexe est celle de la lecture d'un texte imprimé sur deux colonnes :



Mais si l'on considère aussi cette autre partie de l'annonce qu'est la bande inférieure, constituée par la juxtaposition, sur le même niveau, des formes respectives de la scie et du pansement aéré, on s'aperçoit que la scie est disposée de telle façon que l'angle aigu de sa lame induise une « lecture » orientée de gauche à droite, c'est-à-dire une saisie linéaire identique à celle d'un texte imprimé :



L'énonciataire, au moment où il considère isolément ces différentes parties de l'annonce, donne un sens, une direction à leur saisie, créant du même coup les conditions d'une syntaxe dans la mesure où chacun des éléments apparaîtra ainsi comme une étape, comme une position précédant ou suivant une transformation. La lecture de l'accroche transforme le nom commun *Urgo* en nom propre ; *Urgo* trouve une identité (ou plutôt la retrouve si l'on s'intéresse à l'histoire du produit lui-même) : il n'est plus générique. Ce souci de redonner une identité propre à *Urgo* en mettant en avant le fait qu'il est « aéré » correspond d'ailleurs à la « copy-stratégie » définie conjointement par l'annonceur et par l'agence ; mais cela est une autre histoire. On notera que le récit se termine sur l'acquisition d'un savoir ou sur la réactualisation de ce savoir (l'air a des vertus cicatrisantes) qui donne à celui qui lit la seconde phrase le savoir vrai sur l'« ordre des choses ». De même, la « lecture » de gauche à droite de la scie et du pansement fait de ces deux objets les figures métonymiques des deux grands moments d'un récit de rétablissement ; là aussi, savoir qu'il existe un pansement efficace (puisqu'*Urgo* est percé de petits trous), c'est acquérir un savoir sur la mise en système du monde. Considérée de la sorte, c'est-à-dire isolément, la bande inférieure de l'annonce, qui « enchaîne » l'avant et l'après d'un récit (de guérison), est en définitive comparable aux pictogrammes analysés par A. Leroi-Gourhan :

« Ce qui caractérise le pictogramme, dans ses liens avec l'écriture, c'est sa linéarité : comme c'est le cas par l'alignement successif des phases d'une action. Quand on représente les états successifs d'une action en de petits dessins, comme en ont fait les Eskimos, on est indiscutablement en présence d'un pictogramme. On peut éten-



dre cela même à une action où le geste évoque le déroulement du temps, comme on le voit à Lascaux : l'homme renversé par le bison, c'est un pictogramme, c'est-à-dire une image qui a un passé, un présent et un futur. Le mouvement même du bison qui renverse l'homme fait qu'il y a eu un "avant" où l'homme n'était pas encore renversé, un "pendant", et un "après" où l'acte était fini. Le mythogramme, lui, présente non pas les états successifs d'une action, mais les personnages non structurés linéairement qui sont les protagonistes d'une opération mythologique. Dans les peintures australiennes, par exemple, de nombreux documents sont de simples mythogrammes. Lorsqu'on représente un personnage, et à côté de lui, une lance, un oiseau ou un autre personnage, ces spécimens, alignés les uns à côté des autres ou confondus dans un motif général, sont mythologiques. Ils ne tiennent que sur une tradition orale »⁹.

9. A. Leroi-Gourhan, *Les Racines du monde*, Paris, Belfond, 1982, p. 64.

Pour clore cette réflexion sur le double parcours, « rayonnant » et linéaire, de la surface plane de l'annonce, rappelons toutefois que les saisies linéaires ne sont jamais que des programmes de réception partiels. Le programme de base de l'énonciataire n'est réalisé qu'avec l'appréhension globale — on pourrait presque dire la com-préhension — de l'espace inscrit dans les limites du format ; et celle-ci implique une saisie frontale et bidimensionnelle. La symétrie selon l'axe central vertical assure en dernier lieu la prédominance de la mythographie sur le pictogramme et l'écriture. Une telle relation entre mythographie et pictogrammes rappelle ce que A. Leroi-Gourhan dit de l'artiste paléolithique :

« L'artiste paléolithique a fauilé dans ses séries d'animaux un certain nombre de figures qui sont comme des pictogrammes à l'intérieur du mythogramme : par exemple, les trois bisons du plafond d'Altamira, ceux qu'on a appelés les "bisons bondissants", sont en réalité des bisons qui se roulent dans la poussière. Ce sont des bisons mâles qui, au moment du rut, commencent par pisser dans la poussière, se roulent dedans, pour aller se frotter aux arbres et marquer ainsi leur territoire. C'est là toute une série de gestes très caractéristiques et que les Paléolithiques ont reproduits »¹⁰.

Loin de nous l'idée de faire passer les « créatifs » pour des artistes paléolithiques qui s'ignorent, ou de justifier idéologiquement la publicité en la parant des attributs d'une renaissance de la pensée mythographique ! Nul doute, par ailleurs, quant au caractère imparfaitement représentatif de l'annonce étudiée par rapport à l'ensemble des communications tant en publicité grand-public qu'en publicité professionnelle. On notera en tout cas que, l'annonce ayant été « déclinée », l'analyse qui vient d'en être faite reste entièrement valable lorsque la scie est remplacée par un couteau à huîtres, un cutter ou même par un patin à roulettes. La déclinaison figurative de cette annonce ne détruit pas la sémiotique plastique qui

10. *Ibidem*, p. 66.



la caractérise. Ce n'était pas tout à fait le cas, on s'en souvient, pour la déclinaison de l'annonce News.

Rappelons-le pour conclure, en entreprenant cette étude, nous voulions d'abord illustrer et exploiter une remarque d'A. Leroi-Gourhan, et surtout souligner l'intérêt et la stimulation suscités, chez le sémioticien « visualiste », par la lecture des travaux mentionnés plus haut. Nous voulions aussi montrer que l'étude approfondie d'un certain nombre d'objets de sens

synchrétiques appelle une meilleure connaissance des procédures topologiques ou, plus généralement, visuelles, par lesquelles un texte imprimé (ou même manuscrit) se trouve inséré dans la totalité de l'espace signifiant des objets de sens où s'articulent texte et image. D'où l'importance des recherches qui dès aujourd'hui commencent à aborder le problème de la « composition » ou de la « maquette », notamment dans la pratique photo-journalistique ¹¹.

IV. L'ILLUSION D'UN « LANGAGE PUBLICITAIRE »

Que peut en fin de compte la sémiotique plastique ? Il est probable, tout d'abord, qu'elle n'intervient pleinement que dans une minorité d'affiches, d'annonces-presses ou de spots ; il est certain en tout cas qu'elle ne saurait expliquer entièrement, ni provoquer le succès d'une campagne. De plus, sa reconnaissance et son étude exigent, pour les cas vraiment intéressants, c'est-à-dire sémantiquement riches et originaux, un travail d'une durée qui à elle seule tend à le disqualifier dans un monde de l'urgent et de l'immédiatement accessible. Ce qui nous importait cependant, c'était de présenter, à l'aide d'exemples, une problématique particulière de la sémiotique, qui peut aider à rapprocher « hommes de métier » et « universitaires » intéressés à une réflexion sur la publicité et la production du sens. Car aujourd'hui subsiste encore un malentendu qui, quoi qu'on en dise, n'est pas dû à la seule volonté satanique des uns de récupérer les « sciences » sociales, ni au seul angélisme frileux des autres, pour qui la publicité serait le « nouvel opium du peuple ». Ce malentendu est surtout dû, selon nous, aux *a priori* des publicitaires sur les visées et les objets de la sémiotique, et aux *a priori* des universitaires ou des chercheurs sur la publicité, quand ils parlent, souvent trop vite, *du langage*, ou *du discours publicitaires*.

Pour les publicitaires, la « sémiologie » a pour but l'identification des signifiants et l'analyse des signifiés ¹² ;

11. Cf. en particulier Raphaël Resendiz, *Approche sémiotique d'un discours scripto-visuel*, thèse de 3^e cycle, Paris, E.H.E.S.S., 1983.

