

PROTÉE

théories
et pratiques
sémiotiques

volume 24 numéro 1
printemps 1995

rhétoriques du visible

Groupe μ

Collaborateurs

OLIVIER ASSELIN
MARIE CARANI
FRANCIS ÉDELINÉ
JACQUES FONTANILLE
YOSHIHIKO IKEGAMI
TONY JAPPY
ÁRON KIBÉDI VARGA
JEAN-MARIE KLINKENBERG
JULIE LEBLANC
BERNARD MEYER
SYLVAIN RHEULT
ELI ROZIK
HANS-GEORGE RUPRECHT
FERNANDE SAINT-MARTIN
GORAN SONESSON



Iconographie LOUISE VIGER
présentée par Chantal Boulanger

PROTÉE paraît trois fois l'an. Sa publication est parrainée par le Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Ce département regroupe des professeurs et chercheurs en littérature, en arts visuels, en linguistique, en théâtre, en cinéma, en langues modernes, en philosophie, en enseignement du français et en communication. **PROTÉE** est subventionnée par le Fonds pour la Formation de Chercheurs et l'Aide à la Recherche, le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, la Fondation de l'UQAC, le Programme d'aide institutionnelle à la recherche (Fonds institutionnel de recherches), l'Institut de recherches technolittéraires et hypertextuelles et le Département des arts et lettres de l'UQAC.

Directeur : Jacques-B. Bouchard. Adjointe à la rédaction : Michelle Côté. Secrétaire à l'administration : Édith Chrétien. Assistant à la diffusion : Jean-Pierre Vidal. Assistant à l'administration : Rodrigue Villeneuve. Assistant à la rédaction : Fernand Roy. Responsables du présent numéro : Francis Édeline et Jean-Marie Klinckenberg du Groupe µ. Page couverture : *L'Éclipse, les délicieux* (coq et caribou) de Louise Viger, 1991. Pâte de sucre, pâte de bois, structure de fils de fer ; bois laminé sur châssis, encres, lampe halogène. Photo Howard Ursuliak.

Comité de rédaction :

Jacques-B. BOUCHARD, Université du Québec à Chicoutimi
Mireille CALLE-GRUBER, Queen's University
André GERVAIS, Université du Québec à Rimouski
Bertrand GERVAIS, Université du Québec à Montréal
Johanne LAMOUREUX, Université de Montréal
Richard SAINT-GELAIS, Université Laval
Jean-Pierre VIDAL, Université du Québec à Chicoutimi
Rodrigue VILLENEUVE, Université du Québec à Chicoutimi

Comité Conseil international :

François JOST, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III)
Eric LANDOWSKI, École des Hautes Études en Sciences Sociales
(Groupe de recherches sémio-linguistiques)

Comité de lecture* :

Denis BELLEMARE, Université du Québec à Chicoutimi
Paul BLETON, Téléuq
Marcel BOUDREAU, Université Laval
Enrico CARONTINI, Université du Québec à Montréal
Gilbert DAVID, Université de Montréal
Gabrielle FRÉMONT, Université Laval
Louisette GAUTHIER-MITCHELL, Université du Québec à Montréal
Jean-Guy HUDON, Université du Québec à Chicoutimi
Suzanne LEMERISE, Université du Québec à Montréal
Pierre MARTEL, Université de Sherbrooke

* La revue fait aussi appel à des lecteurs spécialistes selon les contenus des dossiers thématiques et des articles reçus.

ABONNEMENT (3 numéros/année)

TPS et TVQ non incluses pour la vente au Canada.
Mode de PAIEMENT : Chèque (tiré sur une banque canadienne)
ou mandat-poste libellés en dollars canadiens.

INDIVIDUEL (version imprimée)

Canada : 29\$ (15\$ pour les étudiants)
États-Unis : 34\$
Autres pays : 39\$

INSTITUTIONNEL

Canada : 34\$
États-Unis : 44\$
Autres pays : 49\$

CHAQUE NUMÉRO (version imprimée)

Canada : 11,25\$ (6\$ pour les étudiants*)
États-Unis : 13,25\$
Autres pays : 14,25\$

* le tarif étudiant n'est pas appliqué en kiosque

INDIVIDUEL (version électronique)

Canada : 12\$ (7\$ pour les étudiants)
États-Unis : 15\$
Autres pays : 15\$

INSTITUTIONNEL

Canada : 15\$
États-Unis : 17\$
Autres pays : 19\$

CHAQUE NUMÉRO (version électronique)

Canada : 7\$ (4\$ pour les étudiants)
États-Unis : 8\$
Autres pays : 9\$

Administration : PROTÉE, 555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), Canada G7H 2B1, téléphone : (418) 545-5396, télécopieur : (418) 545-5012. Adresse électronique : protee@uqac.quebec.ca. Distribution : Diffusion Parallèle, 1650, boulevard Lionel-Bertrand, Boisbriand, Québec, J7E 4H4, (514) 434-2824. PROTÉE est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP). Les textes et illustrations publiés dans cette revue engagent la responsabilité de leurs seuls auteurs. Les documents reçus ne sont pas rendus et leur envoi implique l'accord de l'auteur pour leur libre publication. PROTÉE est indexée dans Argus, Klapp, Ulrich's International Periodicals Directory, OXPLUS et dans le Répertoire de la vie française en Amérique. L'impression de PROTÉE a été confiée à l'Imprimerie LT Ltée de Chicoutimi. Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada.

Ce dossier a été préparé sous la responsabilité de Francis Édeline et Jean-Marie Klinkenberg

RHÉTORIQUES DU VISIBLE – INTRODUCTION / *Groupe μ* 5

Première partie : Conditions théoriques d'une rhétorique visuelle

LA SÉMIOTIQUE VISUELLE, LE PLASTIQUE ET L'ESPACE DU PROCHE / *Marie Carani* 16

DES CONDITIONS DE POSSIBILITÉ D'UNE RHÉTORIQUE VISUELLE / *Fernande Saint-Martin* 25

LE SILENCE PARLANT DES IMAGES / *Göran Sonesson* 37

LE TROPE VISUEL, ENTRE PRÉSENCE ET ABSENCE / *Jacques Fontanille* 47

SIGNE ICONIQUE ET TROPOLOGIE VISUELLE / *Tony Jappy* 55

DES OPÉRANDES RHÉTORIQUES COMME CLASSÈMES DES TROPES VISUELS / *Sylvain Rheault* 63

L'ÉCLIPSE, LES DÉLICIEUX de *Louise Viger* présentés par *Chantal Boulanger* 70

Deuxième partie : Approches particulières

L'ELLIPSE ET LES STRUCTURES SUPERFICIELLES DES MÉTAPHORES VERBALE ET NON VERBALE / *Eli Rozik* 79

SYNECDOQUES VISUELLES / *Bernard Meyer* 94

DE ZEUXIS À WARHOL : LES FIGURES DU RÉALISME / *Áron Kibédi Varga* 101

LA SYLLEPSE DANS LE CHAMP VISUEL / *Hans-George Ruprecht* 110

LA FIGURE CACHÉE : L'ANAMORPHOSE FACE À LA RHÉTORIQUE / *Julie LeBlanc* 119

SUR QUELQUES TROPES VISUELS JAPONAIS

ET LEURS FONDEMENTS PERCEPTUELS ET EXPÉRIENTIELS / *Yoshihiko Ikegami* 127

FIGURES DE L'APPROPRIATION / *Olivier Asselin* 134

RÉSUMÉS / ABSTRACTS 139

NOTICES BIOGRAPHIQUES 141



Louise VIGER, *L'Éclipse, les délicieux*
(original, coq et caribou / vue partielle), 1991.

INTRODUCTION

rhétoriques du visible

GROUPE μ
(F. ÉDELIN, J.-M. KLINKENBERG)

LE TROPE est, chacun en conviendra, un élément majeur du dispositif de la rhétorique verbale. Ses vertus herméneutiques expliquent sans doute le rôle capital qu'il joue dans les communications littéraire, scientifique, affective, publicitaire, etc.

Les mécanismes du trope verbal ont été mis en évidence par la néo-rhétorique structurale des années soixante (Jakobson, Levin, Genette, Groupe μ , etc.). Mais ces acquis ont été sensiblement réévalués, au cours de la dernière décennie, grâce à l'apport de la sémantique cognitive (Lakoff et Johnson, Kleiber...), de la psychologie de la perception (Kennedy, Hochberg...), de la pragmatique (Sperber et Wilson, Moeschler et Reboul...) et de la philosophie (Rastier, Prandi, Charbonnel...).

Ces développements ont été prodigieux au cours des dernières années, comme le montrent les nombreuses publications et les rencontres scientifiques qui s'inscrivent à l'enseigne de la tropologie¹. Ils permettent aujourd'hui de reprendre à nouveaux frais une question déjà posée par Barthes dans un article fameux intitulé *Rhétorique de l'image* (1964): celle de la transposition de la notion de trope à la communication visuelle. Le modèle structural alors dominant ne permettait pas de traiter adéquatement tous les aspects de cette question. Mais les avancées de la sémiotique visuelle – et notamment celles qui ont fait leur profit de la psychologie de la forme et des sciences de la cognition, voire de la phénoménologie –, avancées venant à la rencontre de celles de la rhétorique cognitive, autorisent peut-être à jeter un pont solide entre les deux domaines du verbal et du visuel.

L'ensemble de travaux publiés dans ce numéro de *Protée* permet sans nul doute de faire avancer la réflexion sur des points comme les suivants: quelles sont les questions théoriques et méthodologiques mobilisées par la transposition de la notion de figure – et plus particulièrement de la notion de trope – à la communication visuelle? En particulier, sur quelles bases théoriques définir le trope visuel? Quelle est la spécificité du trope plastique ou du trope iconique? Les transferts de sens à l'œuvre dans le trope verbal fonctionnent-ils de manière comparable dans la communication visuelle? Pourquoi n'y a-t-il pas eu à propos de la communication visuelle une taxinomie aussi riche que celle de la communication verbale? Quel est le rapport d'une taxinomie visuelle avec les classements des énoncés par type de technique ou par genre? Quels sont les critères possibles d'engendrement des tropes visuels? Ou encore: quelle est la portée de cette transposition sur l'épistémologie des sciences humaines, et particulièrement sur les disciplines se préoccupant de la communication, de la signification et de la cognition? Quel est le rôle de l'investissement du sujet dans la production et le décodage de la figure? Enfin, l'état de la sémiotique visuelle permet-il de faire avancer le projet de «rhétorique générale»^{2?}

UNE TRANSPOSITION AVENTUREUSE

Les tentatives pour transposer la démarche – ou tout au moins la terminologie – de la rhétorique verbale à l'image visuelle ne datent pas d'aujourd'hui. Ainsi, dans le troisième tome de *L'Art de peindre à l'esprit* (1758), figure une annexe que Charles Coypel signe en sa double qualité d'écrivain et de peintre: *Parallèle de l'éloquence et de la peinture*. Dans cet essai (p. 293-320), il pose l'hypothèse que la peinture constitue un langage, et lui applique la théorie aristotélicienne des trois discours (judiciaire, épideictique, délibératif), celle des quatre composantes du système rhétorique (*inventio, dispositio, elocutio, actio*) et celle des trois styles.

À l'époque contemporaine, à de notables exceptions près – une des plus importantes étant celle que constitue A. Kibedi Varga (1989a) –, c'est la troisième de ces composantes qui a le plus inspiré les chercheurs. Alors que Coypel n'envisageait guère que les figures argumentatives, comme l'hyperbole, l'allégorie, l'apostrophe, la feinte, le silence et la description, glissant rapidement sur la métaphore et la comparaison, c'est le couple métaphore-métonymie, imprudemment³ posé par Roman Jakobson et par de bouillants épigones comme une structure sémiotique universelle, qui a le plus stimulé la transposition.

On a glosé à l'envi sur les confusions produites par cette transposition des concepts linguistiques, et sur leur inconsistance, et notamment sur le linguistico-centrisme manifesté par Barthes dans son célèbre article.

Pourtant, la critique a jeté le bébé avec l'eau du bain. À titre d'exemple, suivons J. Tamine (1979: 80). Selon la linguiste, on ne pourrait étendre le concept de métaphore à la peinture ou au film car

la reconnaissance de l'importance de la syntaxe de la métaphore vien[drai]t infirmer cette généralisation. Si la figure implique une syntaxe, ceci signifie qu'elle ne peut être perçue dans une même unité de temps, mais qu'elle est nécessairement perçue dans la successivité de l'oral ou de l'écrit. Ceci suffi[ra]it à l'opposer à la peinture. Les éléments de la métaphore linguistique ne sont pas donnés simultanément et leur ordre de succession n'est pas indifférent. De plus, cette succession ne se f[er]ait pas seulement par juxtaposition, mais par le biais de relations syntaxiques précises, ce qui interdi[ra]it de parler, avec quelque rigueur, de métaphore filmique. [Et de conclure :] Pas de métaphore sans syntaxe, et par conséquent, pas de métaphore ailleurs que dans le langage, sinon précisément par un emploi figuré du mot.

Mais une telle exclusive ne peut être prononcée que par qui croit que «la syntaxe de l'image est extrêmement rudimentaire puisqu'elle ne dispose que d'un seul signifiant syntagmatique, extrêmement polysémique: la contiguïté spatiale» (Kerbrat-Orecchioni, 1979: 225), par qui ignore la spécificité des syntaxes visuelles, et par qui refuse *a priori* l'hypothèse que ces différentes syntaxes ne sont que les hypostases d'un concept sémiotique général qui fonderait une archi-syntaxe (e.g. Édeline, 1972b). On est poussé à faire les mêmes observations si on lit un autre article, dû à O. Le Guern, qui pose trois conditions pour qu'il y ait métaphore (linguistique): (1) le lexème doit être «étranger à l'isotopie du contexte»; (2) «seuls sont maintenus dans la dénotation les sèmes du lexème métaphorique qui sont compatibles avec la référence»; (3) «la représentation mentale associée au sens propre du terme métaphorique reçoit le statut de connotation obligée» (1981: 214, 217-218). On ne peut qu'être d'accord avec ces conditions⁴, que nous énoncions déjà en d'autres termes dans Groupe μ , 1970. Toutefois, dans tous les exemples allégués de métaphore iconique, Le Guern reconnaît l'existence d'une rupture d'isotopie, mais non les deux autres critères; et ceci lui paraît décisif pour refuser l'existence de métaphores iconiques. Mais le raisonnement est vicieux: quand on accepte d'examiner les hypothèses que sont les transferts du concept de métaphore et du concept d'isotopie, il y a quelque inconséquence à ne pas examiner le transfert des concepts figurant dans les deux derniers critères, et à rejeter sans examen l'hypothèse d'un *analogon* de la notion de sème.

Sans doute les errements d'un certain linguistico-centrisme, auxquels nous reviendrons, justifiaient-ils ces prudences. Mais, comme on l'a déjà dit, les progrès de la sémiotique visuelle font qu'on est sans doute mieux armé aujourd'hui pour explorer un domaine qui commence à échapper à l'approximation et à l'impressionnisme.

DERRIÈRE LE TROPE : UNE COMPÉTENCE SYMBOLIQUE GÉNÉRALE

Comme il s'agissait d'exploiter au mieux tous ces acquis, les responsables du numéro ont souhaité être œcuméniques, et ne pas limiter l'accès au volume à leurs disciples, comme c'est souvent l'usage – un usage tout implicite – dans les numéros de revues thématiques. C'est dire que l'on trouvera ici non seulement des travaux tenant largement compte des acquis de la sémiotique visuelle cognitive défendue dans notre *Traité du signe visuel*, mais aussi des travaux émanant des représentants des autres grandes écoles de sémiologie visuelle : principalement l'école greimassienne (J. Fontanille), l'école topologique québécoise (F. Saint-Martin, M. Carani) et l'école peircienne (T. Jappy). Certains travaux enfin échappent à ces cadres (Ikegami), mais reprennent de manière intéressante la question du rapport à la méthodologie linguistique (Rozik, Rheault).

Le trope le plus volontiers envisagé par ceux qui ont voulu transposer le concept de figure à la communication visuelle est évidemment la métaphore. Les raisons de ce succès sont évidentes : la métaphore semble constituer un modèle herméneutique universel, qui n'a cessé de préoccuper les philosophes et les psychologues, autant que les linguistes et les rhétoriciens. D'accord avec Paul Ricœur (1975), nous avons, par exemple, pu démontrer (Groupe μ , 1977) que la particulière efficacité de la métaphore dans des domaines aussi variés que la publicité, la poésie ou la philosophie, provenait de son caractère puissamment médiateur. Et ce caractère, elle le doit à l'opération de substitution qui l'engendre⁵. Mais ce thème ayant mobilisé beaucoup d'énergie au détriment d'une réflexion théorique générale, les responsables du numéro ont souhaité que le thème de la métaphore visuelle ne domine pas l'ensemble, sans toutefois en être exclu. Voilà pourquoi on lira d'intéressants articles sur la synecdoque visuelle (Meyer), l'oxymore (Sonesson), la syllepse (Ruprecht) ou l'hypotypose (Kibédi Varga⁶, LeBlanc).

Plusieurs des travaux rassemblés ici sont d'importantes contributions à une rhétorique vraiment générale, en ce qu'ils tendent à démontrer que la forme d'un trope donné est constante, quel que soit le médium – linguistique ou visuel – par lequel il s'actualise. Cette démonstration – signe des temps – est le plus souvent à l'abri du reproche d'impérialisme linguistique. Mais elle peut emprunter des voies bien différentes. D'un côté, Eli Rozik part du formalisme linguistique le plus rigoureux pour suggérer que des structures prédicatives identiques sont à l'œuvre dans le visuel et le linguistique. De l'autre, pour Tony Jappy, le langage ne saurait constituer le paradigme de l'activité sémiotique, étant donné qu'il est subordonné à la pensée (dont il est sans doute la réalisation la plus complexe).

Ainsi se vérifie de plus en plus que les mécanismes d'identification et d'interprétation des tropes relèvent d'une compétence symbolique générale⁷, et non des mécanismes particuliers à l'œuvre dans une sémiotique particulière, comme le sont la sémiotique iconique ou la verbale. L'étude de Y. Ikegami conçoit les figures de la poésie traditionnelle japonaise non pas comme fondées sur des opérations particulières, qui seraient par exemple de nature linguistique, mais bien sur des opérations psychologiques générales indiquant la manière dont le sujet sémiotique choisit de percevoir et de structurer le monde dans lequel il est situé.