12. B. Brochand et J. Lendrevie, *Le Publicitor*, Paris, Dalloz, 1983, p.329.

elle réactualise la rhétorique d'Aristote, qui enseigne « la façon de composer un discours » et permet ainsi de juger de la création publicitaire¹³. Dans la mesure où l'on ignore le plus souvent le mot même de sémiotique, la discipline sera conçue comme une approche normative pouvant servir à s'octroyer un pouvoir, de séduction quelquefois, mais de contrôle le plus souvent¹⁴. Les universitaires, quant à eux, convertissent trop souvent ce qui n'est qu'un terme du langage commun en un métaterme scientifique, ou tout au moins en une problématique : parce qu'on parle de « la publicité », on croit étudier et définir « le » langage ou « le » discours publicitaire. J. Baudrillard parle de la « double détermination » de la publicité : « elle est discours sur l'objet, et objet elle-même » ; elle est « connotation pure »¹⁵. L. Porcher, quant à lui, définit ainsi le « statut » de l'univers de la publicité en images : « Il nous paraît être un relais entre un langage publicitaire qui est fondement constitutif de la publicité, et une réalité à propos de laquelle s'exerce la publicité »¹⁶. Parce que la publicité séduit et fait acheter — qui le nierait ? — d'aucuns trouveront dans la théorie des actes de langage une définition : la définition du discours publicitaire comme illocution, c'est-à-dire comme acte de langage qui influe sur les rapports entre interlocuteur et interlocutaire. Les théoriciens de la publicité, hier rhétoriciens, seront aujourd'hui pragmaticiens ; on troque l'autorité millénaire pour d'autres prestiges.

Les deux analyses concrètes présentées dans ce chapitre

13. *Ibidem*, pp. 325 et 330-335. Il est tout à fait significatif que, dans cet ouvrage, les pages consacrées à la sémiologie et à la rhétorique n'aient pas été incluses dans le chapitre sur les « théories de la communication », mais dans celui consacré au « jugement de la création ».

14. Nous ne parlons plus ici de l'ouvrage précité, mais de l'opinion commune dans le milieu publicitaire. Une enquête récente de la revue *Stratégies* (n°329, 1982) intitulée « La sémiologie a-t-elle trouvé sa place en publicité ? » sous-titrait : « La sémiologie agace, dérange, passionne. Sémiotabou. Sémio-mode. Sémio-sanction. Certains la redoutent, d'autres la portent aux nues. La sémiologie de la publicité à 18 ans. L'âge des bilans ».

15. J. Baudrillard, *Le Système des objets*, Paris, Gallimard, 1968, pp. 229-230.

16. L. Porcher, *Introduction à une sémiotique des images*, Paris, Didier, 1976, p.149.

auront peut-être su persuader que la publicité n'est pas seulement — même si elle l'est aussi et évidemment — un fait de mise en discours, que le contenu de ses messages n'est pas épuisé par l'exploitation de leurs structures discursives, voire de leur seule composante stylistique. Le souci d'analyser précisément le signifiant de ses messages amène, dans le cas du moins de la sémiotique plastique, à prendre en compte les structures sémio-narratives de leur signifié : c'est en élaborant les problématiques particulières — et la sémiotique plastique en est une — que la sémiotique générale, en tant que praxis, pourra jouer un rôle de médiateur entre professionnels et universitaires.

ANNEXE

ANNEXE

QUELQUES CONCEPTS FONDAMENTAUX EN SÉMIOTIQUE GÉNÉRALE

I. LES PLANS ET LES NIVEAUX DU LANGAGE

Pour la sémiotique, le sens résulte de la réunion, dans la parole, l'écriture, le geste ou le dessin, des deux plans que possède tout langage : le plan de l'expression et le plan du contenu. Le *plan de l'expression*, c'est le plan où les qualités sensibles qu'exploite un langage pour se manifester sont sélectionnées et articulées entre elles par des écarts différentiels. Le *plan du contenu*, c'est le plan où la signification naît des écarts différentiels grâce auxquels chaque culture, pour penser le monde, ordonne et enchaîne idées et récits.

Toute la sémiotique en trois petites phrases ? Oui et non, car ces « petites phrases » engagent déjà la discipline plus qu'il n'y paraît : elle y affirme implicitement qu'elle suit la conception saussurienne, européenne, du langage, et non celle, américaine, de Peirce. Mais en même temps, elle y marque sa volonté de se démarquer de la sémiologie. Position assurément paradoxale puisque c'est bien F. de Saussure qui a « inventé » la sémiologie. Alors expliquons.

1. En définissant ainsi le sens, la sémiotique implique, par exemple, que le *réfèrent* n'est pas un élément constitutif du langage — que ce réfèrent (à quoi renverrait le langage) soit pour certains le monde « réel » ou, pour d'autres, le « contexte » de communication. La tradition saussurienne refuse la présupposition métaphysique d'une correspondance terme à terme du langage et de l'univers référentiel. On indiquera ici deux conséquences de ce refus, l'une théorique, l'autre plus pratique : (a) la sémiotique, en tant que discipline, y gagne son autonomie ; elle peut étudier les faits de langage sans dépendre d'une autre science de la « réalité », que celle-ci soit physique, sociologique, etc. ; (b) la sémiotique ne croit pas que certains langages, les langages visuels par exemple, soient plus « fidèles » à la « réalité » que d'autres : un des-

sin, même figuratif, est aussi arbitraire qu'un mot. La sémiotique se donne ainsi la capacité d'analyser les croyances, sentiments et attitudes que chaque société adopte vis-à-vis de ses langages.

2. C'est vrai, Saussure a posé l'autonomie de la linguistique et de la « sémiologie » en définissant le signe par la seule relation entre deux termes, le signifiant et le signifié. Mais le développement même de la pensée saussurienne amène à voir que le *signe* n'est qu'une unité de la manifestation du langage. C'est un produit historique, un fait d'usage dont l'étude n'explique pas directement comment le langage fonctionne. Il faut certes étudier les signes, puisque c'est dans les signes que s'effectue la réunion des deux plans du langage ; mais, pour parvenir à la compréhension du langage comme système, il s'agira d'aller au delà ou en deçà des signes, de séparer les deux faces des signes pour voir en quoi chacune est une réalisation à partir des possibilités offertes par le jeu des écarts différentiels qui constitue chaque plan. On appelle *figures* ou « non-signes » les unités qui constituent chacun des plans. Elles représentent des combinaisons de traits issus des *catégories* qui sont les unités minimales de ces plans.

3. En ne privilégiant pas le signe, la sémiotique se démarque donc de la sémiologie, pour laquelle « le langage est un système de signes ». Mais il y a aussi une autre pomme de discorde : la sémiotique refuse de lier le problème de la signification, du sens articulé, à une « intention » explicite de transmettre un message. L'univers de la signification ne peut se réduire au phénomène de la *communication*. La production du sens doit être l'objet d'une analyse structurale qui a pour horizon l'organisation que l'homme social fait de son expérience. Les codes ne sont jamais que des perspectives sur cet horizon, offertes par les sociétés à l'analyste, qui ne doit pas en dépendre. La sémiotique est plus proche de l'anthropologie que de la théorie de l'information.

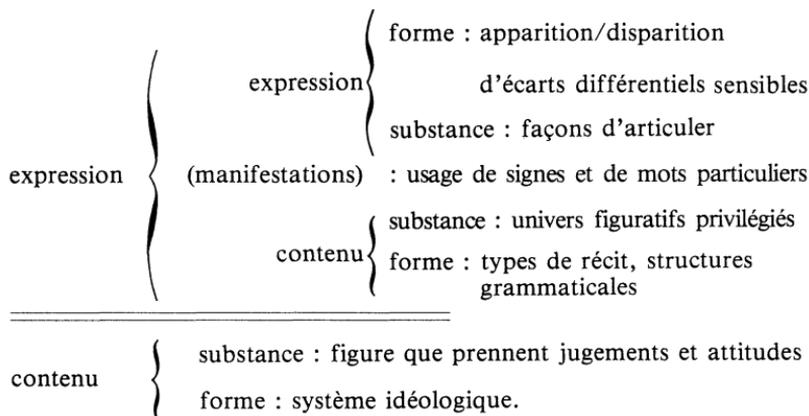
4. Dans les trois « petites phrases », c'est à dessein qu'on a répété l'expression d'« écarts différentiels », et ce pour deux raisons. D'une part, cette répétition veut rappeler que la sémiotique fait sienne l'affirmation, par F. de Saussure, du parallélisme des deux plans du langage : c'est pour s'être attachés à tirer les conséquences de cette affirmation que des linguis-