Chacun de ces chercheurs tente, très méthodiquement, d'indiquer le lieu où réside la spécificité des tropes visuel et linguistique. Rozik le fait en montrant que les virtualités générales seraient complexifiées dans le verbal par les procédures bien connues que sont l'existence en surface de marqueurs spécifiques de métaphoricité : présence de copules, de quantificateurs, etc.⁸. Il va même jusqu'à suggérer que la métaphore verbale apparaît phylogénétiquement après la métaphore iconique, phénomène primaire parent de « l'image » qu'on trouve dans le rêve, l'hallucination et la pensée mythique. Dans l'école peircienne, la spécificité formelle du trope se trouve dans la manière dont les hypoicônes se combinent.

L'APPORT DU COGNITIVISME

Il est capital de souligner combien l'apport des sciences cognitives peut être important pour sortir la rhétorique générale, et au-delà d'elle la sémiologie générale, de certaines des impasses où ces disciplines se sont enferrées.

Un de ces débats tourne autour des chiens de faïence idéalisme-empirisme. Que l'histoire n'ait pu trancher entre ces deux perspectives s'explique si l'on songe à l'importance de la question que pose toute sémiotique : comment le sens émerge-t-il de l'expérience ? Le problème du lien entre un sens qui semble ne pas avoir de fondement physique et les stimulations physiques provenant du monde extérieur, qui, comme telles, ne semblent pas avoir de sens, est assurément ancien. Il a animé toute la réflexion philosophique occidentale, de Parménide à Descartes, de Hume à Peirce et de l'idéalisme à la phénoménologie. Pour sortir du dilemme, un philosophe comme Prandi (colloque d'Albi, 1995) recourt à une « ontologie naturelle partagée », ce qui peut autoriser certains dérapages.

Sans vouloir entrer dans un débat où les sémioticiens se placent d'habitude, et de façon assez radicale, dans le camp idéaliste, nous rappellerons notre thèse, soutenue dès 1970 (Groupe μ , 1970b et Édeline, 1972) et développée dans le *Traité du signe visuel* (ci-après TSV). Elle est que le sens provient d'une interaction entre les stimuli et les modèles. Ce qui suppose un mouvement double, qui va du monde au sujet sémiotique et de celui-ci au monde. Dans un des mouvements, les stimuli font l'objet d'une élaboration cognitive à la lumière du modèle ; dans l'autre, c'est le modèle qui est modifié par les données fournies par l'activité perceptive. Cette idée est évidemment familière à ceux qui se sont frottés à la Gestaltpsychologie, à la phénoménologie ou encore à ceux qui se souviennent du couple accommodation-assimilation rendu célèbre par Piaget. Dans cette perspective, sémiotique et cognition sont étroitement liées au point que l'on peut poser (Groupe μ , 1994 et Klinkenberg, 1995) que la structure sémiotique élémentaire reflète exactement notre activité de perception.

Toujours dans cette perspective, la considération du canal reprend une importance que lui avait déniée une certaine tradition linguistique. Ainsi, l'école peircienne note que le canal, étant fatalement existentiel, fait peser ses contraintes formelles sur la structure de l'objet qu'il permet de transmettre, ce qu'établit également la sémiotique visuelle cognitiviste.

Par une voie non pas expérimentale mais spéculative, l'école de Peirce établit, comme les sciences de la cognition le font, que c'est l'abduction et non la déduction qui nous permet de renouveler sans cesse notre connaissance du monde. Et Jappy de souligner que c'est là que l'on prend toute la mesure du fossé qui sépare la pensée de Peirce du rationalisme sous-tendant les modèles linguistiques inspirés de la tradition saussurienne.

Il y a toutefois des limites à l'apport des sciences de la cognition. Certaines de ces limites sont suggérées par l'étude de Y. Ikegami, qui tente d'utiliser les acquis de la physiologie de la vision pour expliquer certains aspects intéressants de la poésie japonaise. À sa lecture, on voit la difficulté qu'il y a à accorder les données physiologiques aux données phénoménologiques. Ainsi, de ce qu'existent des mouvements oculaires rapides, on peut difficilement déduire l'existence d'une « poésie du mouvement » : ces mouvements – dont l'auteur souligne d'ailleurs pertinemment qu'ils sont corrigés ou compensés par le système nerveux central – sont en effet largement inconscients.

La prudence s'impose donc au moment de transposer en sémiotique les acquis des sciences cognitives. On devrait plutôt dire que ces disciplines sont appelées à se réconcilier sur un terrain tiers. Qui pourrait être celui de la pragmatique. En effet, elles établissent toutes que l'interprétation des signes visuels se construit à partir de mécanismes complexes où interviennent ce que Jappy appelle les connaissances « collatérales » dont dispose le sujet percevant.

H.G. Ruprecht et J. LeBlanc, notamment, montrent bien comment on peut être amené à convoquer des savoirs latéraux jusqu'à se perdre à une limite où la pertinence de l'analyse n'est pas démontrable: on retrouve ainsi la thèse du récepteur-constructeur-du-sens, opposée à celle du sens-immanent-à-l'œuvre. Ces connaissances, dont Rozik traite systématiquement sous le nom d' «associations référentielles», sont toutefois difficiles à formaliser, aussi difficiles à formaliser que «l'ontologie naturelle partagée» de Prandi⁹.

Ce n'est pas le moindre mérite des études qui mettent en avant la topologie que de montrer le travail opérant sur des données imposées par l'expérience. Le concept d'immanence, mis en avant par certains successeurs de Saussure, se révèle décidément peu adéquat pour étudier un processus dynamique de recatégorisation des données de cette expérience.

ENCORE LA MÉTAPHORE

On se rend aussi compte de la difficulté qu'il y a à manipuler le concept de métaphore, à quoi Naninne Charbonnel a consacré une imposante synthèse (1991). La sémiotique visuelle, telle que la définit désormais le TSV, a permis de réévaluer le concept d'iconicité, rapidement liquidé comme un vulgaire effet connotatif par une sémiotique idéaliste. Du même coup, on a dû reprendre la réflexion sur la notion de ressemblance ou de similitude, que l'on avait pris, depuis Nelson Goodman, l'habitude de traiter un peu vite. Les anciens nous offraient déjà des distinctions pertinentes, malheureusement oubliées: celle de la *comparatio* (comparaisons homogènes) et de la *similitudo* (comparaisons hétérogènes), qui seule peut engendrer des métaphores, ou encore celle de l'analogie substantielle (fondée sur les propriétés communes des objets) et de l'analogie proportionnelle. L'école peircienne retrouve cette dernière distinction, en distinguant trois modes de réalisation de l'hypoiconicité: «image», lorsque le signe dénote son objet en vertu de simples qualités; «diagramme», lorsque des relations dans l'objet sont représentées par des relations¹⁰ analogues dans le signe; «métaphore», lorsque le caractère représentatif du signe consiste en ce qu'il figure un parallélisme dans l'objet.

Toutefois, l'usage trop lâche du terme métaphore par l'école peircienne laisse à désirer. En effet, la métaphore ainsi entendue ne pointe rien d'autre qu'un processus sémiotique, complexe assurément, mais dont la spécificité rhétorique n'est pas établie. Pire: elle laisse entendre que l'écart qui caractérise la figure n'a pas de pertinence, mais résulte simplement d'une limitation du médium. En conséquence, le danger est grand de résorber tout le sémiotique dans le rhétorique (T. Jappy).

LE MIRAGE DU VERBALISABLE

De ce que les mécanismes d'identification et d'interprétation des figures relèvent d'une compétence symbolique générale, et non des mécanismes particuliers à l'œuvre dans une sémiotique particulière, découlent certaines difficultés.

La principale d'entre elles est la difficulté qu'il y a à faire saillir les spécificités respectivement visuelles ou linguistiques des mécanismes décrits.

Ainsi l'article de Y. Ikegami, bien informé sur les développements récents de la physiologie de la vision, choisit-il de décrire les mécanismes visuels sélectionnés sur la base de textes littéraires qui en rapporteraient l'expérience. Chez E. Rozik, tous les exemples visuels allégués sont analysés à la lumière des données linguistiques qui les accompagnent. Une telle démarche semble se fonder sur la vieille thèse, aujourd'hui encore trop facilement acceptée, selon laquelle il n'y a de sens que linguistiquement formulable. Thèse que nous dénonçons dès 1979 en distinguant soigneusement signe iconique et signe plastique¹¹, en donnant sa dignité sémiotique à ce dernier, et thèse que Marie Carani critique une nouvelle fois ici.

Que cette thèse pèse encore sur l'inconscient des chercheurs, l'ensemble des travaux ici rassemblés le montre, par-delà leurs qualités indéniables.

E. Rozik, par exemple, énonce l'hypothèse capitale en rhétorique selon laquelle il existe une prédication visuelle. Mais les mécanismes précis de cette prédication visuelle¹², que notre concept de type (TSV) aurait permis d'élaborer, restent assez vagues, comme le montre au demeurant tout l'article de Sonesson. Les méconnaître peut en tout cas amener à certaines erreurs. Prenons un exemple précis chez E. Rozik, dont l'approche est aussi lointaine qu'il se peut de la nôtre. Lui appliquant la «méta-méthode critique» proposée par Sonesson, nous nous permettrons de le montrer en examinant son traitement de «les blancs cheveux des vagues» (Eliot, exemple n° 1.11). Pour lui il s'agit de la version phrastique de «Les vagues sont blanches comme des cheveux», et c'est leur blancheur commune qui fonde et valide la métaphore: c'est ce qu'il appelle le «modificateur», ici valable au degré littéral comme au degré figuré. Pour nous la métaphore existe entre les vagues et la chevelure indépendamment de toute blancheur. Bien au contraire, la blancheur, au lieu de cimenter la métaphore, la déstabilise et nous avons affaire à une métaphore corrigée (Groupe μ , 1970a). La métaphore de base, quant à elle, est un topos érotique éternel et réversible: toute chevelure bouclée est une mer déferlante en puissance, et toute ondulation marine est potentiellement une chevelure féminine. L'intersection est constituée (1) de la forme bouclée ou sigmoïde et (2) du mouvement toujours répété. L'acceptabilité profonde et symbolique vient de l'alliance Anthropos-Cosmos (particulièrement ici femme/mer). Un topos analogue, et lui aussi réversible, lie la chevelure à la moisson (cf. «La fille aux cheveux de lin», ou le portrait par Goya de la comtesse de Chinchón, coiffée d'épis de blé). Justement la présence du blanc modifie complètement la métaphore car le cliché escamote évidemment le fait que la mer n'est jamais blonde ni brune, et les cheveux jamais bleus ni verts. Le blanc sélectionne ainsi, comme seule compatible, l'idée supplémentaire de vieillesse, ce que confirment les vers qui précèdent et suivent l'exemple dans le poème, où il n'est question que de vieillesse et de mort¹³.

Comme on le voit, on est une fois de plus renvoyé aux difficiles relations entre le linguistique et le visuel.

Le travail de F. Saint-Martin insiste à juste titre sur le fait que la condition première d'une rhétorique visuelle est d'établir que la représentation visuelle fonctionne comme un langage, structuré en un plan d'expression et un plan du contenu. Et donc de reconnaître une organisation d'éléments sensibles liée à une structure syntaxique descriptible et à un répertoire lexical fondant un type de sémantique. La sémiotique visuelle est aujourd'hui assez avancée pour que ces hypothèses soient plus que de simples hypothèses. Mieux: les craintes exprimées par Saint-Martin sont vaines et peuvent même apparaître comme pessimisme ou coquetterie sous la plume d'une chercheuse qui a plus que toute autre œuvré à ces avancées: il n'est plus temps de dire que «rien ne démontre *a priori*» que la sémantique visuelle n'est pas «assimilable à la sémantique lexicale verbale»; on sait effectivement que le sens verbal, qui peut être considéré comme un dérivé du sens perceptuel, n'est pas équipollent à ce dernier. Et il n'est plus temps de trancher, comme le faisait O. Le Guern, qu'il ne peut y avoir de rhétorique visuelle, puisque le visuel ne comporte pas de syntaxe. Que cette syntaxe existe est clair. Mais il était bon que l'on insiste, une fois encore sur le caractère *sui generis* de la morphologie, de la syntaxe et de la sémantique visuelle, et il était nécessaire de mettre une nouvelle fois en évidence les retards que deux types d'approche, que nous dénoncions déjà dans TSV, ont infligés à l'élaboration de la sémiotique visuelle: l'iconologie, et les analyses fondées sur le primat du verbal.

On lira ici quelques études intéressantes qui aideront à surmonter les difficultés suscitées par le placage du langagier. La contribution de G. Sonesson, par exemple, est importante à plus d'un titre, et notamment en ce qu'elle aborde de front des idées reçues en théorie du visuel, comme «une image ne peut comporter

d'affirmation ni de négation». On voit que ces termes ont bel et bien leur correspondant dans le domaine visuel. L'auteur esquisse également une échelle où se répartissent tous les intermédiaires entre la simple différence et la contradiction absolue. Réfléchissant à cette échelle, nous nous sommes demandé si la condition de l'oxymore, qui est celle de l'affirmation *simultanée* (coïncidence) d'une chose et de son contraire, ne pouvait pas être strictement remplie si un des termes est affirmé par le plastique et l'autre par l'iconique (pardon: le pictural). En effet, par un glissement significatif, Sonesson admet que dans l'oxymore visuel il y a seulement une coïncidence *presque* totale des deux objets, une conjonction intégrale étant semble-t-il impossible. Mais dans le type que nous évoquons il y a bel et bien coïncidence totale, et même coextensivité. Suggérons-en deux exemples. Lorsque Brancusi sculpte l'*Oiseau* dans la matière la plus lourde qu'on puisse utiliser – le marbre ou le bronze –, il oppose délibérément le vol et la légèreté emblématiques de l'oiseau à la lourdeur et à l'immobilité de la pierre. Il y aurait ainsi oxymore entre le signifié pictural (ou iconique) et la matière plastique (Groupe μ , 1980). Lorsque d'autre part un peintre (ou un ingénieur) représente une scène à trois dimensions, il crée de même une violente opposition relief/non-relief, entraînant même, dans ce cas-ci et pour des regardeurs sensibles, un léger malaise au niveau même de la réception. Poursuivant sur la lancée de Sonesson, qui commente longuement un exemple surréaliste, nous pourrions rappeler que ce qui fascinait Breton et ses amis, c'était la *coincidentia oppositorum*, et que dans ce sens l'oxymore serait l'état ultime d'une métaphore, poussée à sa limite selon la définition de Reverdy. La fusion des contraires est une composante éternelle de la symbolique, mainte et mainte fois pointée du doigt par Lévi-Strauss à propos des mythes.

Les exemples allégués par Sonesson, et ceux que nous commentons ici soulignent l'importance du facteur plastique dans l'image. Toutefois, la plupart des travaux ici rassemblés ne mettent malheureusement pas en évidence comme il le faudrait ce facteur plastique, sur lequel F. Saint-Martin ne se prive pas d'insister. Pour l'analyse iconologique, souligne-t-elle,

lorsque la figure d'une /femme/ ou d'une /pomme/ est représentée, grande ou petite, blanche, rouge ou verte, vue de loin ou de proche, d'en bas ou d'en haut, sombre ou lumineuse, le sens invariant profond [...] serait toujours celui d'un lexème : une /femme/ ou une /pomme/. Les instruments sémiotiques que sont les variables plastiques et l'organisation structurelle n'y joueraient qu'un rôle accidentel.

Dans le passé, si nombre de chercheurs ont parlé de « rhétorique de l'image » – termes que l'on retrouve sous la plume de Barthes aussi bien que de Kerbrat-Orecchioni –, ils n'ont le plus souvent envisagé qu'une rhétorique du signe iconique. Or, comme nous l'avons montré ailleurs (Groupe μ , 1979 et TSV), une rhétorique du plastique est également envisageable, et plus encore une rhétorique fondée sur l'interaction entre le plastique et l'iconique (qu'exploite bien l'article de H.G. Ruprecht). Il est dommage que la plupart des études qu'on lira plus loin placent l'accent sur les invariants iconiques des énoncés visuels, et, ne mettant pas suffisamment en évidence l'indépendance sémiotique des variables plastiques, manifestent de la réticence au moment d'envisager l'hypothèse d'une rhétorique plastique.

CONCLUSION

Considérant l'ensemble ici constitué par la communauté scientifique internationale, on peut éprouver la satisfaction de voir qu'un édifice raisonnablement cohérent est en train de se construire à propos de la sémiotique visuelle.

On voit notamment que cette discipline est progressivement en train de se donner les moyens de décrire des phénomènes que l'on avait exclus de son champ parce qu'ils étaient réputés linguistiques. On ne retombe toutefois pas pour autant dans les anciens errements auxquels condamnait, il y a trente ans, l'impérialisme du

verbal. (Mais cheminer sur cette ligne de faite ne va pas sans risques. Plus d'un texte qu'on lira ici en porte témoignage). Une fois de plus, la rhétorique a joué son rôle de fécondatrice. De même qu'elle a naguère forcé la linguistique à abolir certaines des frontières que cette dernière s'était imposées, elle met crûment en lumière les qualités et les défauts des outils de la jeune sémiotique visuelle et, ce faisant, l'aide à progresser.

L'examen de la transposition des tropes au visuel fait ainsi apparaître les limites de certaines théories. On voit par exemple que la sémiologie peircienne apparaît comme peu opérante sur les images dans la mesure où semble y exister la croyance à la « naturalité » de l'image. C'est cette croyance qui fait affirmer aux peirciens que l'on « perd de la complexité » en passant du linéaire au spatial, puisque le linéaire véhiculerait des signes symboliques dont « il faut avoir appris la signification ». Mais ce qui est dit du langage – qui représente ici le parangon du linéaire – est évidemment aussi vrai du visuel, dont on peut faire le parangon du spatial : tous les travaux récents le montrent. De même, la notion d'écart – qui caractérise nécessairement la métaphore – procéderait dans cette théorie d'une « limitation du médium », de sorte que l'intervention des partenaires de la communication y serait nulle. Aucun pragmaticien, aucun rhétoricien, ne saurait accepter cette conclusion, sauf à admettre que la métaphore peircienne n'a rien à voir avec celle qu'a étudiée la tradition rhétorique : qu'elle serait en quelque sorte une « métaphore non rhétorique ».