tes ont entrepris une analyse structurale du contenu : une *sémantique* structurale, à l'instar de la phonologie (qui s'occupe, elle, des écarts différentiels dans l'expression des langues) et que, constatant la nécessité de dépasser l'étude de la seule signification linguistique, ils ont fondé la *sémiotique*. D'autre part, cette insistance sur les écarts différentiels comme constitutifs des plans du langage renvoie non seulement à la célèbre formule de Saussure : « dans la langue, il n'y a que des différences », mais encore elle signale la distinction, implicite chez Saussure, et théorisée par Hjelmslev, entre les niveaux de la forme et de la substance de chacun des deux plans. La forme, en sémiotique, n'est pas opposée au « fond », qui seul serait signifiant. La *forme*, c'est l'organisation invariante et purement relationnelle d'un plan, qui articule la matière sensible ou la matière conceptuelle en produisant ainsi de la signification. C'est donc la forme qui, pour la sémiotique, est signifiante. La *substance*, c'est la matière, le support variable que la forme prend en charge. La substance n'est donc que la réalisation, à un moment donné, de la forme. On comprend que la substance, considérée par Hjelmslev comme « l'ensemble des habitudes d'une société », est recouverte par le concept, déjà rencontré plus haut, d'« usage ». La sémiotique s'est donné pour objet l'étude de la relation de présupposition réciproque (car il n'y a d'expression que s'il y a contenu ; et il n'y a de contenu que s'il y a expression) entre les deux formes, puisque ce sont elles qui produisent ces différences sans lesquelles il n'y aurait pas de sens. Tout langage est donc constitué de deux plans analysables chacun en deux niveaux :

| | | |
|------------|---|-----------|
| expression | } | forme |
| | } | substance |

| | | |
|---------|---|-----------|
| contenu | } | substance |
| | } | forme |

5. En mentionnant ci-dessus le référent (pour en nier la pertinence en sémiotique), on a fait allusion aux attitudes que chaque société adopte vis-à-vis de ses langages, considérés comme « fidèles » à la réalité ou non, profanes ou sacrés, nobles ou vulgaires, etc. User d'un langage, c'est dès lors se livrer au jugement individuel ou collectif d'autrui. Ce phénomène, c'est le phénomène de la *connotation*. Les unités d'expression, comme de contenu, de forme comme de substance, et même les signes, peuvent constituer le plan de l'expression d'un langage second dont le contenu sera ces jugements et ces attitudes, ces pratiques langagières propres à chaque époque, à chaque groupe, voire à chaque individu. L'organisation d'un système connotatif peut se représenter comme suit (pour chaque plan et chaque niveau, on a donné des exemples de « connotateurs ») :



II. LES DEUX ASPECTS D'UN LANGAGE

N'importe quel phénomène, dès lors qu'il est pris comme objet d'analyse, peut être considéré sous deux aspects, celui

du système et celui du procès. Le *système*, c'est l'ensemble des relations de différences et de ressemblances qui définissent les possibles impliqués par l'organisation effective de l'objet analysé ; le *procès*, c'est l'ensemble des agencements des éléments sélectionnés, combinés, et dont la co-présence constitue l'objet réalisé. A partir du moment où l'on considère l'objet comme un objet sémiotique, c'est-à-dire comme un fait de langage, l'étude de son système renvoie à l'*axe paradigmatique*, et celle de son procès à l'*axe syntagmatique*. L'axe paradigmatique sera donc caractérisé par une hiérarchie de relations du type « ou... ou... » et l'axe syntagmatique par une hiérarchie de relations « et... et... ». Cette double définition permet de repérer et d'éviter un certain nombre de conceptions et d'usages fantaisistes en sémiotique, ou même en sémiologie. On n'examinera ici que deux de ces « maladies infantiles », toutes deux liées à une lecture hâtive de certains livres d'initiation.

1. Parce qu'on représente visuellement, et par pure convention pédagogique, l'axe paradigmatique par une verticale et l'axe syntagmatique par une horizontale en prenant d'autre part pour exemples de faits de langage des phrases (ou les feux de circulation), on croit souvent que tout procès, tout discours, ne saurait être que linéaire, donc temporel ; il faut donc rappeler que tout objet sémiotique est formel, c'est-à-dire indépendant de sa manifestation temporelle ou spatiale ; un tableau est un procès sémiotique au même titre qu'un texte : il ne fait que se déployer dans l'espace, alors que l'autre se déroule dans le temps ; leur manifestation est différente, non leur statut d'objet de sens.

2. On représente aussi visuellement, par deux lignes, horizontale et verticale, les deux dimensions temporelles de recherche que distinguait F. de Saussure, respectivement la diachronie et la synchronie. Une étude diachronique cherche la valeur acquise par un phénomène « à travers le temps » ; l'étude synchronique, seule retenue par Saussure, définit la valeur d'un phénomène par son rapport avec ceux qui sont simultanés. C'est le développement même de l'entreprise saussurienne, l'analyse structurale de la langue, qui a amené à définir celle-ci par sa cohérence logique interne, donc achronique. Ce n'est pas par « idéologie » qu'elle l'a fait ; c'est sim-

plement par cohérence avec ses propres principes théoriques et méthodologiques et pour servir, très pratiquement, d'instrument de comparaison entre faits de langage spatiaux et/ou temporels. Le comparatisme, c'est le parti pris méthodologique commun à Saussure, à Lévi-Strauss, à Dumézil et quelques autres. On peut juger de sa fécondité.

III. LE PARCOURS GÉNÉRATIF DE LA SIGNIFICATION

La sémiotique vise, on l'a vu, à élaborer une théorie de la signification — et non de la seule communication intentionnelle — qui puisse rendre compte non seulement des langues mais aussi de tous les langages. Un exemple : une ville, parce qu'elle est un espace construit par l'homme et pour l'homme, grâce à des techniques transmises et chargées de toute une conception des rapports de l'homme à la nature et à la société, une ville donc est un objet signifiant ; et une sémiotique architecturale se donne d'ailleurs aujourd'hui pour tâche de rendre compte de la façon dont une ville produit des effets de sens sur qui la parcourt, l'habite ou la visite.

Aussi, au fur et à mesure des analyses concrètes réalisées depuis une vingtaine d'années sur des langages très divers, la sémiotique s'est dotée d'un modèle de représentation de la production du sens : que se passe-t-il entre la toute première différence créatrice de sens et les multiples articulations textuelles, gestuelles ou picturales qui manifestent les œuvres les plus riches et les plus complexes ? Le *parcours génératif de la signification* est une représentation dynamique de cette production du sens ; c'est la disposition ordonnée des étapes successives par lesquelles passe la signification pour s'enrichir et, de simple et abstraite, devenir complexe et concrète. On comprend le choix du terme de parcours. Mais pourquoi « génératif » ? Parce que tout objet signifiant, pour la sémiotique, peut — et devra — être défini selon son mode de production, et non selon l'« histoire » de sa création : « génération » s'oppose ainsi à « genèse ». Il s'agit là d'une opposition méthodologique capitale : la constitution du sens — depuis l'articulation minimale jusqu'à celles qui vont être réunies au plan de l'expression — est un développement logique,

construit *a posteriori* par l'analyste ; ce n'est pas le déroulement temporel de sa matérialisation. La richesse de signification d'une œuvre n'a rien à voir avec le temps passé à la réaliser ni même à la concevoir.

On distingue deux grands types d'étapes dans le parcours génératif : les structures sémio-narratives et les structures discursives. De même que tout produit implique une production, de même tout énoncé, qu'il soit linguistique, visuel ou gestuel, implique une énonciation, une instance logique de production du sens. L'*énonciation*, c'est la prise en charge, par le sujet qui parle, bouge ou dessine, des virtualités que lui offre le système de signification qu'il utilise. Les virtualités sont de deux sortes : des virtualités *taxinomiques* (des classifications, des constructions d'unités de sens) et des virtualités *syntaxiques* (des types d'opérations élémentaires, des règles de mise en relation permettant des enchaînements).

Les *structures discursives*, ce sont les étapes par lesquelles passe la signification à partir du moment où un sujet (on dit alors un « énonciateur », nous y reviendrons) sélectionne et ordonne ces virtualités offertes par le système. C'est là qu'il fixera les grandes oppositions qui courront tout au long de l'œuvre pour en assurer l'homogénéité ; c'est là qu'il choisira de faire remplir telle fonction narrative par un ou plusieurs personnages ; c'est là encore qu'il optera pour que son énoncé garde un caractère abstrait ou, au contraire, pour qu'il apparaisse plus figuratif, voire plus « vrai ». Les *structures sémio-narratives* sont les virtualités mêmes que prend en charge, qu'exploite le sujet énonçant : elles sont donc, dans le parcours génératif de la signification, antérieures aux structures discursives. Il convient de distinguer deux niveaux dans ces structures. A un niveau fondamental, on a la mise en place des « différentes différences » qui fondent la signification, ainsi que la détermination des règles qui permettront les transformations, les changements des positions ainsi établies ; le carré sémiotique (voir *infra*) est une représentation de ce qui se passe à ce niveau. A un niveau superficiel, on trouve ces relations et ces transformations converties en énoncés, respectivement d'« état » et de « faire », avec leurs combinaisons et enchaînements : c'est ici que se crée la narrativité et qu'apparaissent ces fameux personnages abstraits que sont les

actants. Deux remarques avant de revenir au niveau fondamental pour expliquer ce qu'est le carré sémiotique.

1. L'énonciation, on l'a vu, est une instance logiquement présupposée par tout énoncé ; et l'*énonciateur*, c'est le sujet producteur de cet énoncé, tel qu'il est défini, reconstruit à partir de ce dernier. Voilà pourquoi on ne parle pas d'« auteur » ou d'« émetteur » ; la sémiotique ne veut connaître du producteur que ce que son énoncé en implique. Aucun renseignement sur lui, son idéologie ou sa compétence qui ne soit impliqué par le texte, l'image ou le geste, et par eux seuls. Même principe pour connaître celui qui lit ou regarde : l'*énonciataire* (destinataire de l'énoncé) sera, lui aussi, construit par l'objet de sens analysé. Au lieu d'aborder producteur et destinataire de l'extérieur, du dehors de l'énoncé, on se donne ainsi la possibilité de les voir construits petit à petit, par l'énoncé même. Le spectateur qui regarde un film d'Hitchcock reste certes le même tout au long de la séance, étudiant, ouvrier ou cadre ; il n'empêche qu'il sera manipulé, trompé puis démystifié. Le film le fera craindre, espérer, soupçonner, découvrir... Et la valeur d'un film est plus dans cette histoire de la relation film et du spectateur que dans la relation donné déblée du cinéma et de l'étudiant ou du cadre. Il faut bien comprendre qu'énonciateur et énonciataire ne sont donc jamais présents dans un texte ou une image. Dire « je », c'est n'installer qu'une représentation conventionnelle de l'instance de production de l'énoncé. Arthur Rimbaud disait bien : « Je est un autre » ; « Je » n'est pas celui qui dit « je ». Aussi les fictions de producteur et de destinataire présentes, installées dans l'énoncé (les « je », « nous », « tu » et « vous ») sont-elles appelées respectivement *narrateurs* et *narrataires*.

2. *On représente désormais le parcours génératif de la signification à la façon d'une coupe géologique. A la « surface », la manifestation, où le contenu rencontre les contraintes imposées par l'expression, linéarité ou bidimensionalité du signifiant par exemple. C'est là que se situent ce qu'on appelle les structures textuelles. C'est là qu'il faut connaître et respecter les contraintes relatives aux média, accepter de linéariser son discours, de dire « une chose après l'autre » si l'on use de la langue ou du cinéma ; Indiens et cowboys luttent simultanément du point de vue du récit mais il faudra bien,*

quelquefois, montrer d'abord les uns et ensuite les autres...

Sous la « surface », deux couches : l'une plus « profonde » — puisque logiquement antérieure, on l'a vu — les structures sémio-narratives ; et l'autre plus proche, les structures discursives. Dans chacune de ces couches il y a place pour ce qui relève des relations et des catégories (place pour le « sémantique ») et aussi pour ce qui relève des opérations et des transformations (place pour le « syntaxique »). Enfin, la « surface » des structures textuelles et les « couches » des structures sémio-narratives et discursives représentent en fait les trois *modes d'existence sémiotique* : la *virtualité*, l'*actualisation*, puis la *réalisation* ; les structures sémio-narratives sont celles de la signification dans ses virtualités, les structures discursives sont celles où l'énonciateur les actualise... et les structures textuelles sont celles où la signification est réalisée, puisqu'elle est alors « réunie » au plan de l'expression pour se manifester.

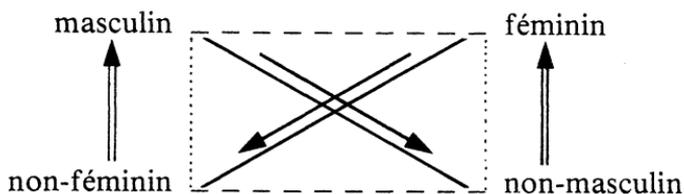
IV. LE CARRÉ SÉMIOTIQUE

Voilà bien, avec le « carré », le type même du concept en danger de gadgétisation. Il faut reconnaître qu'il constitue un outil particulièrement intéressant pour l'analyste et qu'il a déjà fait couler beaucoup d'encre : livres, thèses, numéros spéciaux de revues. Qu'en est-il alors ? Grigri, passe-partout, moulinette ou boîte magique pour l'analyste ? Truc infaillible pour reconnaître une étude menée par un sémioticien ? Rien de tout cela. Le carré sémiotique représente d'abord un héritage scientifique, et une exigence pour ceux qui l'assument.

Si l'on considère, avec Saussure, qu'il n'y a de sens que dans la différence et, avec Hjelmslev, que la langue est, comme d'ailleurs tout système de signification, un système de relations et non un système de signes, on se doit alors de réfléchir sur les différents types de différences possibles qui vont créer le sens... et de garder ses distances vis-à-vis d'une autre science formelle — la logique — qui, elle, se donne d'abord des termes isolés, pour ne les réunir qu'ensuite par des relations. Pour la sémiotique, les relations sont premières ; les termes ne sont jamais que des intersections de relations. Autre

raison de garder ses distances : la sémiotique doit non seulement rendre compte des discours dits « logiques » par la logique, mais aussi de toutes sortes de discours qui relèvent d'autres types de rationalité : les mythes, les rêves, les univers poétiques, les « logiques concrètes », comme dit Lévi-Strauss, où deux contraires peuvent très bien coexister.

Le *carré sémiotique*, c'est la représentation, visuelle, des relations qu'entretiennent les traits distinctifs qui constituent une même catégorie sémantique, une même structure. Pour le construire, la sémiotique exploite un acquis essentiel de la linguistique structurale, qui fut de reconnaître l'existence de deux types de relations d'opposition en jeu dans les langages : la *relation privative* et la *relation qualitative*, autrement dit la contradiction et la contrariété. Prenons un exemple : l'opposition masculin/féminin. Cette relation peut être considérée comme un axe sémantique où chacun des deux termes présuppose l'autre : les deux termes sont en relation qualitative, en *contrariété*. La caractéristique de cette relation, c'est que les deux termes peuvent être présents de manière concomitante. Mais ces deux termes de la catégorie peuvent séparément contracter une relation privative : chacun, marqué par la présence d'un trait distinctif, sera en *contradiction* avec le terme qui est défini par l'absence de ce trait. Cette relation de contradiction est une vision statique : d'un point de vue dynamique, elle correspond à une opération de *négation*. La contradiction est, elle, caractérisée par l'impossibilité de voir ses deux termes coexister : féminin/non-féminin, masculin/non-masculin sont nos deux contradictions exemplaires. Enfin, dernière étape de la construction d'un carré, lorsqu'on a produit les contradictoires (par une opération de négation), que se passe-t-il si, par une opération d'*assertion*, on maintient l'un des deux contradictoires contre le contraire à partir duquel il a été projeté ? On fait alors apparaître l'autre contraire comme présupposé non réciproque : poser qu'un être n'est pas féminin, c'est donner comme possible sa masculinité. Et poser qu'un être n'est pas masculin... Les relations féminin/non-masculin et masculin/non-féminin sont appelées relations de *complémentarité* et l'opération qui les constitue peut se présenter comme une *implication*. Voici donc quelle forme prendra, à partir de notre exemple, le carré sémiotique :



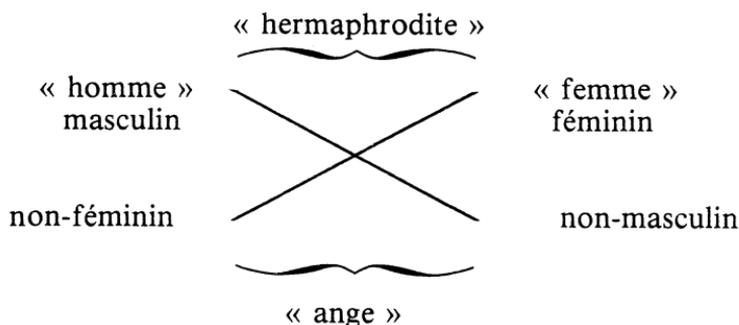
Relations :

- contrariété
- contradiction
- implication

Opérations :

- > négations
- ==> assertion

Notre carré-exemple ainsi construit rendra compte de l'organisation relationnelle des différents états sexuels, ou, si l'on veut, de la catégorie de la sexualité. On peut y « positionner » les hommes et les femmes, les hermaphrodites et même les anges (si l'on admet qu'ils n'aient aucun sexe !) :



On pourra se scandaliser, ou se moquer, d'une sexualité ainsi « carréifiée » ! Cet exemple schématique nous suffira cependant pour rendre moins abstraites et moins austères les quelques remarques méthodologiques qui suivent.

1. Le carré répond bien à l'exigence structurale, saussurienne, qu'il n'y ait dans la langue, ou dans un système de signification, si minimal soit-il, que des différences : les quatre termes sont des intersections, des aboutissements de relations.