Contribuant à la même démarche décapante, les articles ici rassemblés convergent sur un autre point. Plusieurs auteurs, par des voies souvent diverses, aboutissent à un nombre limité de problèmes toujours en suspens. L'inventaire de ces problèmes pourrait tracer le programme des recherches pour la prochaine décennie. Nous en retiendrons trois.

Toujours, à une étape quelconque du travail théorique, on se trouve amené à invoquer un savoir partagé entre l'émetteur et les récepteurs. Selon les auteurs, il se nommera « associations référentielles », « ontologie naturelle partagée », « iconographie ». Nous-mêmes l'avons appelé « encyclopédie ». La formalisation de ce savoir, l'identification de son statut naturel ou culturel, la description des modalités de son partage (dans le temps comme dans l'espace) : tout cela reste à faire. Ces problèmes ne sont pas spécifiques à la sémiotique visuelle : on sait qu'ils font l'objet d'un débat animé dans le champ de la linguistique.

En second lieu, le visuel a révélé une grande diversité de composants, dont les concepts de plastique et d'iconique n'épuisent semble-t-il pas toute la variété. C'est sans doute la caricature, le dessin d'humour, la bande dessinée, le poème sémiotique, qui font le mieux apparaître l'existence et le fonctionnement de signes semi-conventionnels, dont un grand nombre ont été listés par Rheault (par exemple le *krollebitch*) et que Kennedy propose d'appeler *runes*. Ils sont au visuel ce que les points d'exclamation et d'interrogation sont au linguistique. Leur apparition, leur fonctionnement et leur généralisation sont un sujet d'étude tout à fait primordial.

Enfin, tous conviennent que le sens d'une image repose en dernière analyse sur la composition et la hiérarchisation d'une série d'oppositions. Mais comment se fait une opposition ? quels sont ses degrés ? comment se composent-elles (une opposition colorée a-t-elle le pas sur une opposition de forme) ? Le sujet, abordé par Sonesson, se révèle bien plus nuancé que ne voudrait le faire croire une matrice à quatre cases. Il n'est pas jusqu'à la présence et l'absence entre lesquelles un Fontanille ne parvienne à distinguer des intermédiaires. À vrai dire le concept d'opposition semble indissociable de celui de médiation, et il apparaît qu'un réexamen fondamental de ces concepts s'impose d'urgence.

NOTES

1. À titre d'exemple, et pour nous limiter aux deux dernières années, voir la publication de numéros spéciaux de revues comme AA.VV. (1993), ou Landheer (1994), la republication en 1995 du numéro historique de *Communications* (AA.VV., 1970), des colloques comme ceux de Courtrai (cf. Ijsseling et Vervaecke, 1994), Strasbourg (cf. Charbonnel, 1996), Albi (cf. Ballabriga, 1996).
2. Pour mieux répondre à ces questions, nous avons demandé aux auteurs de se garder d'analyser des énoncés, isolés ou en série (tableaux célèbres, caricatures, affiches publicitaires ...), ou de faire référence à des corpus historiques (la miniature persane, la peinture surréaliste...): l'objectif de l'ensemble n'était pas, en effet, la connaissance de ces corpus, mais les phénomènes généraux qui y sont à l'œuvre. Mais hélas, les sémioticiens n'ont pas toujours rompu les liens qui les unissent à ce qui est souvent leur milieu d'origine: celui de la critique, littéraire ou artistique...
3. Cf. Groupe μ , 1970a.
4. Mais notons au passage qu'elles sont trop larges, définissant tout trope, et non la seule métaphore.
5. Celle-ci, en effet, est le seul trope qui soit apte à connecter des isotopies différentes dans un énoncé: les opérations simples – suppression ou adjonction – en sont incapables (cf. Groupe μ , 1977). Les métonymies et les synecdoques de type II ne font guère qu'exploiter des relations entre entités fortement stabilisées dans une encyclopédie déjà bien socialisée. Prandi note ainsi que la synecdoque ne construit pas les interactions, mais « se limite à valoriser leur enracinement profond dans la perception et dans la catégorisation des objets » (1992: 15).
6. Dans sa présentation très élégante des problèmes soulevés par le réalisme (il faudrait d'ailleurs interroger aussi l'hyperréalisme: est-il possible d'être plus réel que le réel?), Kibédi Varga part très logiquement de la célèbre anecdote de Zeuxis, à partir de laquelle s'élabore toute la problématique du trompe-l'œil, laquelle débouche de façon inattendue mais convaincante sur celle du temps. Nos hésitations sont d'un autre ordre, qui paraîtra sans doute bien positiviste. La soi-disant mystification des oiseaux par le peintre nous a toujours paru suspecte. Sur le plan physiologique d'abord: s'il est possible de leurrer une épinoche avec un simple bout de laine rouge, pourquoi ne pourrait-on leurrer des oiseaux avec une grossière image? La réponse ne sera donnée que lorsque nous connaîtrons parfaitement la vision et le cerveau des oiseaux. Mais plus gravement, et sur le plan purement sémiotique cette fois, un trompe-l'œil parfait qui, répondant à son nom, tromperait l'œil au point de l'empêcher de distinguer la chose de son image, anéantirait du même coup son statut de signe. Ceci nous ramène à une de nos positions centrales: le signe doit toujours comporter une marque non équivoque de sa « signéité ».
7. La rhétorique est une discipline qui a jusqu'à présent entendu « informer sur les processus mentaux qui fondent la représentation mentale et ses liens avec la représentation linguistique subséquente » (Saint-Martin). Est-ce là une ambition démesurée? Il est vrai que la linguistique cognitive commence seulement à explorer ce terrain. Mais, avec d'autres armes, la pragmatique, à laquelle la rhétorique a frayé la voie, l'explore également.
8. Voir un récent article d'Irène Tamba, démontrant que « vrai » (dans des locutions comme « un vrai diable ») joue le rôle d'un embrayeur de métaphoricité, tandis que « tout » (dans des locutions comme « tout le quartier ») joue le rôle d'un embrayeur de métonymie (ou de synecdoque, devrions-nous préciser). Cf. Tamba, 1994.

9. Les notions d'ontologie et de nature sont malaisées à maintenir dans une discipline qui ne cesse de montrer le rôle de la culture et de la convention dans l'élaboration du sens (tout en reconnaissant – comme le souligne ici F. Saint-Martin – les limites de l'arbitraire dans le processus d'élaboration de ce sens).
10. Et qui dit relation dit syntaxe...
11. On a même proposé des distinctions encore plus raffinées, puisque Sonesson souhaite en outre séparer l'iconique du pictural.
12. On ne peut en tout cas se satisfaire d'une notion comme « contiguïté »: peindre l'icône d'une vache en bleu est bien prédiquer quelque chose de cette vache, mais dira-t-on que les propriétés « vache » et « bleu » sont ici contiguës ?
13. Voir ce poème irlandais du VI^e siècle: « Glacial est le vent ce soir/ Il agite la blanche chevelure de l'océan./ Ce soir je ne crains pas les féroces soldats de Norvège/ Qui sillonnent la mer d'Irlande » (*Selection from Irish Poetry*, Edimbourg, 1911).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AA.VV. [1970]: *Recherches rhétoriques*, n° spécial de *Communications*, n° 16 (repris en volume, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1995);
- [1989]: *La Rhétorique du texte*, n° spécial *Texte*, n° 8-9;
- [1991]: *Figuralité et Cognition*, (n° 9 de *Théorie, littérature, enseignement*);
- [1993]: *Rhétorique et Sciences du langage*, n° spécial de *Verbum*, 1-3;
- [1994]: *La Rhétorique et la Sémiotique. Rhetorics and Semiotics*, n° spécial de *RS/SI, Recherches sémiotiques. Semiotic Inquiry*, t. XIV, n° 3.
- BALLABRIGA, M. (édit.) [1996]: *Sémantique et Rhétorique*, Toulouse, Presses de l'Université de Toulouse-Mirail (à paraître).
- BARTHES, R., [1964]: « Rhétorique de l'image », *Communications*, n° 4, 40-50.
- CAPT-ARTEAUD, M.-C. [1995]: *Petit Traité de rhétorique saussurienne*, Genève, Droz.
- CHARBONNEL, N. [1991]: *La Tâche aveugle*, t. I: *Les Aventures de la métaphore*, t. II: *L'Important, c'est d'être propre*, t. III: *Le Processus interprétatif*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 3 vol.;
- [1996] (édit.): *La Métaphore entre philosophie, linguistique et rhétorique*, Actes du Colloque international de Strasbourg, mai 1995.
- ÉDELIN, F. [1972]: « Contribution de la rhétorique à la sémantique générale », *VS*, n° 3, 69-78;
- [1991]: « Sur la connaissance visuelle », dans AA.VV. (1991: 97-112).
- FORCEVILLE, C. J. [1994]: *Pictorial Metaphor in Advertising*, Netherlands Organization for Scientific Research.
- GOODMAN, N. [1968]: *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, Bobbs-Merrill.
- GRUPE μ [1970 a]: *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, coll. « Langue et Langage »; rééd.: Paris, Le Seuil, coll. « Points » n° 146, 1982;
- [1970b]: « Rhétoriques particulières » (Figure de l'argot, Titres de films, La clé des songes, Les biographies de Paris-Match), dans AA.VV. (1970: 102-182);
- [1977]: *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*, Bruxelles, Complexe, Paris, P.U.F.; rééd.: Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1990;
- [1979a] (édit.): *Rhétoriques, sémiotiques*, Paris, U.G.E., coll. « 10/18 », n° 1324, *Revue d'esthétique*;
- [1979b]: « Iconique et plastique: sur un fondement de la rhétorique visuelle », dans Groupe μ (édit.) (1979a: 73-192);

- [1979c]: *Collages*, n° spécial de la *Revue d'esthétique*, n° 3-4, Paris, U.G.E., coll. « 10/18 »;
- [1980]: *Plan d'une rhétorique de l'image*, dans *Kodikas /Code*, Tübingen, n° 3, 249-268 ;
- [1992]: *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Le Seuil, coll. « La couleur des idées »;
- [1994]: « Sens rhétorique et sens cognitif », dans AA.VV. (1994: 11-23).
- IJSSELING, S. et VERVAECKE, G. (édit.) [1994]: *Renaissances of Rhetoric*, Louvain, Leuven University Press.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. [1979]: « L'image dans l'image », dans Groupe μ (édit.) (1979a: 193-233).
- KIBÉDI VARGA, A. [1984]: « La rhétorique et la peinture à l'époque classique », *Rivista di letteratura moderna e comparata*, t. XXXVII, 105-121 ;
- [1989a]: *Discours, récit, image*, Liège, Mardaga, coll. « Philosophie et langage »;
- [1989b]: « La Rhétorique et l'image », dans AA.VV. (1989: 131-146);
- [1990]: « Une rhétorique aléatoire: agir par l'image », dans MEYER et LEMPEREUR (édit.) (1990: 193-200).
- KLINKENBERG, J.-M. [1990]: *Le Sens rhétorique. Essais de sémantique littéraire*, Toronto, Gref, Bruxelles, Les éperonniers ;
- [1993]: « Métaphores de la métaphore. Sur l'application du concept de figure à la communication visuelle », dans AA.VV., 1993: 265-293 ;
- [1994]: « Peut-on transposer les concepts rhétoriques à la communication visuelle? », dans IJSSELING et VERVAECKE (édit.) (1994: 249-273);
- [1995]: « Métaphore et cognition », à paraître dans CHARBONNEL (édit.), 1995.
- LAKOFF, G. et JOHNSON, M. [1985]: *Les Métaphores dans la vie quotidienne*, Paris, Minuit.
- LANDHEER, R. (édit.) [1994]: « Les Figures de rhétorique et leur actualité en linguistique », *Langue française*, n° 101.
- LE GUERN-FOREL, O. [1981]: « Peut-on parler de métaphore iconique? », *Travaux*, Université de Saint-Étienne, CIRIEC, n° 30, 213-226.
- MEYER, M., et LEMPEREUR, A. (édit.) [1990]: *Figures et conflits rhétoriques*, Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles.
- NORMAND, C. [1976]: *Métaphore et Concept*, Bruxelles, Complexe, coll. « Dialectiques ».
- PRANDI, M. [1992]: *Grammaire philosophique des tropes. Mise en forme linguistique et interprétation discursive des conflits conceptuels*, Paris, Éditions de Minuit.
- ROSCH, E. et LOYD, B. (édit.) [1978]: *Cognition and Categorization*, Hillsdale, Laurence Erlbaum.
- SAINT-MARTIN, F. [1987]: *Sémiologie du langage visuel*, Sillery, Presses de l'Université du Québec.
- TAMBA, I. [1994]: « Une clé pour différencier deux types d'interprétation figurée, métaphorique et métonymique », dans LANDHEER (édit.) (1994: 26-34).
- TAMINE, J. [1975]: « Métaphore et syntaxe », *Langages*, n° 54, 65-82.

PREMIÈRE PARTIE
CONDITIONS THÉORIQUES
D'UNE RHÉTORIQUE VISUELLE

LA SÉMIOTIQUE VISUELLE, LE PLASTIQUE ET L'ESPACE DU PROCHE

MARIE CARANI

EN LINGUISTIQUE verbale, le trope est, comme figure de rhétorique, à la base de la fonction énonciative: il constitue une figure du sens des opérants de la mise en récit imagière assumée par un énonciateur comme processus de communication. Il participe ainsi à la mise en place des jeux de règles qui permettent de rendre compte de l'engendrement des textes à partir de certaines structures séquentielles de base. On sait que son utilisation a pu être étendue à l'œuvre visuelle, dans le cadre d'une sémiologie de l'image qui tentait de se constituer pendant les années 60 en puisant aux modèles linguistiques, et qui a revendiqué à cette fin le *perçu* et le *nommé* comme conversion métaphorique du trope en signe visuel. L'objet premier de ce texte est de déborder cette donnée initiale en resituant l'analyse du langage visuel sur le plan de l'expression plastique. À ce propos, la fonction de la perspective y sera explorée topologiquement en tant que liant sémiotico-symbolique dans une coupe précise d'espace-temps de l'histoire de l'art contemporain: la pratique moderniste d'investissement des espaces proches.

PROLÉGOMÈNES SÉMIOTIQUES VISUELS

Il peut être d'abord utile de revenir de façon critique sur les notions ou sur les concepts établis dans les premières théorisations sémiotiques du message visuel dans l'objectif de jeter des ponts entre les résultats de cette investigation, l'histoire de l'art contemporain et nos propres conceptions sémiotiques.

À partir de l'axiome «il n'y a de sens que nommé», ce qu'on pourrait appeler l'icône-sémiologie de Barthes et de Marin, entre autres, a reconnu dans le langage verbal l'interprétant général de tous les signes visuels. Elle en a fait le code par excellence de ses opérations d'intercommunication texte/image, c'est-à-dire dans la désignation du lisible pour déterminer le sens propre du visible. Tout le visuel résidait donc dans ce qu'on pouvait en dire. D'où l'émergence d'une démarche interprétative qui sacralisait la *représentation* comme projet fondateur d'une sémiotique visuelle, ce qui a ainsi privilégié au départ les signes iconiques au détriment des composantes matérielles, c'est-à-dire plastiques, de la communication visuelle. Dès lors, l'icône, le signe iconique, a eu statut de seul signifié, c'est-à-dire

de contenu visuel, la composante plastique étant complètement occultée à l'analyse ou carrément subordonnée à cet iconisme. Cela ne permettait pas cependant de dire grand-chose de l'engendrement de ces énoncés visuels puisque, tant chez Barthes que chez Marin, les éléments visuels constitutifs entretenaient dans le tableau les mêmes rapports que les mots dans la phrase parlée.

S'est néanmoins développée peu après une méthode structuraliste d'interprétation des œuvres d'art où a été définitivement reconnue cette distinction fondamentale en sémiotique visuelle entre un plan du contenu iconique et un plan de l'expression plastique. Dans le but de confronter ainsi les limites du dire et du voir iconique en vertu d'une optique cohérente proto-hjelmsléviennne, des approches analytiques particulières ont résulté de ce développement, mais ces approches restaient encore dans le creuset d'une épistémologie du mimétisme référentiel.

René Lindekens, ainsi que Roger Odin, puis les greimassiens Floch et Thürlemann, ont entrepris alors de développer épistémologiquement une nouvelle systématisation du champ visuel.

Dans ses essais épistémologiques de sémiotique visuelle, en effet, Lindekens (1976) s'est arrêté, par exemple, à l'organisation hjelmsléviennne des unités langagières visuelles en messages par assemblages et combinaisons proto-linguistiques. Odin (1976) a quant à lui fixé son analyse sur le problème des isotopies de l'image, s'arrêtant aux taches comme isotopes. Pour leur part, dans le creuset du principe de narrativité généralisée que Greimas a posé comme formant la base de tous les discours, Floch (1984) et Thürlemann (1982) se sont efforcés de démontrer – dans la perspective d'une volonté commune de mettre au point une méthode d'homologation d'oppositions – qu'une opposition du plan de l'expression ne pouvait être jugée pertinente que si elle pouvait être couplée à une opposition du plan du contenu. À travers cette procédure d'homologation, ces sémioticiens ont tenté de décrire le procès d'énonciation comme manipulateur de la compétence et de la performance

du sujet récepteur – ce processus de manipulation constituant la forme du contenu de l'œuvre abordée –, tandis que l'espace visuel même du tableau, sa caractéristique planaire, en constituait la forme de l'expression.