2. Le carré est tout à la fois un réseau de relations et une suite virtuelle d'opérations ordonnées : ainsi, il offre déjà les conditions minimales d'un discours.

3. Dans notre carré illustratif, on aura remarqué que les quatre états sexuels positionnés ne correspondent pas, en fait, aux quatre termes du carré. On comprend que « femme » et « homme » manifestent les contraires féminin et masculin. « Hermaphrodite » et « ange » manifestent en revanche, dans ce *micro-univers sémantique* qu'articule le carré, des *termes complexes* où coexistent les contraires (selon la rationalité des mythes). Quant aux termes non-masculin et non-féminin, appelés *subcontraires*, s'ils sont logiquement présents et donc prévisibles dans le micro-univers de la sexualité, ils peuvent très bien ne pas être manifestés dans telle ou telle langue ou culture particulière.

4. On pourrait objecter que le terme non-masculin est manifesté par le mot (et l'état) d'« eunuque » : ce serait oublier qu'un carré organise un univers homogène, où tous les termes sont en quelque sorte sur le même plan : ici, il s'agit d'états d'une sexualité « naturelle », non produits par l'homme, à la différence de l'état, mutilé, de l'eunuque. Le carré sémiotique articule donc un micro-univers sémantique dont les termes, s'ils se retrouvent tout au long d'un discours, sont dits *isotopiques* (voir *infra* : la mise en discours).

5. L'intérêt du carré sémiotique est, on le voit, d'organiser la cohérence d'un univers conceptuel, même si celui-ci n'est pas reconnu « logique » ; il permet de prévoir les parcours que peut emprunter le sens et les positions logiquement présentes mais non encore exploitées qu'il peut investir. Sur-tout, les thèmes, les images, les concepts, les expressions positionnés sur le carré sont toujours situés dans des relations logiques et sémantiques définies. On saura quelles sont les manifestations compatibles ou non... comme on pourra s'apercevoir qu'un même mot peut manifester, dans un discours, deux positions logiques contraires, voire contradictoires !

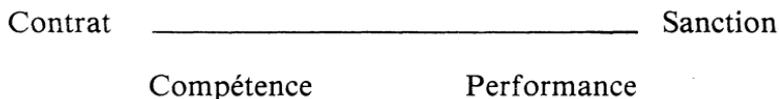
V. LA NARRATIVITÉ

Resituons tout d'abord la narrativité dans le parcours génératif de la signification. On a vu que les structures sémio-narratives correspondent à l'organisation de l'énoncé (texte, image ou film) avant que celle-ci ne soit prise en charge par l'énonciation ; on a vu aussi que la narrativité représente le niveau superficiel de ces structures sémio-narratives. La narrativité, c'est la suite ordonnée des situations et des actions (des états et des transformations) qui traverse les phrases comme les paragraphes, les plans comme les séquences ; c'est la version dynamisée et « humanisée » de ce qui se passait au niveau profond : les relations y deviennent des manques ou des pertes, des acquis ou des gains ; les transformations, des performances ; et les opérateurs de ces transformations, des sujets. Chaque état pouvant être défini comme la relation d'un sujet à un objet, la sémiotique conçoit le récit comme une circulation d'objets et appelle *programme narratif* (ou PN) l'unité élémentaire, la « molécule » de narrativité, constituée d'un énoncé de faire régissant un énoncé d'état : faire-être, c'est le minimum pour qu'il y ait récit. À partir de là, on peut jouer sur la nature des transformations (acquisitions ou privations), sur celle des objets en circulation (une épée, une motivation, une idéologie...) ou encore sur celle des sujets (lorsque, par exemple, c'est le même sujet qui opère la transformation et qui gagne l'objet, ou le perd, le programme narratif est alors appelé *performance*).

Pour représenter comment un récit s'organise, quelles que soient ses variantes et ses adaptations, la sémiotique a initialement tiré parti des travaux décisifs de Vladimir Propp, le grand spécialiste de la littérature populaire russe au début du siècle. L'enchaînement des trente et une fonctions, par lequel il rendait compte des très nombreuses variantes des contes analysés, a fourni la première définition du récit comme suite ordonnée d'épisodes formels, interdéfinis. Depuis, la sémiotique a profondément révisé cet enchaînement. Le nombre des fonctions, ainsi que celui des personnages qui leur correspondaient, ont été réduits et du coup redéfinis pour aboutir

aujourd'hui à un schéma narratif et à un modèle actantiel.

Le *schéma narratif*, c'est le modèle de référence représentant l'organisation sous-jacente du récit, articulé autour de la performance du sujet et de la *compétence* qu'elle implique de sa part, déterminant elle-même l'action du récit. Mais le sujet n'accomplit sa performance, et même n'acquiert sa compétence qu'en fonction d'un contrat préalable à remplir ou à rompre. Symétriquement, le sujet, une fois la performance réalisée, peut faire l'objet d'une sanction, positive ou négative, en fonction de la conformité de la performance par rapport au contrat. L'analyste doit donc prévoir que toute *action* puisse être encadrée d'une *manipulation* (aboutissant à un *contrat*) et d'un jugement (aboutissant à une *sanction*). Toute sanction suppose l'action réalisée... Le schéma narratif se présente dès lors comme une suite ordonnée :



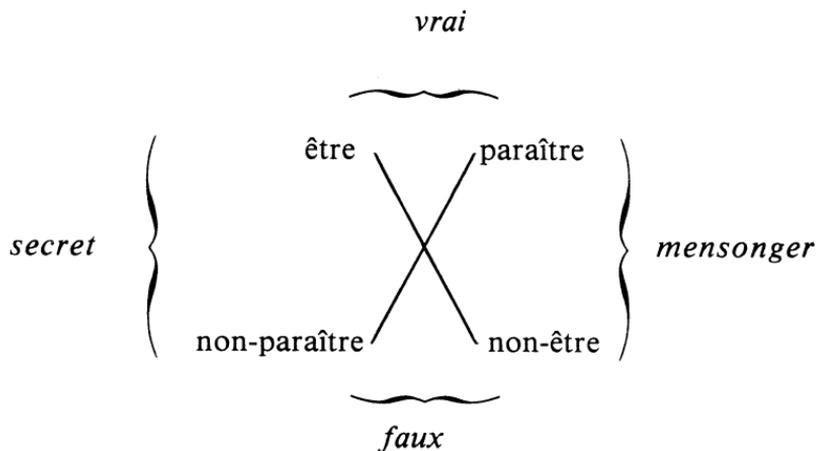
Le *modèle actantiel*, quant à lui, n'est pas un enchaînement, mais l'organisation relationnelle des personnages — les *actants* — définis par leur participation même au schéma narratif. On distingue deux relations fondamentales, et par suite quatre actants de la narration : la première, la relation *Sujet/Objet*, est une relation de visée, de quête ; elle crée la tension nécessaire à l'enclenchement du récit. La seconde, la relation *Destinateur/Destinataire*, est une relation de communication de l'objet ; c'est une relation asymétrique, ne serait-ce que parce que le Destinateur peut ne pas avoir à se priver d'un objet pour en faire bénéficier le Destinataire : ainsi, celui qui informe ou qui fait croire n'en oublie pas ou n'en renie pas pour autant ce que l'autre apprend ou admet (d'où l'expression de « communication participative »).

Par rapport à la *Morphologie du conte* de V. Propp, on le voit, la représentation du récit, telle qu'elle est construite en sémiotique, est beaucoup plus abstraite : les notions d'espace et de temps n'y interviennent pas immédiatement, pas plus que la condition sociale ou, par exemple, la « psycho-

logie » des « personnages » ; c'est donc une représentation « économique », qui permet à l'analyse sémiotique de *viser* — sinon d'atteindre — l'universalité, de rendre compte non seulement des contes populaires, russes ou autres, mais aussi des romans, des mythes ou même des discours scientifiques. Progrès par abstraction, mais aussi par complexification. En effet, la performance du sujet prenant souvent le caractère d'une épreuve, et le héros, d'abord secret, se révélant presque toujours dès qu'un traître est démasqué, l'analyse sémiotique a dû dédoubler le schéma narratif pour rendre compte de la structure polémique des récits. Le schéma narratif, à l'origine, privilégiait le point de vue du héros ; pour devenir en quelque sorte plus objectif, il fallait qu'il inclue aussi l'objet « négatif » que le héros refuse, le traître qu'il combat, l'autorité qu'il récuse. Un Sujet s'oppose donc à un *Anti-sujet*, un Destinateur à un *Anti-destinateur*. C'est le même principe de duplication qui conduit aux notions d'*adjuvant* et d'*opposant* désignant respectivement les agents (individuels ou collectifs) qui aident le sujet et ceux qui, au contraire, soutiennent l'action de l'Anti-sujet.