Pourtant, en traitant ainsi prioritairement d'une sémiotique des *formes* de l'expression et du contenu, l'école visuelle greimassienne n'a pu éviter l'écueil (qu'elle dénonçait pourtant avec force, d'entrée de jeu, dans ses principes théoriques) de l'impérialisme du modèle linguistique. Car, si les relations opératoires d'un ensemble de formants planaires y sont tributaires dès l'abord, dans l'esprit de Greimas, d'un carré sémiotique rattaché foncièrement aux grands universaux lévi-straussiens: nature/culture, etc. – d'où l'établissement d'un procès de signification qui n'est pas *exclusivement* linguistique –, au plan de l'articulation même de ce modèle d'interprétation en arts visuels, ces sémioticiens ont mis en avant une procédure d'énonciation qui reposait en fin de compte sur des associations sémiques provenant d'une sémiotique verbale (Carani, 1986), malgré le fait qu'ils voulaient se dissocier chacun à sa façon de la mise en ordre proposée dans et par le langage verbal.

En un premier temps fondateur, qui se situe quelque part entre le début des années 60 et la fin des années 70, on a donc réaffirmé, dans la sémiotique visuelle de langue française, la redondance, ainsi que la subordination effective du plastique à l'iconique, le signifiant plastique n'y étant reconnu au mieux qu'en tant que repoussoir ou que faire-valoir du signifié iconique. La métaphore tropologique s'étant ainsi développée dans le contexte clos d'une épistémologie du mimétisme référentiel comme message et comme reproductibilité en même temps, la conversion ou la substitution métaphorique d'un trope comme signe visuel s'y sera toujours effectuée dès lors dans le cadre entendu de l'iconicité comme premier et unique modèle d'interprétation.

J'ai critiqué déjà la portée d'une telle paraphrase sémiotique à sens unique où la relation formelle au référent dépendait strictement de l'iconisme, où le visible était complètement assujéti aux impératifs

énonciatifs verbaux (Carani, 1986 et 1989). Je notais surtout que la signification de ces énonciations y reste limitée à certaines figures fermées ou régulières parmi toutes celles qui sont possibles dans le monde naturel, d'où la présence dans tous les modèles iconiques (ou d'inspiration iconique) d'une sélection idéologique fort restrictive par rapport au perçu phénoménal.

Dans un second temps, en revanche, marqués qu'ils ont été par les avancées continues des sciences humaines, des philosophies analytiques, de la phénoménologie perceptuelle, ainsi que par les découvertes des sciences cognitives – lesquelles approches du sens se sont manifestées prioritairement en arts visuels à travers des questions de perception, d'affectivité, de mémoire, de souvenir, d'intelligence artificielle, etc. –, les sémioticiens visuels se sont attardés, au tournant des années 80, au décodage du langage visuel par rapport à ses éléments régulateurs du plan de l'expression plastique.

C'est ici, notamment, que s'est manifesté l'apport décisif du Groupe μ . Sa recherche visuelle s'est faite en liaison avec le développement d'une rhétorique générale qui voulait mettre en évidence l'existence de lois ou de règles de la signification et de la communication; et c'est à partir de la reconnaissance de tels mécanismes généraux – qui seraient à l'œuvre indépendamment des sémiotiques particulières où sont réalisés les énoncés rhétoriques – que le Groupe μ a contribué à fonder une nouvelle *rhétorique de l'image* tributaire d'une théorie préalable du signe visuel. Par cette rhétorique, a été envisagée l'organisation de deux systèmes significatifs complets concernant la possibilité opératoire de poser des affirmations visuelles.

Le Groupe μ a ainsi choisi d'insister dès l'abord sur la constitution de l'iconique et du plastique comme deux classes de signes visuels autonomes associant chacune un plan du contenu à un plan de l'expression. L'énoncé langagier visuel mis en avant par le Groupe μ pointait, dans cette perspective, d'une part, sur des schèmes iconiques de signification et, d'autre part, sur le matériau plastique proprement dit, ce dernier se définissant notamment par trois

paramètres clés: la forme, la couleur et la texture – le rapport entre ces deux niveaux de signes dotés chacun d'un statut et de fonctions sémiotiques étant chaque fois original et créateur. Ces ensembles de signes ont donc constitué des énoncés homogènes où, en outre, signifiants matérialisés et signifiés ont pu organiser tropologiquement l'espace visuel de façon à ce que l'on puisse y reconnaître, identifier et délimiter ces énoncés. Depuis, le Groupe μ s'est avancé vers cet horizon de recherche (1992).

À partir de cette reconnaissance de l'iconique et aussi du plastique en sémiotique visuelle, se sont également démarqués, ces quinze dernières années, plusieurs courants analytiques d'ordre perceptuel ou conceptuel reposant sur des principes particuliers, tels la sémiotique des passions, le méta-système écologique ou la sémiologie topologique. Nonobstant la question centrale qui s'est (encore) posée quant à la capacité de telles approches, à base de modèles simulacres, à rendre compte de l'art «pratiqué», a émergé en tout cas l'importance de construire ces modélisations dans le but de rendre compte non seulement du déchiffrement des schèmes iconiques – dont les limites de l'interprétation ont été démontrées par de nombreux spécialistes de la communication visuelle comme Eco (1979) ou Sonesson (1989) –, mais aussi du déchiffrement du plastique comme classe de signes visuels autonomes. C'est dire qu'aujourd'hui les possibilités de développement de la sémiotique visuelle passeraient par une exploration en profondeur de l'expression plastique: d'une part, par l'étude des énergies propres de tensions, de médiations, de vectorialités ou d'axialités de la matière travaillée et organisée par l'artiste en termes de formes, de couleurs, de textures, de perspectives visuelles, etc., et, d'autre part, par celle de sa réception en tant qu'investissement affectif et symbolique par le spectateur.

En résulte la reconnaissance d'un langage visuel qui, en deçà des effets de sens iconiques, serait structuré, ainsi qu'engagé sur le plan même du *plastique*, vers la mise en place et l'opérationnalisation d'une théorie de la signification. À ce sujet, en tant

que pont jeté du référent iconique vers cette spatialisation sémiotico-symbolique, la rétroaction de la discipline de l'histoire de l'art ne peut plus être ignorée par la méthodologie sémiotique comme elle s'en est trop souvent dispensée depuis plus de 30 ans au profit des seuls modèles non artistiques, proto-linguistiques. De fait, différents lieux de passage théoriques, méthodologiques et stylistiques existent déjà de l'une à l'autre qui peuvent être documentés (Carani, 1992b, 1995b et 1995c).

DE L'HISTOIRE DE L'ART À LA SÉMIOTIQUE VISUELLE *La sémiologie topologique québécoise*

On peut faire la démonstration qu'en plus d'avoir affecté cette part importante de l'histoire de la sémiotique visuelle dans sa phase fondatrice depuis Barthes jusqu'à Floch, dont on a, de façon critique, fait le tour, l'emprise du discours iconique a affecté parallèlement la part la plus importante de la théorie de l'art contemporain au cours des dernières décennies et également qu'une critique rigoureuse de cette situation en a résulté ces dernières années en histoire de l'art – ce qui a mené à une problématisation sémiotique nouvelle du signe visuel.

Pour illustrer les effets malheureux de l'iconisme sur la théorie de l'art contemporain, je pense d'abord aux malencontreuses thèses sur la physique de la couleur de l'historienne d'art Dora Vallier, selon lesquelles le chromatique pourrait être assimilé directement par *mapping*, par placage, au vocalique (Vallier, 1975). L'application proprement mécanique de cette pensée à l'œuvre de Malévitch, puis plus tard à celle de Turner, a démontré le peu de sérieux des propositions paralinguistiques véhiculées par cette approche.

Je pense aussi, à rebours, au formalisme évolutionniste rieglien qui était basé sur les problèmes de transformation structurelle des motifs reconnaissables, en regard d'une impérieuse volonté-de-forme (*will-to-form*), et aux célèbres polarités antithétiques wölffliennes dont l'actualité pré-structuraliste, voire pré-sémiotique, a pu être facilement analysée (Carani, 1994 et 1995b). On peut

évoquer encore l'iconologie d'Erwin Panofsky où la métaphorisation tropologique a supporté une imbrication verticale en trois temps du signe visuel figuratif: pré-iconographique, iconographique et iconologique (Carani, 1994 et 1995b). Il faudrait enfin faire un retour critique sur les véhicules-signes du champ iconique définis comme prégnances stylistiques par Meyer Schapiro (Carani, 1995b).

Un arrêt rapide sur Panofsky et Schapiro sera suffisant pour tout résumer.

Selon Panofsky, il n'y a pas de formes sensibles d'où découlent des univers de signification et de représentation, il n'y a que de la représentation à décoder. L'origine se situe pour lui dans la possibilité d'une description « purement descriptive » de l'œuvre visuelle, qui est déjà-représentation et qui installe la perception de cet objet en système de signification jouxtant le sens-chose, le sens-phénomène et le sens-signification. Le métalangage panofskien aboutit ainsi à imaginer une structure à l'œuvre en voyageant du niveau pré-iconographique des motifs à un deuxième niveau, iconographique, des thèmes de la peinture d'histoire, jusqu'au niveau iconologique, proprement interprétatif, lieu de ce contenu conceptuel. Panofsky trouve donc finalement le sens intrinsèque et le plus souvent caché de l'œuvre d'art dans sa source littéraire. C'est pourquoi l'iconologue ne s'intéresse qu'à la valeur informationnelle de la scène figurative représentée par l'artiste. Un manque d'érudition du spectateur venant expliquer les difficultés de décodage de l'image peinte, Panofsky occulte assez souvent le niveau signifiant du tableau pour privilégier avant tout les signifiés de la représentation iconique.

Panofsky a quand même reconnu que c'est la perspective comme forme symbolique (Panofsky, 1976) qui invente la réalité, c'est-à-dire qu'elle la précède et l'engendre à la fois en tant que signifiant pictural, ce qui donne l'occasion de supporter un signifié de la représentation, un contenu conceptuel. En interrogeant les assises de la figuration renaissante, Panofsky a ainsi pointé la fonction sémiotico-symbolique de la perspective au plan de la mise en image, c'est-à-dire la présence sous l'*istoria* d'un super-

code perspectif qui interviendrait en tant que mécanisme d'organisation et de translation de l'image peinte. S'est donc affirmée là une modélisation de l'œuvre visuelle qui a, d'une part, au plan syntaxique, revendiqué l'élémentarisme visuel et plastique *perspectif* de la peinture figurative en termes de variabilité des différents systèmes perspectivistes installés depuis l'Antiquité jusqu'au 20^e siècle (telles les perspectives sphérique, en arête de poissons, inversée, linéaire, de l'anamorphose, etc.) et qui a revendiqué, d'autre part, comme lieux de passage vers le sémantique, le jeu symbolique de ces dispositifs de régulation de l'espace visuel, lesquels jouent en même temps le rôle d'articulation, de point de vue et de symbole (Carani, 1995a). Il s'agissait, en histoire de l'art, à travers cette typologie des perspectives qui a été, il y a quelque temps, développée grammaticalement en sémiotique visuelle québécoise (Saint-Martin, 1987; Carani, 1989), de la mise en place d'une sémiologie élémentaire du visible qui interrogeait la phénoménologie de la perception.

Référence héroïque en sémiotique visuelle, l'article que Schapiro publiait en 1969 sur le champ et les véhicules-signes iconiques bouleversa à l'époque le milieu des arts contemporains parce qu'il ouvrait la porte sur la manifestation matérielle de la figure iconisée panofskienne (Schapiro, 1969). Après avoir étudié l'arrêt prolongé de l'histoire de l'art sur les idéologies de la figure iconique dressée dans l'espace de représentation, Schapiro s'est intéressé aux marges, aux frontières de ce champ référentiel. Pourtant, malgré son effort méthodologique pour définir l'image peinte dans ses valeurs matérielles constitutives de bordures, de textures, de dimension des formes, de positionnements dans le champ visuel, etc., Schapiro en restait à ces seuls objets empiriques qui sont nommables ou reconnaissables par la langue naturelle, ainsi qu'aux messages iconisés d'une surface-plan environnante pressentie comme plan-support bidimensionnel. Autrement dit, selon les thèses de Schapiro – où on a reconnu l'acte de naissance d'une sémiotique visuelle associant l'expression au contenu –, l'aspect plastique du signe

visuel demeurait encore une fois assujéti aux valeurs iconiques de la forme fermée-sur-le-fond, même si le plastique de l'expression était maintenant posé en tant que qualité à part entière. Car Schapiro conclut que, bien qu'ils soient appliqués dans un ensemble non mimétique qui ne suppose pas d'interprétation verbale, les éléments constitutifs de la peinture (peu importe que celle-ci soit figurative ou abstraite d'ailleurs) conserveraient pour faire sens un nombre élevé de qualités et de relations planaires de l'art mimétique.

C'est dire que, chez Schapiro, autant la description que l'analyse visuelles sont demeurées dans le cadre normatif de l'imagerie analogique, comprise en même temps comme discours entendu, contenu, sens et signification ultime du travail artistique. Malgré sa découverte des vecteurs syntaxiques de la peinture, Schapiro a posé ainsi que le système descriptif des textes visuels ne pouvait être qu'hybride, une sémiotique picturale – par exemple – se liant nécessairement sur le plan de l'interprétation à un intertexte figuratif d'ordre verbal. Compte tenu de ces limites, Schapiro a quand même eu le mérite d'envisager conceptuellement un après-Panofsky, où l'abstraction n'est plus considérée comme une pratique dépourvue de sens – soit «une disparition irresponsable du contenu de l'art» comme l'a prétendu à plusieurs reprises avec obstination l'iconologue, notamment contre le peintre formaliste américain Barnett Newman (Carani, 1995a et b) –, mais un objet théorique pertinent et pleinement chargé de signification, ce qu'a repris au Québec, depuis maintenant plus de 10 ans, la sémiologie topologique.

Relayant ainsi une théorie de l'art contemporain – et *a fortiori* une critique d'art – qui semblait à toutes fins utiles bloquée par les apriorismes idéologiques et par les outils conceptuels de la pensée iconique, des historiens d'art contemporains devenus sémioticiens visuels (Saint-Martin, 1987; Carani, 1987; 1989) ont choisi de privilégier sur le plan de l'expression plastique le statut sémiotique des perspectives symboliques mises en scène dans la peinture

figurative, certes, mais également, à l'encontre des principes théoriques panofskiens, dans la peinture non figurative et abstraite.

D'entrée de jeu, à la suite d'une intense réflexion sur les structures de l'espace pictural révélées dans les écrits d'artistes contemporains comme Kandinsky, Malévitch ou Mondrian, ainsi que dans les travaux d'histoire de l'art des Léon Degand, Pierre Francastel, René Passeron, Liliane Brion-Guerry, Robert Klein, Erwin Panofsky et Meyer Schapiro, la sémiologie québécoise a repositionné les intuitions de Kandinsky à propos des énergies constitutives du Plan originel. Elle y a greffé, outre la symbolisation perspectiviste panofskienne, la part des rapports gestaltiens et topologiques dans le champ visuel, issus des études de Piaget et l'idée du code de reconnaissance des messages visuels mis sémiotiquement en avant dans la culture par Eco. Dans ce modèle topologique d'interprétation de la peinture, les perspectives sont considérées comme des écarts syntaxiques différentiels et comme des ouvertures sur la portée sémantique de l'œuvre. Systèmes syntagmatiques, elles visent en même temps la position comme la distance du producteur vis-à-vis du champ de représentation, ainsi que les distances comme les poussées énergétiques différentes instaurées entre les éléments constitutifs de ce champ visuel; puis, en tant que formes symboliques, elles signalent des spatialités, ainsi que des émotions qui se distinguent, qui se confrontent, qui s'opposent.

La sémiologie topologique a donc été préoccupée avant tout par la monstration des interrelations dynamiques entre les diverses zones des énoncés visuels par le biais de certaines perspectives s'offrant comme des modulations syntaxiques de propriétés visuelles et plastiques, ainsi que comme des percées sémantiques. Plus précisément, Saint-Martin et Carani ont choisi de prendre en charge, à travers une typologie des *mises à distance* particulières (lire: en distances lointaines, intermédiaires, proxémiques ou mixtes, voire contradictoires), les perspectives euclidiennes du lointain ou de l'intermédiaire, c'est-à-dire les perspectives creusantes de la peinture

figurative conventionnelle, et à la fois les perspectives proxémiques non euclidiennes en distances proches, c'est-à-dire les perspectives en distances rapprochées de la peinture moderniste.

Affleure théoriquement, dans le champ pictural, l'expérience sémiotique visuelle d'une puissante contradiction entre des distances illusionnistes générées par les formes iconisées fermées-sur-le-fond et des distances proxémiques amenées par les structures sémiotico-symboliques topologiques des éléments constitutifs visuels. Le travail le plus récent de l'école québécoise s'y est attaqué aux plans syntaxique et sémantique en termes *de loin et de proche* (Saint-Martin, 1990; Carani, 1991 et 1992).

D'UN ESPACE ET D'UNE DISTANCE DU PROCHE

Malheureusement, dans l'ensemble, la critique et l'histoire de l'art contemporaines ont trop souvent présenté à tort l'avènement de la nouvelle plasticité proxémique en des termes ambigus et flous, tel celui d'*anti-perspectivisme*, par suite du rejet par les artistes non objectifs du 20^e siècle des perspectives creusantes héritées des théoriciens-peintres de la Renaissance italienne comme Alberti.

Ainsi, la plupart des visualistes (c'est le cas d'Ernst Gombrich, pour ne nommer que lui) ont préféré voir dans cette plasticité proxémique une démarche simplement en retrait par rapport à la norme de représentation albertinienne, négligeant dès lors de prendre en considération les nouvelles structures en distances rapprochées qui en ont résulté au plan spatial dans la peinture moderniste pratiquée en ce siècle, telles la perspective optique mise en œuvre par Malévitch, la perspective uniste théorisée par Stréminsky et Kobro, la perspective réversible de Mondrian ou des Québécois Paul-Émile Borduas et Guido Molinari, la perspective en arabesque (ou en entrelacs) de Pollock, la perspective frontale de Newman, la perspective tachiste des peintres informels français, la perspective *all-over* (dite aussi de bord en bord) de Ryman ou enfin la perspective en damier de Reinhardt (Carani, 1989 et 1991).