La sémiotique a par ailleurs franchi une étape décisive de son développement en appliquant à l'analyse de la compétence des actants la notion de *modalité*. Si la performance est considérée comme un faire, la compétence est à concevoir comme la combinaison d'un *vouloir-faire*, d'un *devoir-faire*, d'un *savoir-faire* et d'un *pouvoir-faire* préalables, qui pourront être figurés notamment en termes de désirs ou de volonté, d'obligations ou de respect de la loi, de connaissances ou d'expérience, de moyens ou de puissance physique. Définir la compétence par la hiérarchie et l'ordre d'acquisition de ces modalités, c'est se doter d'une typologie cohérente et exhaustive qui affine et enrichit considérablement les typologies psychosociologiques existantes, trop entachées de relativité, à la fois historique et culturelle. Autre avantage lié à l'approche modale de la compétence, c'est la possibilité de suivre pas à pas l'« histoire des personnages » et de reconnaître la situation de n'importe quel actant à chaque étape de son parcours narratif : ici par exemple, le sujet est sujet selon le vouloir, là selon le pouvoir, etc. On appelle *rôles actantiels* ces « instantanés » modaux des actants.

A l'ensemble de ces éléments modaux et actantiels s'ajoute enfin l'intervention de la modalité de la *véridiction*. Vouloir, devoir, savoir, pouvoir, déterminent l'acte, le faire. Mais l'être (l'état), lui aussi, peut être modalisé. Il peut être déterminé par l'appréciation qu'on porte sur lui : on reliera alors un être et un paraître. C'est le jeu des apparences et des réalités qui s'ouvre ici : tel sujet est le héros mais ne le paraît pas encore ; tel autre continue de le paraître et ne l'est déjà plus. De Peau d'âne à Zorro, de Cendrillon à Ulysse, que de contes, que de légendes reposent — au moins en partie — sur l'enchaînement de ces rôles actantiels véridictoriaux : le vrai (ou révélé), le faux (ou démasqué), le mensonger et le secret. Un carré sémiotique peut d'ailleurs les interdéfinir, suggérant du même coup la variété des parcours possibles :



VI. LA MISE EN DISCOURS

Les virtualités des structures sémio-narratives une fois mises en place, que se passe-t-il quand l'énonciateur les prend en charge ? La question nous mène à l'examen des structures discursives. Rappelons tout d'abord l'une des remarques qui concluaient notre présentation du « parcours génératif ». On a dit que l'énonciateur n'est jamais que le producteur — le metteur en scène en quelque sorte — de ce spectacle qu'est le discours. Aucun personnage n'y est à vrai dire cet énon-

ciateur : d'Artagnan n'« est » pas Alexandre Dumas, pas plus que ne le sont ses amis mousquetaires : même altérité pour les lieux et les temps qui donnent un cadre à cet univers utopique. Pourtant, il arrive que certaines de ces fictions représentent, par convention, l'instance de l'énonciation : « je », « ici » et « maintenant », en particulier, en donnent une figuration... personnalisée, spatialisée et temporalisée. Inversement, commencer une histoire par « Il était une fois, dans un pays lointain, une jeune orpheline », c'est créer un univers de fiction en projetant un temps, un espace et un acteur déterminés hors de l'instance d'où l'on parle. Mettre en discours, c'est donc procéder, à partir de cette instance, au *débrayage* d'un univers fictif, utopique, pour, ensuite, l'y rattacher par *embrayage*, dans l'intention, entre autres, de faire croire à sa réalité. Débrayage et embrayage produisent ainsi le dispositif d'acteurs et fournissent le cadre spatial et temporel où s'investissent actants et parcours narratifs.

Il reste que régler les transformations de temps, de lieux et d'acteurs ne constitue qu'une partie de la « mise en scène ». Prenons l'exemple d'un *parcours narratif* particulier, défini par la quête, de la part du sujet, d'un objet de valeur tel que la « liberté ». Versé dans le discours et, notamment, spatialisé, le parcours de libération deviendra une « évasion ». Dès lors le thème devient déjà moins abstrait ; mais le même parcours pourra devenir franchement figuratif avec l'apparition de « grilles sciées », de « chevauchées », d'« embarquements », ou encore de « lampes merveilleuses » et de « tapis volants ». Mettre en discours, c'est donc aussi, par des investissements sémantiques de plus en plus complexes et particularisants, faire d'un parcours narratif, abstrait, un *parcours thématique* puis un *parcours figuratif*. L'une des tâches de l'analyse sémiotique est précisément de repérer de tels parcours tout au long du récit et d'en extraire les *rôles thématiques*. A ce niveau, un personnage étudié à un moment donné du récit sera appelé *acteur* et défini par la réunion d'un rôle actantiel et d'un rôle thématique : « On reconnut le jeune homme sous son déguisement et on le remit en cellule ». Le « jeune homme » (acteur) réunit ici le rôle thématique de l'« évadé » et le rôle actantiel du personnage « découvert » (c'est-à-dire du sujet passant du secret au vrai, tels que le carré

de la véridiction les définit).

A partir de la figurativité que l'énonciateur peut installer dans son discours, on retrouve un concept fondamental en sémiotique, celui d'isotopie, auquel il a déjà été fait allusion à propos du carré sémiotique. Entre mille « histoire drôles », la suivante peut servir d'illustration : « Il y a de belles toilettes ici », dit un invité à son voisin de table au cours d'un grand dîner ; et l'autre de répondre : « Je ne sais pas, je n'y suis pas encore allé ». Le principe de cette blague, comme de tant d'autres plus spirituelles, c'est l'installation d'un niveau homogène de sens qui assure la cohérence du récit, et le passage, retardé à la limite même du discours, d'une isotopie culturelle, « vestimentaire », à une isotopie naturelle (les « besoins ») incongrue une fois planté le décor de la mondanité. D'où l'effet de sens comique. L'*isotopie* est un concept fondamental, en ce sens qu'il fait comprendre comment le prolongement d'une même base conceptuelle assure l'homogénéité d'un récit malgré la diversité figurative des acteurs et des actions. Deux isotopies peuvent être « connectées » : blagues, fables, paraboles, autant de discours bi-isotopiques, où l'on raconte des histoires d'animaux en suggérant l'analyse de la société humaine, ou bien où l'on parle de moissonneurs et de maîtres pour révéler la volonté de Dieu. On voit ainsi que la métaphore, en tant que figure, n'est qu'une réalisation particulière (et très limitée) de ce type de discours, et que la sémiotique conduit à envisager, de proche en proche, une refonte générale de la rhétorique qui aboutirait à une classification plus cohérente des figures traditionnelles.

VII. LES RELATIONS ENTRE EXPRESSION ET CONTENU

Pour conclure et comme pour boucler la boucle, on peut désormais revenir sur la relation constitutive de tout langage, la relation entre plan de l'expression et plan du contenu. La sémiotique, aujourd'hui, peut en effet distinguer trois grands types de langages selon la nature de cette relation.

A la suite de L. Hjelmslev, on distingue les systèmes symboliques et les systèmes sémiotiques proprement dits. Les *systèmes symboliques*, ce sont les langages dont les deux plans

sont en conformité totale : à chaque élément de l'expression correspond un — et un seul — élément du contenu, à tel point qu'il n'est plus rentable pour l'analyse de distinguer encore plan de l'expression et plan du contenu, puisqu'ils ont la même forme. Les langages formels, le sémaphore, les feux de circulation sont de ce point de vue des systèmes symboliques. Les *systèmes sémiotiques* proprement dits, ce sont les langages où il n'y a pas de conformité entre les deux plans, où il faut donc distinguer et étudier séparément expression et contenu. Les « langues naturelles », le français, le russe, etc., constituent le type même de tels systèmes sémiotiques ; mais on a aussi des systèmes sémiotiques non-linguistiques, visuels par exemple. Enfin, les travaux récents sur la poésie comme sur les différents arts plastiques (peinture, photographie, affiche, etc.), ont montré l'importance d'un troisième type de langage, interdéfinissable d'ailleurs par rapport aux deux précédents (et heureusement pour la cohérence de la théorie sémiotique) : les *systèmes semi-symboliques*, qui se définissent, quant à eux, par la conformité non pas entre éléments isolés des deux plans mais entre catégories de l'expression et catégories du contenu. A catégorie visuelle spatiale droite/gauche correspondra par exemple, dans les tympans médiévaux représentant le Jugement dernier, une catégorie sémantique récompense/punition. De tels systèmes sont plus courants et actuels qu'on ne le croit. Pensons au couplage de la catégorie oui/non (affirmation/négation) et de la catégorie de mouvements de tête verticalité/horizontalité. De même, bien des réussites du discours publicitaire, visuel et/ou textuel, ont pour fondement sémiotique la motivation des signes que produit cette semi-symbolisation.