Plutôt que d'un simple effort de décalage *négatif*

(jouant du désert – c'est-à-dire de l'absence – et de la présence) par rapport à la perspective linéaire d'Alberti, ces systèmes de perspectives témoignent au contraire d'une nouvelle recherche obstinée d'un espace proche. Le produit de cette recherche est un type de champ visuel ou d'espace pictural *optique* où on ne peut circuler que par le regard – ce type apparaît notamment durant les années qui suivent la Seconde Guerre mondiale, entre 1950 et 1960, avec l'émergence, puis le triomphe, de l'abstraction chromatique (dite aussi formaliste) nord-américaine (lire: américaine et canadienne). À ce moment cependant, la discussion théorique sur cette opticalité moderniste a de nouveau été faussée, puis détournée de son sens même par les prises de position arbitraires d'une *doxa*.

Dans le discours du fameux critique d'art américain Clement Greenberg (et également dans celui de ses principaux disciples de l'époque comme Michael Fried et Rosalind Krauss), en effet, l'opticalité même du champ visuel s'est muée alors – en conjonction avec les idées d'autoréférentialité plastique, d'autonomisation formelle du médium pictural (*versus* le médium sculptural), d'échelle grand format des tableaux et de participation assouvissante des spectateurs – en une évaluation normative de la seule *platitude* du support, c'est-à-dire des qualités strictement *bidimensionnelles* des surfaces des tableaux peints, au détriment de toutes autres considérations matériologiques.

S'il nous faut, certes, accueillir et prendre en considération les apriorismes de cette lecture greenbergienne en raison de son autorité discursive inégalée – qui s'est développée autant en Amérique du nord qu'en Europe (où elle s'implante toutefois avec plus de 20 ans de retard) –, par le biais de la raison sémiotique, notre discussion entend livrer cette donne d'une manière bien différente de la façon dont l'a accueillie l'histoire de l'art contemporain, où le modèle greenbergien d'interprétation de l'art s'est imposé sans beaucoup de discernement ou de questionnement, même le plus souvent sans aucune nuance. Cela a son importance, car la notion même

d'une surface *strictement plate* (au sens où l'entend impérativement Greenberg) semblerait contredire les paramètres développés par la sémiologie topologique québécoise pour lire et interpréter les structures proxémiques de la peinture abstraite (Carani, 1987).

Pour les peintres de l'abstraction chromatique nord-américaine, en particulier, le rapproché pictural, en tant que paradigme visuel, a rendu compte d'emblée d'un nouveau regard perspectif privilégiant la présence physique, c'est-à-dire la «physicalité» de la surface matérielle comme support, avec ses pigments colorés, avec ses vecteurs formels, avec ses formalismes constitutifs d'ordre visuel et plastique (Carani, 1991).

Ici, l'idée même de rapprochement planaire est à la fois le mouvement d'engendrement de la proximité spatiale en termes de platitude pressentie du support-surface matériel et le mouvement d'intrusion désirée de la participation assouvissante du spectateur au plus près du tableau coloré pour le saisir émotivement dans le temps, dans la durée même de perception. Émerge pourtant le paradoxe d'une *mise à distance* du tableau, puisque, comme la topologie l'enseigne, si l'on se met à l'écoute des masses ou des agglomérats plastiques particuliers, ainsi qu'à celle des tensions objectives du matériau sémiotique comme tel de la peinture formaliste, cette situation ambiguë du plat ignore une donnée incontournable à l'analyse: les espaces proxémiques des tableaux abstraits ne sont pas strictement bidimensionnels. Ils possèdent toujours une *profondeur restreinte*, d'ordre optique, qui est ancrée dans l'objectivité des matériaux visuels et plastiques eux-mêmes, dans leurs positionnements formels et dans l'aventure optique qu'ils commandent sur la surface peinte. En conséquence, ceux-ci sont encore tout aussi tridimensionnels qu'au paravant du point de vue d'une sémiotique perceptuelle. J'en conclus (Carani, 1991) que, dans la peinture de l'Américain Ad Reinhardt par exemple, notamment dans ses célèbres *Black Paintings* cruciformes des années 60, ou dans plusieurs œuvres parisiennes en perspective réversible de la seconde moitié des années 50 du Québécois Borduas, *paradoxalement, la proximité est également une mise à distance, et vice-versa*. Le même

commentaire pourrait être fait à propos des saisissants tableaux constitués de bandes verticales colorées présentées en perspectives frontales datant du milieu des années 60 du plasticien montréalais Molinari, dans lesquels un certain nombre de critiques et d'analystes ont faussement diagnostiqué un univers froid et figé en surface, oubliant de signaler les réseaux topologiques complexes qui animent et agitent ces espaces proches.

La sémiotique topologique refuse ainsi de faire du plat un facteur téléologique d'évolution de l'art comme l'y a engagé l'« idéologue » défini par Greenberg. Elle suggère plutôt que le matériau pictural, la tache et la couleur, le matériau sémiotique, obéit en lui-même à des positionnements structurels objectifs en tant que masses énergétiques organisées en un plénum continu dans la profondeur rapprochée, dans le proche. Autrement dit, si la sémiotique visuelle accueille cette problématisation du proche générée par les pratiques picturales modernistes du 20^e siècle, notamment par l'abstraction chromatique, elle refuse cependant de reconnaître en la notion particulièrement imprécise, voire inexacte matériellement, de *bidimensionnalité* greenbergienne le principe génératif de toute cette peinture contemporaine. C'est en ce sens qu'on peut parler d'une métaphorisation culturelle émergeant sous le modernisme tardif (ce qu'on a appelé le *late modernism*) de la seconde moitié du 20^e siècle, et ce jusqu'à l'avènement du postmodernisme au tournant des années 70: c'est-à-dire la production d'une *métaphore du plat* qui prendrait la relève de la métaphore albertinienne comme transcription de l'univers phénoménal, tridimensionnel, sur la bidimensionnalité du tableau peint. Double procès de métaphorisation, donc, qui raconterait l'histoire passée, ainsi que le passé récent de la peinture, qui l'inscrirait comme modèle du savoir tel qu'on croit le connaître. En ce sens, la *métaphore du plat* serait elle aussi obtenue au prix d'un simulacre de la vision amenant le spectateur à identifier l'univers du discours de Greenberg (comme celui d'Alberti auparavant) avec son propre univers perceptuel.

D'où l'idée qui fait aujourd'hui son chemin d'une histoire rapprochée de la peinture, tant présente que passée (Arasse, 1992), ainsi que d'une relecture de la peinture contemporaine qui, contrairement à ce que pose la *doxa* formaliste du plat, est basée en première instance sémiotique sur *le plastique*, c'est-à-dire sur le placement « matiériste » objectif, et sur l'énergisation de tensions qui en résulte des masses visuelles et plastiques mises en « profondeur » (lointaines, intermédiaires, proches) dans l'espace pictural, comme façon de désocculter les jeux complexes de la plasticité sémiotico-symbolique.

CONCLUSION

S'affiche dans les pratiques picturales proxémiques un type de spatialité fort différent qui vise des modes d'organisation et d'interconnexion (pulsations, tensions, chocs, modulations) dans les régions repérées du champ visuel. L'objectif du sémioticien visuel est d'explicitier les modalités perspectivistes qui supportent cette mise en ordre à travers différents énoncés (spatialement contradictoires ou non, majeurs ou mineurs, globaux ou locaux, iconisés ou « aniconisés », en distances rapprochées ou en distances strictement plates). Plus qu'une paraphrase transposée arbitrairement comme l'auront été en sémiotique visuelle les énoncés et les modèles métalinguistiques d'ordre iconique essentiellement, cette perception spatiale de l'énoncé devient désormais le lieu plastique d'une énonciation visuelle complexe liée au sémantique par le statut symbolique même des perspectives, énonciation qui engage l'interprétation en réseaux complexes de signifiants-signifiés.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ARASSE, D. [1992]: *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion.
- CARANI, M. [1995a]: « Perspective, Point of View and Symbolism », dans T. Sebeok et J.-U. Sebeok (édit.), *Advances in Visual Semiotics*, Berlin et New York, Mouton de Gruyter, 283-316;

- [1995b]: « Lieux de passage de l'histoire de l'art à la sémiotique visuelle », *Protée*, vol. 23, n° 2, 37-49 ;
- [1994]: « Une histoire pré-sémiotique de l'histoire de l'art: fondements, concepts, modèles, influences », *RS/SI*, vol. 14, n° 1-2, 175-200 ;
- [1992]: *Jean-Paul Lemieux*, Québec, Publications du Québec et Musée du Québec ;
- [1991]: « La perspective comme langage dans la peinture pratiquée. Le cas de la perspective en damier », *Degrés*, n° 67, C1-C22 ;
- [1989]: *Études sémiotiques sur la perspective*, Cahiers du GRESAC, Québec, Université Laval ;
- [1987]: « Sémiotique de l'abstraction picturale », *Semiotica*, vol. 67, n° 1-2, 1-38 ;
- [1986]: « Le logos greimassien et l'œuvre visuelle », *RS/SI*, vol. 6, n° 3, 335-344 ;
- (édit.) [1992b]: *De l'histoire de l'art à la sémiotique visuelle*, Sillery, Septentrion ;
- (édit.) [1995c]: *Des Lieux de mémoire. Identité et culture modernes au Québec, 1930-1960*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa.
- ECO, U. [1979]: *A Theory of Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press.
- FLOCH, J.-M. [1984]: *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit*, Paris, Hadès-Benjamin.
- GOMBRICH, E. [1961]: *Art and Illusion*, Londres, Phaidon Press.
- GREENBERG, C. [1961]: *Art and Culture*, Boston, Beacon Press.
- GROUPE μ [1992]: *Traité du signe visuel*, Paris, Seuil.
- LINDEKENS, R. [1976]: *Essai de sémiotique visuelle*, Paris, Klincksieck.
- MARIN, L. [1971]: *Études sémiologiques*, Paris, Klincksieck.
- ODIN, R. [1976]: « Quelques réflexions sur le fonctionnement des isotopies minimales et des isotopies élémentaires dans l'image », *AA.VV.*, 81-116.
- PANOFSKY, E. [1976]: *La Perspective comme forme symbolique*, Paris, Minuit.
- SCHAPIRO, M. [1969]: « On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs », *Semiotica*, vol. 1, n° 3, 223-242.
- SAINT-MARTIN, F. [1987]: *Sémiologie du langage visuel*, Sillery, Presses universitaires du Québec ;
- [1990]: *La Gestalt et l'art visuel*, Sillery, Presses de l'Université du Québec.
- SONESSON, G. [1989]: *Pictorial Concepts*, Lund, Lund University Press.
- THÜRLEMANN, F. [1982]: *Paul Klee. Analyse sémiotique de trois peintures*, Lausanne, L'Âge d'homme.
- VALLIER, D. [1975]: « Malévitch et le modèle linguistique en peinture », *Critique*, n° 334, 284-296.

DES CONDITIONS DE POSSIBILITÉ D'UNE RHÉTORIQUE VISUELLE

FERNANDE SAINT-MARTIN

ON S'INTERROGE à juste titre sur les difficultés rencontrées dans l'élaboration d'une rhétorique visuelle qui fasse écho aux catégories de la rhétorique verbale. Le Groupe μ s'est étonné du fait qu'il n'existe pas encore, à propos de la communication visuelle, une taxinomie des tropes aussi riche que celle qui est associée à la communication verbale (1989). Un malaise subsiste. À la limite, on pourrait se demander si la notion de rhétorique fait vraiment partie des concepts que la sémiologie visuelle peut – pour rappeler la proposition initiale de Barthes – emprunter fructueusement à la linguistique verbale en vue de se constituer.

On pourrait même revenir à la base et examiner les raisons de la résurgence de cet appel à la rhétorique qui, au cours des siècles, a si souvent changé de sens et de fonction. Quel est le but et l'utilité véritable aujourd'hui d'une analyse rhétorique? Prétend-elle nous informer sur les processus mentaux qui fondent la représentation mentale et ses liens avec la représentation linguistique subséquente? Ce serait là une ambition un peu démesurée, si l'on songe à l'embarras que connaissent les sciences cognitives – dont c'est la mission – à établir une cartographie dynamique des processus mentaux. Ou bien la rhétorique ne cherche-t-elle qu'à constituer le répertoire des possibilités de manipulation des éléments d'une langue à partir de règles syntaxiques idéales et de déterminations lexicales *ad hoc*? L'étude de la rhétorique donnerait-elle un meilleur accès à la compréhension du sens ou se contente-t-elle d'établir *a posteriori* une taxinomie des diverses formes d'utilisation des signifiants de surface? À cet égard, l'on peut estimer hautement problématique l'exercice auquel se prête Umberto Eco, face au *Finnegan's Wake* de Joyce (1990). Non seulement la description ou l'étiquetage des regroupements verbaux en termes de tropes et figures n'éclaircit aucunement le sens des inventions joyciennes, mais encore semble-t-il utopique de tenter d'identifier les figures de rhétorique incarnées dans des énoncés dont le sens reste obscur.

N'en va-t-il pas de même en sémiotique visuelle, lorsqu'on tente de faire une analyse rhétorique d'un texte visuel dont on ne saisit pas le sens, qu'il s'agisse d'un Vasarely ou d'un Rothko? Certes, la tentation a été forte de présumer que les

textes qualifiés d'abstrait n'ont pas de sens – ce qui est assez paradoxal – et qu'ils ne présentent que des variations de surface auxquelles chacun réagit à son gré! Mais c'est là avouer l'impossibilité de construire une sémiotique visuelle, tout autant que d'en produire une rhétorique. Plus important encore, l'étude rhétorique contribuera-t-elle à l'établissement de cette «signification profonde» des énoncés visuels – différente des significations culturelles ou idéologiques, historiques ou philosophiques – que revendiquent les artistes ou locuteurs visuels? Cette situation, qui a déjà été désignée par Prieto comme «un des problèmes tabous de la sémiologie» (1991: 245), est toujours aussi critique. La violence propre à toute interprétation (Aulagnier, 1975) est à son comble lorsque des analystes imposent des projections aléatoires sur des énoncés dont ils ignorent la structure d'organisation.

La question de fond est sans doute de déterminer dans quelle mesure la rhétorique visuelle peut transcender l'iconologie dans l'interprétation des agrégats visuels. Mais la sémiotique visuelle elle-même est justement née d'une conscience des limites de l'iconologie. Celle-ci, en effet, n'interprétait du texte visuel que le réseau verbal s'inscrivant dans les figures reconnaissables, et ce sans souci de la façon dont elles sont intégrées au plan visuel. Récemment, Didi-Huberman (1990: 124) a rappelé avec vigueur que, sémiotique ou non, un retour en arrière de l'analyse visuelle vers l'iconologie était suicidaire.

Rappelons qu'à moins d'être hautement métaphorique, et donc triviale, la notion de rhétorique donnerait à entendre que la représentation visuelle fonctionne comme un langage, structuré en un plan d'expression et un plan du contenu. En effet, les substitutions/intersections dont la rhétorique traite entre signifiants et signifiés sont suffisamment subtiles et nuancées pour exiger l'existence d'un contexte de type langagier, qu'il soit verbal ou non verbal.

Ce contexte premier prend la forme de l'existence d'une grammaire ou syntaxe, décrivant les éléments du langage et les fonctions de leurs interrelations. Sans ce préalable dans le domaine visuel, peut-on

s'engager dans une étude de type rhétorique? C'est la base des objections apportées par des analystes sur la possibilité de la métaphore dans «l'iconisme visuel». Comme l'écrivait J. Tamine: «S'il faut donner à la métaphore un contenu précis, il s'agit d'un fait de langage, enraciné dans le langage» (1979: 80). Dans le passé, on a contesté la possibilité même de constituer une rhétorique verbale qui ne serait pas qu'un expédient taxinomique: «la théorie de l'écart échoue au niveau de l'explication, mais elle a pu alimenter des réussites à celui de la description» (Ducrot-Todorov, 1972: 350). Et les développements récents de la linguistique verbale, au sein des grammaires cognitives, accentuent ces réserves et objections. Comment concilier le pansymbolisme de la grammaire «spatiale» de Langacker (1983), lequel propose que le langage tout entier est figuré, aux niveaux phonologique, syntaxique et lexical, et l'hypothèse de deux niveaux ou d'un «degré zéro» à partir duquel émergeraient écarts et déviations formant tropes et figures?

D'UNE RHÉTORIQUE À L'AUTRE

Parler de langage et de rhétorique verbale, c'est reconnaître une organisation d'éléments sensibles, liée à une structure syntaxique descriptible et à un répertoire lexical fondant un type de sémantique. Par analogie, on en déduirait donc que l'on ne pourra constituer une rhétorique visuelle sans l'élaboration préalable d'une syntaxe visuelle, et sans doute d'une sémantique, dont rien ne démontre *a priori* qu'elle est assimilable à la sémantique lexicale verbale.

En effet, si l'on ne connaît pas sur un plan syntaxique une «norme» touchant la production et la position des éléments plastiques, comment un agrégat visuel pourrait-il être perçu ou conçu comme étant déviant, en tout ou en partie, et source d'un effet rhétorique? Et si les éléments plastiques, en tant que tels, sont conçus comme dénués de sens, comment certains de leurs modes d'organisation relèveraient-ils de déplacements rhétoriques du sens? En d'autres mots, une hypothèse relativement forte semble requise sur les modes d'engendrement et de fonctionnement

des éléments et des structures morphématiques, syntaxiques et sémantiques du langage visuel pour que l'on puisse parler de rhétorique. Comme dans le langage verbal, une sorte d'organisation d'un « niveau neutre », plus ou moins objectif – dont Molino faisait un élément essentiel de l'interprétation (1985) – pourrait seule fonder l'observation des écarts, des transformations ou des déviations. Et c'est là que le bât blesse. Peu de sémioticiens visuels, qui parlent de figures ou de symbolismes, ont été soucieux de concevoir une structure syntaxique et sémantique, autre que verbale et iconologique, qui permettrait une réflexion sur la rhétorique visuelle.

Il y a lieu aussi d'être attentif à la confusion sans fin qui semble accompagner l'utilisation du terme de figure et de ses dérivés : figuratif, figural, figurabilité, figuration et non-figuration, figure « vide », confusion qui peut même aboutir à la plaisante expression de « figuration non figurative », ou au plan du contenu, à un « sens figuré » qui s'opposerait au sens propre comme si le sens était identifiable au simple référent. Le Groupe μ a reconnu la nécessité de considérer la forme d'expression comme organisée, mais sans y reconnaître de syntaxe. Il invoque plutôt la notion de code et, dans la représentation visuelle, des « lois » hypothétiques dont le fondement et les interrelations restent encore obscurs : « L'élaboration de lois rhétoriques dépend évidemment de la connaissance que l'on a des lois de la sémiotique particulière où se performant les énoncés rhétoriques » (1994 : 11). D'ailleurs, quand la première partie du *Traité du signe visuel* (1992) – qui se voudrait le fondement théorique de la rhétorique subséquente – commente les éléments constitutifs de ce langage, liés à la perception et aux variables visuelles, elle s'abstient de les assujettir à des lois explicites et de les nouer au sein d'une théorie syntaxique particulière.

LES RÈGLES ÉVANESCENTES

Si l'on veut définir le terme de rhétorique, on observe que cette notion a connu de grandes variations de sens, au cours des siècles, mais reste toujours un peu floue, puisqu'on tente de décrire un

phénomène lié au psychisme autant qu'aux formes ou matériaux linguistiques. La proposition faite par le Groupe μ , en vue d'une « rhétorique de l'image », cherche à concilier partiellement ces réseaux très divergents par l'invocation de « règles » hypothétiques, au plan du perceptuel et du conceptuel :

La rhétorique est la transformation réglée des éléments d'un énoncé telle qu'au degré perçu d'un élément manifesté dans l'énoncé, le récepteur doit dialectiquement superposer un degré conçu. (1992 : 256 ; nous soulignons)

L'asymétrie sémiotique est manifeste entre un degré perçu, aisément observable dans l'expression, et un degré conçu, par définition inobservable et dont la description ne peut être qu'aléatoire. Qui plus est, le terme de « conçu » semble inapproprié, parce qu'il est utilisé dans une acception non technique. On imagine qu'il ne renvoie, comme dans la langue populaire, qu'à un événement qui se passe dans la tête, mais non pas vraiment à un concept. Pour reprendre l'exemple donné, la /tête humaine/, qui devrait couronner le corps humain – au lieu d'une /tête d'oiseau/, n'est pas un concept, mais bien le percept mémorisé de ce qui a été couramment perçu, constituant par là la « bonne gestalt » d'un ensemble familier (1994 : 14).

D'autre part, l'évocation d'une « transformation réglée » semble excessive, même en regard du langage verbal qui possède pourtant un code relativement fort. Si, en effet, la rhétorique a pu se définir à une certaine époque comme « l'art de persuader » ou « l'art qui donne les règles de bien dire » (*Petit Larousse*), non seulement n'a-t-elle jamais défini les codes auxquels elle se réfère, mais encore a-t-elle dû renoncer à éclairer « l'enchevêtrement » des multiples codes qui agissent sur l'énoncé :

Rhetorical order is not a necessary, self-determining set of genres, parts, and (a limited number of) discourses, but a flexible conflation of overlapping codes whose variety is much greater than had previously been imagined. (McClelland, 1994 : 36)

Si ces codes verbaux (syntaxiques et lexicaux) se modifient sans cesse par l'usage, la prolifération des

tropes et figures littéraires, souvent obscurs, ne permet pas de croire qu'ils sont le résultat d'un processus relevant de règles d'expression et de pensée bien définies. Certains ont même prétendu que des textes poétiques – qui devraient être riches d'effets rhétoriques – semblent produits par un passage à un niveau où il n'existe plus de règles apparentes! De fait, les énoncés verbaux (ou visuels) relevant de la prose ne sont pas, non plus, assujettis à des règles fortes, mais plutôt à des normes ou des habitudes contextuelles qui évoluent sans cesse et par rapport auxquelles l'établissement d'un niveau zéro ne peut être construit de façon stable. Si «passer l'arme à gauche» ou «casser sa pipe» conditionnent des effets rhétoriques ou stylistiques différents du verbe «mourir», ce dernier terme, prétendument neutre et factuel, garde tout son pouvoir déviant dans la plainte de sainte Thérèse: «Je me meurs de ne pas mourir».

Ainsi l'observance de règles fermes ne semble exister ni à l'encodage ni au décodage des énoncés. Car aucun ensemble de règles n'existe qui tracerait le chemin entre les mots et le sens d'énoncés, tel cet «aboli bibelot d'inanité sonore» évoqué par Mallarmé. Précédant les avancées des récentes grammaires cognitives (Langacker, 1983), le poète reconnaissait l'existence d'une signification symbolique au pur niveau phonématique, arguant même que «les effets de sens produits par la matière sonore du mot entr[ent] parfois en conflit, ou en contradiction, avec les significations archivées et attestées par le dictionnaire» (Laude, 1981: 144). Cette intuition ne devrait pas rester lettre morte dans une sémiotique visuelle, qui soutient justement la possibilité de sémantismes différents, attachés au niveau plastique et au niveau iconique de l'image.

Ce brouillage lié aux fondements explique sans doute la désuétude qui a frappé cette discipline, majeure dans l'héritage classique, et les tentatives plus récentes de substituer la stylistique à la rhétorique, mais sans se douter que l'on passait de Charybde en Scylla. On n'a fait que reculer le problème, en effet, en substituant à des énoncés bien circonscrits le niveau encore plus impalpable du style. La stylistique

se propose en effet «l'étude des procédés de style propres à rendre les mouvements de la pensée et des émotions» (*Larousse*). Aux yeux de maints théoriciens, tels Meyer Schapiro ou P. Francastel – comme nous avons eu l'occasion de l'argumenter ailleurs –, les études entreprises depuis des décennies sur les styles, en littérature ou en art visuel, ne semblent pas s'être avérées fructueuses ou concluantes (Saint-Martin, 1994).

Pourtant, même si rhétorique et stylistique n'ont pas démontré l'existence de règles fermes et qu'elles ont dû reconnaître plutôt des niveaux d'habitude, d'attente et d'à-propos, elles n'ont pu fonctionner qu'à partir de l'hypothèse de règles syntaxiques et lexicales communes et idéales, gérant *a priori* les permutations sémantiques que la langue véhicule. Sans le postulat de cette référence, rien ne permettrait de distinguer et de décrire *grosso modo* les variations indéfinies des signifiants du plan de l'expression, lesquelles sont, de fait, le matériau même de la création artistique.

À tous égards, dans le cas de la représentation visuelle – dont le code de formation est reconnu comme étant plus faible que celui du verbal –, il deviendrait encore plus utopique de suivre les aléas d'une «transformation réglée», jouant à la fois sur des dispositifs syntaxiques et sémantiques encore largement inconnus.

UN MODÈLE VERBAL FLOU

Le statut possible d'une rhétorique visuelle reste, en outre, plus ambigu, du fait de l'indécision qui oppose les définitions des tropes dans la rhétorique verbale, attestées par exemple par les infinies discussions consacrées ces dernières années à la métaphore. Tout en abandonnant ce problème aux linguistes, nous rappellerons l'existence de certaines études postulant l'impossibilité de la métaphore iconique dans le langage visuel. Ainsi, O. Le Guern-Forel (1981: 214) propose une distinction entre deux définitions de la métaphore: la première, la plus stricte, relève de perspectives combinatoires et componentielles, seules accessibles aux unités verbales; l'autre, plus floue, qui invoquerait, depuis

Aristote, la proportionnalité et l'analogie par similitude. Dans ce dernier cas, il ne faut pas oublier que s'il y a toujours analogie dans la métaphore, il n'y a pas nécessairement métaphore dans l'analogie, la proportionnalité, la similitude ou la non-similitude. Lorsque Max Ernst, ou quiconque, évoque les mots ou l'image d'un « homme à tête d'oiseau », il ne fait pas de métaphore ou d'effet rhétorique, mais une simple assertion au sein d'un monde mythologique possible. Les conclusions de Le Guern-Forel sont fermes. S'il faut donner à la métaphore sa définition plus rigoureuse, « il n'est pas possible [...] de transposer le concept de métaphore au domaine iconique, même s'il semble parfaitement légitime d'y appliquer les concepts de symbole et de similitude » (1981 : 224). Et, selon elle, la tentative d'utiliser le terme de métaphore dans le sens général, trop large et ambigu, serait à déconseiller, par simple souci et besoin de clarté. Paradoxalement, Le Guern-Forel conclura que s'il n'est pas possible de transposer des figures de la rhétorique verbale au domaine visuel, l'inverse serait peut-être enrichissant. Une étude des messages iconiques

[...] libérée s'il se peut de la tradition rhétorique conduirait sans doute à mettre en lumière des organisations figuratives encore insoupçonnées. Peut-être même, pourrait-on poser le problème dans l'autre sens. Il n'est pas sûr que la sémiologie du non-verbal ne puisse rien apporter à la linguistique. (1981 : 224)

Que l'on utilise les termes de grammaire, de syntaxe, de code, de structure, de système ou de lois, la condition *sine qua non* pour que l'on puisse parler de figures visuelles semble une explicitation des formes d'organisation de base du langage visuel. Le Groupe μ n'en disconvient nullement, qui parle de sémiotiques fortement codées (de type 1), tel le langage verbal, où l'on peut faire une première description « à l'aide d'un dictionnaire et d'une syntaxe » (1992 : 259). Mais il n'en serait plus ainsi dans les sémiotiques faiblement codées (de type 2), auxquelles appartiendraient les représentations visuelles. Ou bien leurs éléments syntaxiques et

sémantiques sont « flous ou nébuleux », ou bien, si certains éléments syntaxiques sont ségrégeables, « aucun contenu n'est fourni au destinataire par un dictionnaire qui préexisterait à l'énoncé » (260). Plaisamment, les auteurs ajoutent que dans ce dernier cas, « le destinataire joue un rôle décisif quant à l'attribution de contenus aux unités de l'énoncé et à l'énoncé dans son ensemble ». Cette extrême relativité semble rendre utopique toute tentative de constituer une discipline rigoureuse de rhétorique de l'image, parce qu'aussi bien les tropes que les figures doivent convoquer une dimension sémantique qui fasse l'objet d'un consensus parmi les chercheur(e)s.

Si, en dépit de ces pronostics douteux, la rhétorique de l'image semble demeurer une entreprise florissante, suscitant de nombreux travaux, il importe de s'interroger sur son véritable statut sémiotique. Sans qu'on l'avoue ou en discute, un malentendu semble subsister. Et ce malentendu empêche de reconnaître que l'on perpétue, en ce domaine, l'hypothèse de l'iconologie traditionnelle, seulement agrémentée du sémantisme greimassien. Si aucune syntaxe visuelle n'existe à proprement parler, propose-t-on, un sens lexical subsiste dans la représentation visuelle, puisqu'il s'identifie à celui du langage verbal : un chat est désigné par le mot /chat/ et non pas par le terme de cafetière.

Les effets visuels rhétoriques qui sont analysés à partir d'une projection verbale s'appuyant sur le niveau iconique ignorent tout d'une spécificité possible du langage visuel en tant que non verbal. On tient pour superfétatoire l'effet sémantique des organisations plastiques de ces figures iconiques. Lorsque la figure d'une /femme/ ou d'une /pomme/ est représentée, grande ou petite, blanche, rouge ou verte, vue de loin ou de proche, d'en bas ou d'en haut, sombre ou lumineuse, le sens invariant profond pour l'iconologie serait toujours celui d'un lexème : une /femme/ ou une /pomme/. Les instruments sémiotiques que sont les variables plastiques et l'organisation structurelle n'y joueraient qu'un rôle accidentel.

À d'autres occasions, on se plaît à considérer les

variables visuelles, prises isolément, comme génératrices d'effets rhétoriques, par exemple, la couleur ou la dimension. Pourtant celles-ci ne servent qu'à constituer des objets dans leur idiosyncrasie propre et n'ont pas à être référées à des «règles». En effet, il n'existe pas de répertoire de prototypes visuels qui offriraient la norme, le point de vue duquel on «doit» représenter une femme, soit de telle couleur, grande ou petite, nue ou habillée, debout ou couchée, flottant dans l'air ou gravissant une montagne, etc.

Comme nous l'avons argumenté ailleurs (Saint-Martin, 1990), les habitudes perceptuelles les plus communes ou les stéréotypes de la représentation graphique fondent certes la notion de «bonne forme gestaltienne» de reconnaissance. Mais ces percepts de bonne forme ne sont que des images mentales mémorisées et regroupées, non synthétisables de façon concrète. À cause de leur multiplicité, elles ne peuvent fonder des prototypes normatifs régissant la production de représentations visuelles plastiques. En d'autres mots, l'effet rhétorique ne peut être fondé sur la simple présence, par exemple, d'une figuration inhabituelle ou d'une «mauvaise gestalt», car la «bonne gestalt», qui est une construction mentale syncrétique, ne peut équivaloir à une forme spécifique de l'expression concrète qui se présenterait comme toujours valable.

Aussi, ce qui apparaît comme un cas particulier de matérialisation de l'une ou l'autre des variables visuelles (couleur, forme, texture, vectorialité, etc.), par rapport à un autre matériau possible, ne constitue pas un effet rhétorique, mais bien l'assertion objective d'un certain point de vue représentatif, toujours porteur de sens à un premier niveau.

Cela découle du fait que, prises une à une, les différentes variables visuelles ne constituent pas l'unité de base du langage visuel, car aucune d'entre elles n'existe indépendamment des autres. Dans tout texte visuel, une couleur possède toujours en même temps une forme (même floue), une dimension, une texture, une orientation et une position dans les deux et trois dimensions, et c'est l'ensemble de ces caractéristiques qui définit son statut formel et

sémantique.

Comme l'on sait, nous avons défini la conjugaison de tous ces éléments en chaque lieu d'une œuvre visuelle comme formant l'unité topologique du colorème. Ce colorème se présente approximativement comme l'équivalent phonologique visuel du phonème sonore, en ce qu'il se multiplie pour former des parties d'énoncés. Mais il va de soi que l'analyse sémantique des unités dites phonologiques reste à construire aussi bien dans le langage verbal que dans le visuel. Elle ne verra vraisemblablement le jour que combinée à une transformation des théories sémantiques lexicalistes qui occultent aussi bien les structures syntaxiques que le contexte pragmatique des énoncés.

SYNTAXE ET SÉMANTIQUE

Sur la base d'un modèle syntaxique du langage visuel déjà formulé (Saint-Martin, 1987), nous tenterons d'explorer les conditions de possibilité d'une éventuelle rhétorique qui ne serait plus axée exclusivement sur les étiquettes iconiques verbales, mais sur les formes d'organisation du discours. Le niveau iconico-verbal, comme nous le verrons ci-dessous, conserve un rôle, mais il ne peut être interprété qu'à partir de son insertion dans le plan plastique. Par voie de conséquence, les figures qui résultent de simples substitutions ou juxtapositions de mots (oxymore, hypallage, antonomase, syllepse, catachrèse, etc.) devraient être écartées, afin de mettre possiblement à jour des tropes, lisibles au plan d'expression, qui interpellent plus directement les composantes d'un sens non lexical.

La syntaxe visuelle diffère du code verbal en ce qu'elle décrit des relations entre des termes qui ne sont pas substantialisés ou positionnés selon les fonctions propositionnelles d'un sujet, verbe, prédicat. Inutile de rappeler que le langage visuel n'est pas doté de ces mots «vides» ou syncatégorématiques marquant la négation en tant que telle, la causalité ou le but, le résumé ou l'annonce de ce qui suit, etc. Si l'iconico-verbal peut donner l'indice d'époques passées ou futures, la temporalité, qui n'est jamais l'objet d'une

perception, ne peut à proprement parler pas être mise en cause dans la structure du plan plastique. Bien que privée de cette dimension temporelle, l'énonciation visuelle, qui constitue une expérimentation du présent, semble cependant beaucoup plus apte que l'énoncé verbal à retenir et interrelier une très grande partie des composantes de l'espace de vie actuelle du sujet, dans leurs intensités et interrelations.

De fait, cette grammaire ne reconnaît pas de règles régissant le « bon usage » des éléments plastiques comme le fait le code verbal, mais plutôt des régulateurs d'énergies déterminant des spatialisations différentes. Le locuteur visuel est tout à fait libre d'utiliser les éléments plastiques à son gré ou d'inventer des types d'organisations visuelles inconnues jusque-là.

Cette rhétorique visuelle ne pourra donc être définie comme un écart ou une déviance par rapport à une norme ou à un code d'expression obligatoire. L'effet rhétorique naît, non des contrastes entre variables visuelles, mais des modalités de la contradiction dans l'acte illocutoire qui oppose la bisérie de l'iconico-verbal et du factuel (Gear et Liendo, 1975). Cet effet rhétorique ne peut se décrire que par l'analyse syntaxique des discours visuels, à travers l'établissement des structures spatiales élaborées dans un texte donné, toujours liées aux distances perceptuelles, aux points de vue et aux visées du producteur.

Dans sa tentative de conjoindre croyances et cognitions, désirs et satisfactions, d'équilibrer euphorique et dysphorique, le locuteur visuel doit faire appel à des spatialisations très diversifiées, susceptibles de se commenter sous forme d'exceptions, de commentaires ou de contradictions. On trouve en effet sur le plan plastique des juxtapositions paradoxales de régions situées à des paliers hétérogènes de profondeurs, en regard de la structure topologique où s'élabore le sens. Puisque le langage visuel est tout entier spatialisation, comme le reconnaissait déjà Saussure, un effet rhétorique surajouté à ses énoncés spatiaux ne peut découler que

de différenciations entre les espaces perceptuels énoncés. On pourrait postuler qu'un effet rhétorique de base est produit par un déni excessif du continu spatial, qui introduit une hétérogénéité du mode sémantique, renvoyant au conflit entre l'idéalisation et le factuel évoqué ci-dessus.