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

- Actes Sémiotiques-Bulletin*, « Problématique des motifs », III, 16, 1980 ; « Le carré sémiotique », IV, 17, 1981 ; « Parcours et espaces », IV, 18, 1981 ; « La figurativité », IV, 20, 1981 et VI, 26, 1983 ; « Figures de la manipulation », V, 23, 1982 ; « Sémiotiques syncrétiques », VI, 27, 1983.
- ALKAN, D., « Sculpter : notes à partir de Brancusi », *Communications*, 34, 1981.
- ARHEIM, R., *La pensée visuelle*, Paris, Flammarion, 1976.
- ARRIVÉ, M., « Le concept de symbole en sémio-linguistique et en psychanalyse », *Actes Sémiotiques-Documents*, III, 25, 1981 et V, 36, 1982.
- ASSIS DA SILVA, I., « Une lecture de Velasquez », *Actes Sémiotiques-Documents*, II, 19, 1980.
- BARTHES, R., « Rhétorique de l'image », *Communications*, 4, 1964.
- *L'Empire des Signes*, Genève, Skira, 1970.
 - *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975.
 - *La chambre claire*, Paris, Gallimard/Seuil, 1980.
 - *Le grain de la voix*, Paris, Seuil, 1981.
 - *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982.
 - *Dessins*, Les Sables d'Olonne, Cahiers de l'Abbaye Sainte-Croix, 1981.
- BAUDRILLARD, J., *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1967.
- BENVENISTE, É., *Problèmes de linguistique générale*, I et II, Paris, Gallimard, 1966 et 1974.
- BERTRAND, D., « Du figuratif à l'abstrait », *Actes Sémiotiques-Documents*, IV, 39, 1982.
- *L'espace et le sens*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamin, 1985.

BOUBAT, E., *La photographie*, Paris, Livre de Poche/Hachette, 1974.

BOUDON, P., *Introduction à une sémiotique des lieux*, Paris, Klincksieck, 1981.

BRION-GUERRY, L., *Cézanne et l'expression de l'espace*, Paris, Albin Michel, 1950.

BROCHAND B. et J. LENDREVIE, *Le Publicitor*, Paris, Dalloz, 1983.

BUCHER, B., *La Sauvage aux seins pendants*, Paris, Hermann, 1977.

CHASTEL, A., *Formes, Fables, Figures*, Paris, Flammarion, 1978.

Communications, « L'analyse des images », 15, 1970 ; « La Bande Dessinée et son discours », 24, 1976 ; « Sémiotique de l'espace », 27, 1977 ; « Image (s) et culture (s) », 29, 1978 ; « Les ordres de la figuration », 34, 1981.

COQUET, M., « Le discours plastique d'un objet ethnographique », *Actes Sémiotiques-Documents*, V, 44, 1983.

COURTÉS, J., *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Paris, Hachette, 1976.

— *Lévi-Strauss et les contraintes de la pensée mythique*, Tours, Mame, 1973.

— « La lettre dans le conte populaire merveilleux français : contribution à l'étude des motifs », *Actes sémiotiques-Documents*, I, 9 et 10, 1979 et II, 14, 1980.

DAMISCH, H., *Théorie du nuage*, Paris, Seuil, 1972 ;

— « Sémiologie de la peinture », *Actes du Colloque de l'Association Internationale de Sémiotique*, Milan, 1982.

ELEUZE, G., *Francis Bacon : logique de la sensation*, Paris, la Différence, 1981.

DUFRENNE, M., *Esthétique et philosophie*, I, II et III, Paris, Klincksieck, 1967, 1976 et 1981.

ECO, U., *Pour une théorie de la sémiotique*, Bruxelles, Complexe, 1979.

EHRENSWEIG, A., *L'ordre caché de l'art*, Paris, Gallimard, 1967.

FAUCHÉ, B., « Le Retable d'Isenheim », *Actes du Colloque d'Albi « Langage et signification »*, Albi, C.A.L.S., 1980.

FLOCH, J.-M., « Sémiotique visuelle et statuts sémiotiques des éléments visuels du discours théâtral », *Degrés*, 13, 1978.
— « Le discours du sujet épistémique : communication ou manipulation ? Analyse du discours socio-esthétique de P. Francastel », in E. Landowski et A.J. Greimas (éds.), *Introduction à l'analyse du discours en sciences sociales*, Paris, Hachette, 1979.

— « Des couleurs du monde au discours poétique », *Actes Sémiotiques-Documents*, I, 8, 1979.

— « Le Divan Japonais de Toulouse-Lautrec : étude des espaces connotateurs du japonisme de l'affiche », *Actes du Colloque d'Albi « Langage et signification »*, Albi, C.A.L.S., 1980.

— « Figures, iconicité et plasticité », *Actes Sémiotiques-Bulletin*, VI, 26, 1983.

FOCILLON, H., *Vie des formes*, Paris, P.U.F., 1939.

FRANCASTEL, P., *La Réalité figurative*, Paris, Gonthier, 1965.
— *La Figure et le Lieu*, Paris, Gallimard, 1973.

GENINASCA, J., « Découpage conventionnel et signification », in A.J. Greimas (éd.), *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Larousse, 1972.

GOMBRICH, E.-H., *L'art et l'illusion*, Paris, Gallimard, 1971.

GRABAR, A., *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, Paris, Flammarion, 1979.

GREIMAS, A.J., *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966.

— *Du Sens*, I et II, Paris, Seuil, 1970 et 1983.

— *Maupassant. La sémiotique du texte*, Paris, Seuil, 1976.

— *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil, 1976.

GREIMAS, A.J., (éd.), *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Larousse, 1972.

GREIMAS, A.J. et J. COURTÉS, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.

HJELMSLEV, L., *Essais linguistiques*, Paris, Minuit, 1971.

— *Le langage*, Paris, Minuit, 1966.

— *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Minuit, 1968.

JAKOBSON, R., *Essais de linguistique générale*, I et II, Paris, Minuit, 1963 et 1973.

— *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973.

— *Six leçons sur le son et le sens*, Paris, Minuit, 1976.

JOANNIS, H., *Le processus de création publicitaire*, Paris, Bordas, 1978.

KANDINSKY, W., *Du spirituel dans l'art*, Paris, Denoël, 1969.

— *Regards sur le passé*, Paris, Hermann, 1974.

KLEE, P., *La pensée créatrice. Ecrits sur l'art, I*, Paris, Dessain et Tolra, 1973.

— *Histoire naturelle infinie. Ecrits sur l'art, II*, Paris, Dessain et Tolra, 1977.

— *Théorie de l'art moderne*, Paris, Gonthier, 1973.

LANDOWSKI, E., « Jeux optiques », *Actes Sémiotiques-Documents*, III, 22, 1981.

Langages, « Modalités : logique, linguistique et sémiotique », 43, 1976.

LAPICQUE, C., *Essais sur l'espace, l'art et la destinée*, Paris, Grasset, 1958.

- LEBENSZTEJN, J.-C., « Un tableau du Titien, un essai de Panofsky », *Critique*, 315-316, 1973.
- LE BOT, M., *François Picabia et la crise des valeurs figuratives*, Paris, Klincksieck, 1968.
- LEROI-GOURHAN, A., *Le geste et la parole. Technique et Langage*, Paris, Albin Michel, 1964.
 — *Le geste et la parole La mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel, 1965.
 — *Les racines du monde*, Paris, Belfond, 1982.
 — *Le fil du temps*, Paris, Fayard, 1983.
- LÉVI-STRAUSS, Cl., *Anthropologie structurale I*, Paris, Plon, 1958.
 — *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.
 — *Mythologiques*, I à IV, Paris, Plon, 1964-1971.
 — *La voie des masques*, Paris, Plon, 1979.
 — *Le regard éloigné*, Paris, Plon, 1983.
- LHOTE, A., *Traité du paysage et de la figure*, Paris, Grasset, 1958.
 — *Les invariants plastiques*, Paris, Hermann, 1967.
- LINDEKENS, R., *Eléments pour une sémiotique de la photographie*, Paris, Didier, 1971.
 — *Essais de sémiotique visuelle*, Paris, Klincksieck, 1976.
- LYOTARD, J.-Fr., *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 1974.
- MALEVITCH, K., *Ecrits*, Paris, Champ-Libre, 1975.
- MARIN, L., *Etudes sémiologiques. Ecritures, peintures*, Paris, Klincksieck, 1971.
 — *Détruire la peinture*, Paris, Galilée, 1977.
- MERLEAU-PONTY, M., *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1974.
 — *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964.
 — *La visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.
 — *La prose du monde*, Paris, Galimard, 1969.