Rappelons, pour mémoire, les quatre ensembles d'opérateurs syntaxiques qui construisent les différents espaces perceptuels des plans plastiques et, par suite, des agrégats iconiques :

- a) les opérateurs topologiques qui tendent vers un continu idéal et qui engendrent les espaces internes ou très proches du corps propre ;
- b) les opérateurs gestaltiens, soumis aux lois de jonction/disjonction établies par la psychologie de la Gestalt, sous le primat de la pression de la « bonne forme » primaire et de la « bonne forme iconique » ou reconnaissable. Ce niveau iconique instaure dans le champ visuel un réseau verbal qui relève à la fois du sémantisme lexical et de son insertion dans le sémantisme spatial du langage plastique ;
- c) les opérateurs issus de l'énergie du Plan originel, qui transforment les positions dans la profondeur, souvent à l'encontre de la logique spatiale du monde naturel ;
- d) et, finalement, les opérateurs qui déterminent les structures syntagmatiques des systèmes perspectivistes mis en place dans le texte. À cet égard, on sait qu'avant de s'adonner à l'errance iconologique, Panofsky (1975) avait reconnu dans les divers systèmes perspectivistes grecs, médiévaux ou renaissants, des concrétisations majeures des formes symboliques signifiantes postulées par Cassirer. Tout en admettant ce postulat, la sémiologie topologique a observé dans la plupart des œuvres visuelles la coexistence de plusieurs types de perspectives, ce qui complexifie grandement l'interaction entre des énoncés visuels déjà touffus et circonstanciés à d'autres niveaux.

Il semble qu'on puisse conclure que, sur le plan plastique, les configurations ou regroupements d'agrégats se présentent toujours comme des figures symboliques liées à un sens figuré, lequel doit être

déduit de leur organisation et interaction avec les autres éléments plastiques. Il en résulte que le sémantisme visuel est intimement lié aux formes ou aux « figures syntaxiques » construisant des spatialités diverses, qu'il s'agisse de jonctions ou de disjonctions, d'enveloppements ou d'emboîtements, d'oscillations dans la profondeur ou d'interactions de couleurs, de points de vue et de positions. Soucieuse de décrire les relations entre les éléments plastiques, et non de décrire leur identité locale, la grammaire visuelle topologique reconnaît comme son champ d'investigation propre la structure spatiale engendrée par les interrelations entre des agglomérats plastiques dotés de masse et d'expansion (Saint-Martin, 1980, 1987). D'une certaine façon, tous les agrégats visuels participent de la figure verbale de l'antanaclase, pour peu que ceux qui se ressemblent au plan de l'expression soient toujours différents et liés à des signifiés autres. En d'autres mots, le langage visuel ne connaît pas l'anaphore ou la répétition, puisque tout changement – par exemple dans la variable de position – modifie les autres variables visuelles qui forment le plan d'expression et par là toute la structure de l'agrégat.

Ancrée dans le substrat syntaxique, la sémantique visuelle fera état de catégories, non pas logiques et substantielles, mais perceptuelles, émanant des structures spatiales. L'iconisme analogique entre certaines structures syntaxiques et les diverses structures d'espaces perceptuels fournit le niveau de dénotation, alors que la connotation – sur un plan rigoureux et non de simple projection idiosyncrasique – résultera de l'application de modèles sémantiques plus complexes.

Ces modèles sémantiques, issus des théories cognitives sur la vie psychique du sujet humain et sur les fonctions des processus symboliques, nous semblent devoir être puisés dans diverses hypothèses développées par la psychanalyse depuis le début du siècle. En particulier, cette sémiologie postule des fonctions sémantiques contradictoires entre le niveau iconico-verbal et le niveau factuel non-verbal. Elle reconnaît en outre l'existence de signifiants d'affect et

la fonction pragmatique pour le locuteur visuel de poursuivre la réalisation du principe de plaisir. Dans ce contexte, cette sémantique catégoriserait comme entièrement rhétorique – aux sens anciens du mot – l'emprunt d'un niveau iconico-verbal, puisque celui-ci n'a pour but que de masquer la vérité et de persuader le sujet, et par suite le monde entier, de sa bonne conscience (Saint-Martin, 1989).

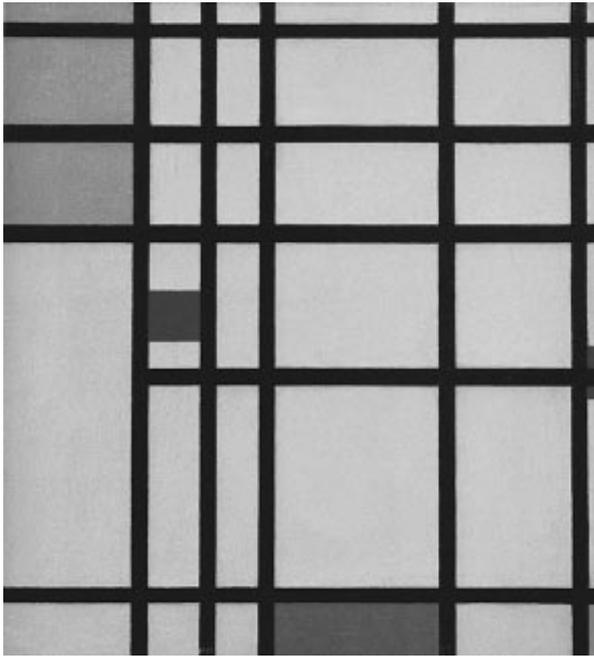
SYNTAXE ET RHÉTORIQUE

Afin d'explorer concrètement les potentialités d'effets rhétoriques dans le langage visuel – et pour abrégé le discours –, nous ferons état des conclusions de l'analyse syntaxique d'une œuvre de Mondrian qui a été publiée *in extenso* ailleurs (Saint-Martin, 1992). L'œuvre porte comme titre *Composition en rouge, jaune et bleu* et elle est datée de 1936-1943.

Pour aborder l'analyse syntaxique, la sémiologie topologique requiert une première segmentation de l'œuvre à partir des grandes disjonctions spatiales établies, non par la vision fovéale ou maculaire, mais par la vision périphérique (Saint-Martin, 1987). Cette segmentation résulte en la reconnaissance de quatre grandes régions, numérotées 1, 2, 3, 4. Chacune d'elles est ensuite différenciée en sous-régions, identifiées par l'ajout d'une lettre minuscule : 1a, 1b, 1c... 2a, 2b, etc. Étant donné l'impact visuel des grandes horizontales et verticales dans cette œuvre de Mondrian, qui forment la fameuse « grille », chacun de ces éléments a été identifié, de surplus, par des lettres majuscules : A, B, C, D, E, etc. (voir *figure 1*),

Au niveau topologique – qui se révèle toujours un facteur unifiant –, cette œuvre présente un enveloppement généralisé des sous-régions centrales de formes fermées par des sous-régions ouvertes en périphérie. Mais le contraste entre les dimensions de ces deux zones atténue la portée signifiante de cet enveloppement.

Par suite des variations internes dans les sous-régions fermées, une succession rythmique de plans, à textures et couleurs apparemment uniformes – selon une approche spontanée recherchant la bonne *gestalt* –, est généralisée dans une vectorialité allant du



Piet MONDRIAN, *Composition en rouge, jaune et bleu* (1936-1943).
Coll. du Moderna Museet, Stockholm.

bas vers le haut ou de la droite à la gauche. Cet effet harmonique est contrarié par les dynamiques très fortes qui assiègent ces éléments, comme nous le verrons ci-dessous.

Une première asymétrie isole les sous-régions du champ supérieur comprises entre les segments A et B et B à C (1b-1c, 1e-1f, 1k-1l, 2b-2c, 2f-2g) qui se dédoublent, comme en miroir, dans les mêmes dimensions, alors que les régions inférieures sont plus différenciées entre elles. Donc enveloppement, rythmique progressive, asymétrie générale et symétrie locale.

La stabilité symétrique locale contribue à un effet de rabattement (ou semi-emboîtement) de la région 1 dans la région 4, qui autonomise la partie gauche de l'œuvre. À droite, les staccatos clairs des points d'intersection des horizontales/verticales (en haut, en bas et sur le côté), lieux vibrants comme des sommets de graphes, tracent un crochet ou une parenthèse resserrant cette partie de l'œuvre. D'où rabattement en miroir, rabattement/ emboîtement du haut sur le bas, différenciation globale et crochet local de liaison.

Sur cette architecture fondamentale se déploie l'extrême diversité des interrelations internes, résultant des interactions chromatiques et tonales gestaltiennes. Les variations chromatiques et vectorielles, engendrées par la contamination des horizontales/verticales de la /grille/ par des plans de

couleurs adjacents, intensifient les contrastes chromatiques et de tonalité entre ces plans sombres et les plans clairs qu'ils longent, déjà suractivés par leurs axes diagonaux et cruciformes internes divergents. De même, la « bonne forme » de la rencontre angulaire des horizontales/verticales sombres se dissout dans la pluralité de ses effets sur les plans clairs. Les segments de la /grille/ ondulent en avant/en arrière et les plans /géométriques/ se déforment, s'allongent de biais, se gonflent ou se contractent, etc. Ces segments pseudo-linéaires se révèlent être des masses tubulaires souples, des conducteurs ou convoyeurs d'énergie qui se dilatent et se resserrent. Ces tubes traversent des pseudo-plans qui sont aussi faits de membranes susceptibles de se courber et de se rétracter sous l'effet de diverses pressions colorématiques.

L'affrontement est majeur entre une masse énergétique extrêmement diversifiée et mobile et le maintien d'une structure énergétique orthogonale qui s'efforce de la contraindre. Par là, l'œuvre se présente comme une masse faite de poussées d'énergie, vacillantes et brouillées, en perpétuelle transformation dans une distance indéterminée. D'où une pseudo-ordonnance globale et son déni systématique par suractivation d'énergies locales, en staccato, dans un espace dynamique.

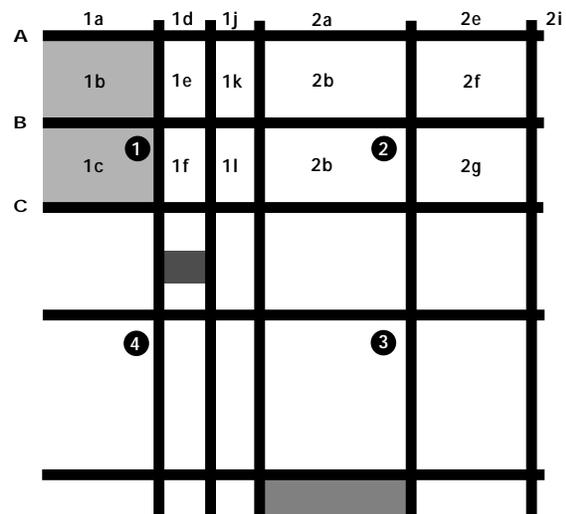


Figure 1 : une segmentation spatiale topologique produit quatre régions distinctes, numérotées de 1 à 4 et différenciées par l'ajout de minuscules en diverses sous-régions.

En outre, la pression de boniformisation engage la perception dans une reconnaissance de formes géométriques primaires relativement semblables (des lignes-plans, des rectangles et des carrés). Mais la variation dans leur dimension et leur orientation crée des tensions perceptuelles et un effet de brouillage. Les modes de liaison des rectangles entre eux, et avec les plans sombres de /la grille/ qui les enserme, s'en trouvent modifiés, déterminant des liens d'apposition, de suspension et de superpositions d'ordre postural et kinesthésique, dans un espace proxémique.

On pourrait peut-être reconnaître comme rhétorique cet effet de parodie qui mine la stabilité de la /grille/ comme des bonnes formes géométriques – fortement ancrées dans l'infrastructure du Plan originel – et les entraîne dans un processus incessant d'ondulations, de poussées et de retraits de type topologique, renvoyant à l'espace proxime interne. Ou on peut y voir la tension cognitive s'efforçant de maintenir des différenciations kinesthésiques dans une totalité dont les liens de cohésion restent approximatifs.

L'extraordinaire vivacité et variété des transformations expérimentées au cours de l'analyse syntaxique semble aussi relever de l'hypotypose, c'est-à-dire de la production quasi excessive de modules, mimant l'extrême diversité des zones individuellement activées dans l'adaptation au réel. L'on sait, d'une part, que la psychanalyse (Meltzer, 1988) a observé comme mécanisme de défense une relation au réel qui à la fois isole et surinvestit un espace sensoriel spécifique, qui serait notamment ici l'espace kinesthésique. Mais l'on sait d'autre part, à partir des travaux de Rorschach, que la projection et la synthèse kinesthésique s'offrent comme la plus riche forme de modélisation de l'expérience émotive.

Ainsi, paradoxalement, ce serait sous la métaphore cognitive de la vie organique que le champ de forces construit par Mondrian semble amorcer son appréhension et son intégration. Mais ce recours conceptuel ne peut résoudre la profusion de tensions et de contradictions logées dans le tissu factuel, proprement perceptuel et spatial. Ce plan plastique

renvoie à un énonciateur pleinement conscient de la complexité de ses trajets cognitivo-émotifs internes et qui veut leur donner une forme représentationnelle. Les processus symboliques provoqueront éventuellement l'heureuse chance d'une émergence d'auto-organisation spatiale à des niveaux supérieurs permettant de mieux connaître le labyrinthe interne.

L'hypothèse est donc maintenue d'une source de contenance du discours par l'action et l'enveloppement des forces périphériques, telles que postulées par la perspective projective. Mais le caractère idéalisant de ce concept, parce que cosmique et culturel, est fortement restreint par la mauvaise gestalt que présente le traitement embarrassé des petits segments périphériques. Parfois perçus en superposition, ils semblent souvent suspendus entre deux ou trois terminaisons d'une /grille/ qui tend à s'autonomiser et à prendre le pas sur eux.

Ainsi, cette perspective englobante de l'espace projectif non euclidien est presque déniée d'abord par l'affirmation hyperbolique d'une infrastructure orthogonale et parallèle qui « s'expand » vers les côtés, engendrant l'iconique d'une /grille/ rigide. Au lieu de se réaliser dans une contenance topologique, les besoins émotivo-cognitifs du sujet ont recours à l'idéalisme conceptuel et abstrait de l'iconisme verbal (grille et non-différenciation des éléments).

La projective qui relève d'un point à l'infini est aussi contestée par son ancrage et celui des divers plans plastiques dans le support énergétique de cet artefact euclidien que constitue la bonne gestalt du Plan originel. Si les géométries non euclidiennes accueillent volontiers l'intuition spatiale euclidienne comme pseudo-symbole d'un réel, l'on peut estimer irrésolu le statut qui intersecte une instance ontologique au sein d'un concept. On verra dans la construction de Mondrian une ambivalence vis-à-vis des fondements stables évoqués, qui sont minés par la mouvance topologique qu'engendre la dialectique syntaxique des éléments plastiques.

Ces contradictions se répercuteront dans l'hétérogénéité des systèmes perspectivistes qui s'opposent dans le global comme dans des régions

locales de ce texte. L'on sait que les systèmes de perspective rassemblent des éléments nombreux, sous des points de vue différents du locuteur et des effets de distance qu'il veut produire vis-à-vis de son champ de représentation. Par là, les perspectives contribuent donc directement à l'analyse sémantique fondée sur la constitution des espaces perceptuels.

Au niveau global, on peut observer une visée perpendiculaire du producteur sur un champ d'illumination relativement égal sur des aplats chromatiques, instaurant une perspective frontale. Nous avons déjà eu l'occasion de souligner le caractère paradoxal de la perspective frontale. Elle ne peut en effet être réalisée perceptuellement face à un champ visuel élargi, puisque la perception naturelle entraîne nécessairement l'obliquité et une déformation dans toutes les variables visuelles (formes, dimensions, couleurs/tonalités, textures, etc.) caractéristiques des objets perçus. Ainsi la perspective frontale apparaît comme un mixte perceptuel et conceptuel, qui emprunte à une narrativité libérée du *hic et nunc*, soit de l'espace et du temps actuel du locuteur. Elle s'expliquerait par l'utilisation imaginaire de plusieurs percepteurs abusivement incorporés au sujet ou d'une pseudo-mobilité d'un percepteur dans un instant unique. L'insertion de cette narrativité dans le texte visuel pourrait apparaître comme un effet rhétorique.

Ou bien, la perspective frontale peut être interprétée comme une extrême concentration liée à une perspective microscopique, qui restreint le champ en le rapprochant du percepteur. C'est dire qu'elle sert aussi bien à éloigner des éléments qu'à les rapprocher, trahissant le «*double-bind*» (la double contrainte) chez le locuteur. Mais le niveau factuel et proxémique est bousculé par l'hétérogénéité des dynamismes expérimentaux.

Dans le proche, le texte de Mondrian se subdivise en plusieurs instaurations perspectivistes, marquant l'hétérogénéité des modes d'approches et d'interrelations entre éléments. On y observe la dynamique de la perspective optique, la perspective réversible, la perspective en damier, la perspective du *all-over*, la perspective microscopique, chacune

trahissant un état mental intentionnel différent chez le locuteur, allant du doute à l'assertion, de l'hésitation à l'adhésion cognitive.

Dans une distance intermédiaire, la perspective frontale engendre ici une perspective en rabattement, et dans une plus grande distance, on doit faire état, outre la perspective projective, d'une perspective à vol d'oiseau et d'une perspective atmosphérique. Pour comble de complexité, certaines régions locales renvoient à des perspectives inversées ou baroques, instaurant des distances relativement lointaines au sein du proxémique. De sorte que des contradictions perceptuelles s'instaurent dans certaines régions qui, à tour de rôle, apparaissent comme très proches ou très distantes, instaurant de fortes ambiguïtés dans les espaces perceptuels formant le niveau de la dénotation.

De toute évidence, nous sommes en présence d'un acte d'énonciation qui cherche à prendre en compte des données nombreuses, parfois contradictoires ou exclusives les unes des autres. Le sujet énonciateur s'y révèle comme relativement conscient de ses disjonctions internes, puisqu'il les explicite dans son discours, de façon à pouvoir procéder à une démarche d'intégration de mouvements internes riches et complexes.

Mais par le choix d'une perspective frontale, le sujet énonciateur fait appel à des modèles intégrateurs qui ne relèvent plus d'un syncrétisme perceptuel, mais d'outils plus conceptuels, toujours faillibles, étant donné les doutes ou ignorances inhérents au champ de la connaissance. La vie grouillante du sujet questionne les normes de stabilité, à l'abri de l'hypothèse conceptuelle d'arrière-fond dont on suspecte la positivité concrète.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AULAGNIER, P. [1975]: *La Violence de l'interprétation*, Paris, Minuit.
DIDI-HUBERMAN, G. [1990]: *Devant l'image*, Paris, Minuit.
DUCROT, O. et TODOROV, T. [1972]: *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil.
ECO, U. [1990]: *The Limits of Interpretation*, Bloomington, Indiana University Press.
GEAR, C.S. et LIENDO, E. [1975]: *Sémiologie psychanalytique*, Paris,

Minuit.