- METZ, Chr, *Essais sémiotiques*, Paris, Klincksieck, 1977.
- MEYERSON, I., (éd.), *Problèmes de la couleur*, Paris, S.E.V.P.E.N., 1957.
- PANOFKY, E., *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'occident*, Paris, Flammarion, 1976.
 — *La Perspective comme forme symbolique*, Paris, Minuit, 1975.
 — *Essais d'iconologie*, Paris, Gallimard, 1967.
 — *L'œuvre d'art et ses significations*, Paris, Gallimard, 1969.
- PASSERON, R., *L'œuvre picturale*, Paris, Vrin, 1962.
- PÉNINOU, G., *Intelligence de la publicité*, Paris, Laffont, 1972.
- PETITOT, J., « Saint-Georges. Remarques sur l'espace pictural », in *Sémiotique de l'espace*, Paris, Gonthier, 1979.
- PORCHER, L., *Introduction à une sémiotique des images*, Paris, C.R.E.D.I.F., 1976.
- RENIER, A., (éd.), *Espace et Représentation*, Paris, éd. de La Villette, 1982.
- ROPARS-WUILLEUMIER, M.-C., *Le texte divisé*, Paris, P.U.F., 1981.
- SAUSSURE, F. de, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1968.
- SERRES, M., *Esthétiques sur Carpaccio*, Paris, Hermann, 1975.
- SCHAPIRO, M., *Style, Artiste et Société*, Paris, Gallimard, 1982.
- SCHEFER, J.-L., *Scénographie d'un tableau*, Paris, Seuil, 1969.
- SOURIAU, É., *La correspondance des arts*, Paris, Flammarion, 1969.

TARTU (Ecole de), *Travaux sur les systèmes de signes*, Bruxelles, Complexe, 1976.

THÜRLEMANN, F., « La fonction de l'admiration dans l'esthétique du XVII^e siècle », *Actes Sémiotiques-Documents*, II, 11, 1980.

« La double spatialité en peinture », *Actes Sémiotiques-Bulletin*, IV, 20, 1980.

Paul Klee. Analyse sémiotique de trois peintures, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1982.

WÖLLFLIN, H., *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Paris, Gallimard, 1952.

— *Réflexions sur l'histoire de l'art*, Paris, Klincksieck, 1982.

ZEITOUN, J., (éd.), *Sémiotique de l'espace*, Paris, Gonthier, 1979.

ZEMSZ, A., « Les optiques cohérentes », *Revue d'Esthétique*, 1957.

« Les Tlacuilo et les deux conventions », *Communications*, 29, 1978.

INDEX TERMINOLOGIQUE

INDEX TERMINOLOGIQUE

N.B. Ne sont recensés ici que les termes plus particulièrement usités en sémiotique plastique. Pour ce qui est de la terminologie d'usage en sémiotique générale, on pourra se reporter à la présentation conceptuelle de l'Annexe, pp.189-207.

Axonométrie p.118
 Bricolage p.69
 Codage semi-symbolique p.79
 Contraste p.24
 Contraste complexe p.24
 Contraste de techniques p.24
 Degrés p.151
 Dessin p.25
 Délinéarisation p.179
 Dispositif topologique p.173
 Espace rayonnant p.170
 Espace linéaire p.178
 Formant p.46
 Formant plastique p.46
 Médiateur p.34
 Mythogramme p.181
 Non figuratif p.76
 Opérateurs binaires p.36
 Pictogramme p.181
 Point de vue p.97
 Proxémique p.105
 Rimes plastiques p.133
 Sauts p.151
 Semi-symbolique et syncrétisme p.113
 Synesthésie p.110

TABLE DES MATIÈRES

Les chapitres I, II et III ainsi que la première partie du chapitre VI ont fait l'objet d'une première publication respectivement dans la série des *Prépublications* du Centre international de Sémiotique de l'Université d'Urbino (95, 1980), dans *Communications* (34, 1981), dans le *Journal canadien de Recherche sémiotique* (1979) et dans *Actes Sémiotiques-Documents* (26, 1981). Le présent ouvrage en donne une version profondément remaniée.

Nous tenons à remercier MM. Edouard Boubat et Georges Baines pour l'autorisation qu'ils nous ont donnée et pour l'aide qu'ils nous ont apportée en vue de la reproduction de leurs œuvres.

Notre reconnaissance va aussi à M. Christian Bessette pour la mise en forme du plan global des deux façades de la maison Braunschweig, ainsi qu'aux agences Intermarco et TBWA, et enfin à la SEITA, pour leur autorisation de reproduire les annonces « News » et « Urgo ».

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION

POUR UNE SÉMIOLOGIE PLASTIQUE

CHAPITRE PREMIER

UN NU DE BOUBAT

SÉMIOLOGIE PLASTIQUE ET DISCOURS MYTHIQUE EN PHOTOGRAPHIE

| | |
|--|----|
| I. L'approche sémiotique des contrastes plastiques | 21 |
| II. La construction du plan de l'expression | 26 |
| III. Plan du contenu et structure mythique | 31 |
| IV. Du contrastif au poétique | 36 |

CHAPITRE II

COMPOSITION IV DE KANDINSKY

| | |
|--|----|
| I. Première segmentation du tableau | 43 |
| II. La constitution des unités signifiantes | 45 |
| III. Etude du plan de l'expression | 63 |
| IV. Le « bricolage » d'un système de sens semi-symbolique | 67 |
| V. Conclusion | 75 |

CHAPITRE III

« UN NID CONFORTABLE » DE BENJAMIN RABIER

TOPOLOGIE SEMI-SYMBOLIQUE ET PERSPECTIVE MANIPULATRICE

| | |
|---|----|
| I. La composante sémio-narrative. Espace et syntaxe | 82 |
| II. La composante sémantique : topographie et codage semi-symbolique | 89 |
| III. La manipulation du lecteur-énonciataire | 96 |

CHAPITRE VI

L'ÉCRITURE ET LE DESSIN
DE ROLAND BARTHES

MORALITÉ DU SIGNE ET SYNESTHÉSIE SEMI-SYMBOLIQUE

| | |
|--|-----|
| I. Une quête de liberté dans l'espace du signe | 101 |
| II. Aspectualité et valeurs | 103 |
| III. L'utopie d'une énonciation synesthésique | 108 |
| IV. Une seule écriture | 113 |

CHAPITRE V

LA MAISON BRAUNSCHEIG
DE GEORGES BAINES

CONTRASTE ET RIMES PLASTIQUES EN ARCHITECTURE

| | |
|--|-----|
| I. « La maison dans la maison » : une exploitation particulière de l'opposition sémantique public vs privé | 124 |
| II. Contrastes et rimes plastiques : la structuration d'un texte architectural | 129 |
| III. Conclusion | 133 |

CHAPITRE VI

SÉMIOLOGIE PLASTIQUE
ET COMMUNICATION PUBLICITAIRE

| | |
|--|-----|
| I. Pour une nouvelle « étude sémio » | 140 |
| II. « News » : Sémiotique plastique et système semi-symbolique syncrétique | 147 |
| 1. Etude du signifiant de l'annonce | 148 |
| 2. Etude du signifié | 153 |
| 3. Dimension plastique et système semi-symbolique | 156 |
| 4. Les autres annonces de la campagne | 165 |
| III. « Urgo » : La résurgence du langage mythographique dans la communication publicitaire | 170 |
| 1. Disposition générale de l'annonce | 172 |

| | |
|--|-----|
| 2. La relation semi-symbolique | 174 |
| 3. Espace rayonnant et espace linéaire | 178 |
| IV. L'illusion d'un « langage publicitaire » | 184 |

ANNEXE

Quelques concepts fondamentaux en sémiotique générale

BIBLIOGRAPHIE

INDEX TERMINOLOGIQUE

COLLECTIONS ACTES SÉMIOTIQUES

Ouvrages parus

1. Jean-Marie Floch, *Petites Mythologies de l'œil et de l'esprit. Pour une sémiotique plastique.*
2. Denis Bertrand, *L'Espace et le sens. Germinal d'Émile Zola.*
3. Georges Kalinowski, *Sémiotique et philosophie.*

La composition, la mise en page et l'impression de cet ouvrage ont été réalisées par l'atelier des Editions Eole à Paris et achevées d'imprimer le 30 Avril 1985 pour le compte des Editions Hadès-Benjamin.

ISBN 2-905572-02-7 Hadès
ISBN 90-272-2262-2 Benjamins
Dépôt légal : 2^e trimestre 1985.
N° d'imprimeur : 330 287 319.