GROUPE μ [1992]: *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil;

[1994]: «Sens rhétorique et sens cognitif», *RS/SI*, vol. 14, n° 3, 11-24.

LANGACKER, R. [1983]: *Foundations of Cognitive Grammar*, Bloomington, Indiana University Linguistic Club.

LAUDE, J. [1981]: «Réponses à Jean-Marie Le Sidaner», dans les Actes du colloque *Parcours sémantiques et sémiotiques*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, coll. «Travaux», vol. III, 117-146.

LE GUERN-FOREL, O. [1981]: «Peut-on parler de métaphore iconique?», dans les Actes du colloque *Parcours sémantiques et sémiotiques*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, coll. «Travaux», vol. III, 213-226.

MELZER, D. et WILLIAMS, M. H. [1988]: *The Apprehension of Beauty*, Londres, The Clunie Press.

McCLELLAND, J. [1994]: «Three Prolegomena to a Semiotics of Rhetorical Arrangement», *RS/SI*, vol. 14, n° 3, 25-46

MOLINO, J. [1985]: «Pour une histoire de l'interprétation: les étapes

de l'herméneutique», *Philosophiques*, vol. XII, n° 2, 282-314.

PANOFSKY, E. [1975]: *La Perspective comme forme symbolique*, Paris, Minuit.

PRIETO, L. J. [1991]: *Saggi di semiotica, Sul arte e sul soggetto*, 2, Parima, Pratiche Editrice.

SAINT-MARTIN, F. [1980]: *Fondements topologiques de la peinture*, Montréal, HMH-Hurtubise;

[1987]: *Sémiologie du langage visuel*, Sillery, Presses de l'Université du Québec;

[1989]: «L'inscription du sujet thymique dans l'énonciation visuelle», *Discours social/Social Discourse*, vol II, n° 1-2, 122-129;

[1990]: *La Théorie de la Gestalt et l'art visuel*, Sillery, Presses de l'Université du Québec;

[1992]: «Une modularité conflictuelle dans le discours symbolique», *RS/SI*, vol. 12, n° 1-2, 217-238;

[1994]: «Style et identité visuelle», *Eutopia*, Valence, Universidad de Valencia, vol. 40, 18 p.

TAMINE, J. [1979]: «Métaphore et syntaxe», *Langages*, n° 54.

LE SILENCE PARLANT DES IMAGES

GÖRAN SONESSON

IL S'AGISSAIT pour nous, au départ, de traiter ici de l'oxymore en sémiotique visuelle. Mais nous en sommes resté aux préalables, lesquels se trouvent aussi former des prolégomènes à toute future sémiotique visuelle. En effet, l'oxymore, cette vieille figure bien connue dans la rhétorique littéraire, s'avère être le monstre le plus effarant de toute tératologie visuelle. Dans l'oxymore, on affirme en quelque sorte, à propos d'un même contenu, une propriété et sa négation. Or, toutes les autorités semblent d'accord pour dire deux choses sur les images ou sur les significations visuelles en général: qu'elles ne peuvent rien affirmer, du moins si l'on n'y ajoute des étiquettes verbales (ainsi Peirce et Wittgenstein, Barthes et Sol Worth), et qu'elles sont incapables de contenir des négations (voir notamment Sol Worth, 1981 et Kjörup, 1974). Donc, l'oxymore serait ici doublement exclu de par la nature même de la sémiotique visuelle.

SUR LA FONCTION AFFIRMATIVE DES IMAGES

Néanmoins, si nous croyons au structuralisme pur et dur, la sémiotique visuelle est fondée sur un réseau d'oppositions réunissant des termes et leurs négations, exactement comme toute autre sémiotique (à commencer par les phonèmes, et par les mythes conçus à la manière de Lévi-Strauss). Ainsi, Jean-Marie Floch a pu faire des analyses éclairantes de nombreuses images en postulant la présence d'une série d'oppositions dont les termes se trouvent réalisés dans des parties différentes de ces images (par exemple dans les moitiés gauche et droite d'un même espace visuel). Mais peut-être s'agit-il là plutôt de quelque chose de comparable à une antithèse, où les termes opposés voisinent mais n'entrent pas en contradiction. Cela dépend sans doute de la manière dont les énoncés visuels sont conçus, c'est-à-dire de la façon dont le tout, dans le monde visuel, se sépare en parties. Toute une série d'interrogations concernant l'organisation de la perception visuelle, et plus précisément son indexicalité, s'ouvre à partir de ce point.

Or, s'il n'y a pas d'affirmations visuelles possibles, cette dernière question n'a même pas de sens. Nous constatons toutefois que non seulement les historiens d'art traditionnels, mais aussi tous ceux qui travaillent concrètement sur les images dans le domaine de la sémiotique visuelle – non seulement Floch mais aussi, par

exemple, le Groupe μ – prennent simplement pour acquise l'existence des énoncés visuels. On ne discute pas, sans doute, dans quelle mesure ces énoncés sont comparables aux affirmations verbales, mais on ne peut nier qu'une information est bel et bien transmise à qui regarde une image.

Qu'en ayant recours à une image on ne saurait réaliser une affirmation verbale est sans doute vrai, mais aussi trivial: comme chaque système sémiotique, l'image a sa façon particulière de faire passer une signification. Comme dans le cas de la langue, nous supposons sans doute, sauf preuve du contraire (qui peut être contenue dans les indicateurs de genre), que l'information reçue est vraie, du moins dans l'un des mondes possibles. Le problème posé par l'affirmation visuelle est ailleurs: comment savoir lequel, parmi les nombreux objets apparaissant dans l'image, est celui à propos duquel quelque chose est affirmé, à savoir le thème, et lequel y ajoute des qualifications, formant ainsi le rhème? En effet, contrairement à la langue, l'image ne possède pas de dispositifs particuliers pour nous informer sur ce qui est le sujet de la discussion, sur ce qui est nouveau ou ce qui, au contraire, est déjà connu, sur ce qui est important ou non, et ainsi de suite (Sonesson 1988; 1995).

Paradoxalement, c'est précisément parce qu'il y a – dans un sens sans doute assez abstrait – des négations dans les images qu'elles peuvent arriver à faire des affirmations visuelles. Toute image affirme, mais elle affirme trop: or, quand une partie de son contenu est en contradiction avec ce qui est attendu, ou connu par ailleurs, cette différence est facilement reconnue comme étant l'affirmation par excellence de l'image en question. La photographie d'un couple nu en train de faire l'amour communique une série innombrable de faits; mais si l'homme est identifié comme étant un cardinal de l'Église catholique, l'objet de l'affirmation est tout à fait clair, du moins dans la presse à scandales. C'est d'ailleurs pour cette raison que les images commencent à fonctionner de plus en plus de la même manière que la langue verbale, avec l'avènement des images synthétiques créées ou manipulées par ordinateur. Il est maintenant possible

de choisir parmi de nombreux fragments d'images réunies dans les bases de données, et de les combiner à volonté. Certes, le collage existe depuis longtemps. Mais le collage universel par ordinateur interposé peut devenir un moyen d'expression généralisé. Il n'est même pas nécessairement reconnu en tant que figure. Après les publicitaires, certains artistes, tel le groupe suédois Casmo, visent à en explorer systématiquement les possibilités (Sonesson, 1994g).

D'UNE OXYMOROLOGIE GÉNÉRALISÉE

Dans le cas d'une image suffisamment simple, cependant, on pourrait peut-être trouver des énoncés visuels dérivant des oppositions internes à l'image. À titre d'exemple, nous avons analysé ailleurs une image qui montre une tomate à l'intérieur d'une bouteille, où la première apparaît comme un cercle à peine déformé, tandis que la perspective et l'illumination permettent de voir dans la deuxième un rectangle assez approximatif (Sonesson, 1992:65). Ici, nous sommes en présence d'un énoncé (que nous appellerons *pictural*) qui porte sur les relations entre la tomate et la bouteille, ainsi que d'un autre énoncé (ici dénommé *plastique*), qui concerne les rapports du quasi-cercle avec le quasi-rectangle.

Il n'y a certes pas d'opposition entre la tomate et la bouteille, mais leurs équivalents plastiques, le cercle et le rectangle, s'opposent, d'autant plus que leur présence ensemble, en tant qu'éléments uniques d'une même image, les pousse vers leurs prototypes respectifs. Ainsi, comme nous l'avons observé (Sonesson, 1992), l'opposition entre les deux configurations élémentaires est appuyée de manière redondante par plusieurs traits globaux, mais au moins une des configurations – la bouteille – manifeste aussi des propriétés appartenant en propre à la configuration opposée, à savoir des éléments de rondeur. Contrairement aux cas considérés par Floch, la contradiction réside ici dans un seul élément de l'image. Il y a donc bien ici quelque chose comme un oxymore visuel: la configuration qui définit la première impression – le rectangle – est comparable au nom, tandis que les traits arrondis de ce même

rectangle en forment quelque chose comme des attributs.

On se rappelle que, pour l'école de Greimas aussi bien que pour le Groupe μ , chaque image possède deux couches de signification : l'iconique, qui est ce par quoi l'image donne l'illusion de reproduire une scène du monde réel, telle qu'elle est donnée dans la perception directe, et le plastique, dont l'expression est constituée par la surface plane de l'image, et qui renvoie à des significations généralement plus abstraites. Nous conservons cette distinction, en substituant au mot iconique pris en ce sens le terme plus approprié de pictural (Sonesson 1989; 1992; 1994a-b-c-d). En effet, le plastique peut très bien être iconique au sens défini par Peirce, c'est-à-dire fondé sur une ressemblance entre les propriétés de l'expression et celles du contenu. Tel est le cas du cercle qui renvoie iconiquement, et plus particulièrement synesthétiquement, à la rondeur, à la douceur et à la chaleur de la nature, de l'enfant et de la femme. C'est, en effet, cette iconicité de l'angularité générale qui est contredite par les traits arrondis de la bouteille.

S'il faut en croire Floch et l'école de Greimas en général, les oppositions prolifèrent dans les images, au point que leur présence devient un postulat qui ne peut pas être mis en doute, mais qui donc ne peut pas être démontré non plus. Dans le deuxième modèle formalisé de sémiotique visuelle, celui du Groupe μ (1992), en revanche, les oppositions ne jouent aucun rôle, du moins pas au niveau superficiel. Il est vrai que chaque figure repose, en quelque sorte, sur la rupture d'une attente, une allotopie prenant la place d'une isotopie : là où nous espérons encore des cercles, Vasarely nous donne tout d'un coup un carré. Pourtant, c'est la relation inverse à l'opposition qui règle l'économie conceptuelle du modèle du Groupe μ : les couplages et les interpénétrations sont des comparaisons, ainsi que le sont, dans une certaine mesure, les tropes, lesquels reposent sur une substitution, dont une des conditions est une certaine ressemblance, si abstraite soit-elle. D'ailleurs, les figures sont souvent interprétées en termes de

ressemblances : « La Grande vague » d'Hokusai, qui est un couplage pictural dans le plastique, sert à suggérer une ressemblance entre la vague et le mont Fuji, au-delà des propriétés plastiques de l'image.

Au niveau plastique, cependant, on trouve facilement des cas, cités par le Groupe μ , où les termes semblent former un oxymore visuel, exactement comme le fait la bouteille dont on a parlé ci-dessus. Ainsi, la superellipse créée par Piet Hein pour la place de Sergel à Stockholm, qui est une figure *in praesentia* conjointe, ainsi que le Mandala, qui est une figure *in praesentia* disjointe, reposent tous les deux sur l'opposition fondamentale entre les deux configurations les plus élémentaires, le cercle et le carré. On pourrait donc se demander si la fameuse « chafetière » de Julian Key, si souvent analysée par le Groupe μ , ne constitue pas un oxymore au plan pictural. Il y a au moins deux raisons, très instructives, pour rejeter une telle proposition. D'abord, on ne peut pas dire si la chafetière est un chat possédant, en sus, quelques propriétés d'une cafetière, ou l'inverse : il n'y a donc aucune procédure pour séparer nom et attribut, ou, pour utiliser des termes plus généraux, thème et rhème (Sonesson, 1995). Ensuite, il n'y a pas plus de contradiction entre un chat et un cafetière qu'entre une tomate et une bouteille : dans les deux cas, les objets sont simplement différents. En effet, si l'on peut retrouver la même opposition entre carré et cercle dans les figures *in absentia* du niveau plastique – notamment dans « Bételgeuse » et dans d'autres œuvres de Vasarely –, il n'y a aucune opposition non plus entre les yeux et les bouteilles qui en tiennent lieu dans le dessin de Haddock (voir Hergé, *Les Aventures de Tintin. Le Crabe aux pinces d'or*, Paris-Tournai, Casterman, 1981 (1953), p. 32).

En revanche, la photographie d'un travesti constitue un cas plus prometteur : ici, globalement, nous percevons une femme, mais il y a aussi des traits plus particuliers qui appartiennent à un homme². La catégorie « femme » est le thème auquel sont attribuées non seulement des propriétés féminines mais aussi certaines propriétés normalement associées à l'homme, et les deux catégories « homme » et « femme »

constituent sans doute des termes opposés dans toute culture humaine. Il est vrai que la figure existe déjà au niveau du référent: c'est d'abord l'homme vêtu en femme qui constitue un signe visuel ayant la forme d'un oxymore. Un cas plus exemplaire est constitué par les œuvres de l'artiste hollandaise Inez van Lamsweerde qui combine de manière synthétique des parties de corps d'une femme et d'une poupée, par exemple une tête de poupée montée sur un corps vivant. Ici un autre couple d'universaux se trouve réalisé: la vie et la mort, comme aurait dit Greimas, ou peut-être plutôt le naturel et l'artificiel. D'ailleurs, van Lamsweerde a même transplanté une bouche d'homme adulte sur le visage d'une fillette, réalisant la double opposition entre homme et femme, et entre adulte et enfant.

Que dire alors de cette image imaginée par André Breton, où un train apparaît au fond d'une jungle? L'opposition entre nature et culture est claire; en fait, il s'agit d'un cas extrême de nature sauvage, opposé à ce qui a été, à l'époque, un produit récent et par conséquent extrême du processus de civilisation. Cependant, il semble difficile de parler d'oxymore dans un cas comme celui-ci. Le train et la nature environnante sont deux objets distincts, bien qu'ils ne soient pas complètement séparés, contrairement aux plages d'une image telle qu'elle est analysée par Floch. Le cas n'est certainement pas comparable à la «chafetière» du Groupe μ , c'est-à-dire qu'il ne s'agit pas d'une figure *in præsentia* conjointe. Mais faut-il alors le comparer aux bouteilles dans les yeux de Haddock, c'est-à-dire à une figure *in absentia* conjointe, ou peut-être à une figure *in præsentia* disjointe, en admettant que cette figure ne doit pas nécessairement reposer sur une ressemblance (comme dans l'exemple, assez curieux, fourni par le Groupe μ : «Les Promenades d'Euclide» de Magritte)? Non seulement cette classification ne tient pas compte de l'opposition entre les deux catégories abstraites réalisées par le train et la jungle, mais elle nous laisse dans l'embarras en ce qui concerne les relations hiérarchiques entre les deux objets: il n'y a certes pas amalgame au point où il y en a un dans la chafetière,

et il n'y en a même pas au degré des yeux de Haddock, mais les deux objets ne sont pas non plus dissociés d'une manière totale.

On voit donc que l'oxymore ne définit qu'un cas très particulier de coïncidence entre certains types d'oppositions et certaines relations entre le tout et les parties. Ce sont ces relations générales qu'il est de toute première importance d'étudier – si nous voulons faire un pas de plus – après l'élégant tableau construit par le Groupe μ , dans l'explication de différents mécanismes qui sous-tendent la rhétorique visuelle (Sonesson, 1996).

À PROPOS DES CORRÉLATIONS LES MOINS PROBABLES

Les équivalents plastiques de la tomate et de la bouteille ne sont pas à proprement parler un cercle et un rectangle, mais ils s'y réfèrent comme à leurs cas limites ou, en reprenant la terminologie de la psychologie cognitive, à leurs prototypes. D'une certaine manière, il s'agit encore de *Gestalten*, au sens de la psychologie de la forme; mais nous savons maintenant, grâce aux expériences de Rosch (1973), que la configuration n'est qu'un cas particulier du prototype, qui est la forme que prend habituellement toute pensée. La pensée de tous les jours ne se fait pas en termes de catégories délimitées par des critères suffisants et nécessaires. Au contraire, une catégorie est caractérisée par le meilleur exemple qui la manifeste, autour duquel les autres membres se rangent à des distances variables. Ainsi, le moineau est un oiseau prototypique, parce qu'il est capable de voler, est ovipare et possède des plumes, des ailes, et un bec, alors que le poussin, l'autruche, le pingouin et le kiwi, qui ne possèdent pas toutes ces propriétés, font partie de la même catégorie, tout en étant relativement éloignés de sa zone centrale. Le carré, le triangle, le cercle, et les autres «bonnes formes», constituent des catégories du même genre (Rosch, 1973 et 1978; Sonesson, 1989; 1992).

Bien avant Rosch, Sander et Volkelt (1962) ont découvert les principes de fonctionnement de l'instance concrète par rapport à l'idéal prototypique: si la distance entre l'occurrence et le prototype est

minime, la différence n'est pas observée; ensuite, elle sera perçue comme un exemple imparfait de la configuration en question; plus loin de l'idéal, elle peut être expérimentée comme étant en équilibre entre deux *prototypes* différents. Ce dernier cas, réalisé par exemple par le Mandala ou la superellipse de Piet Hein, se retrouve plus souvent au niveau cognitif qu'à celui de la perception. En effet, dans le monde réel de notre expérience, du moins tel qu'il est filtré par notre culture, certaines propriétés tendent à apparaître ensemble: elles sont corrélées. Ce sont donc les corrélations de propriétés les plus probables que définissent les prototypes.

On peut alors penser que les corrélations de propriétés les moins probables doivent avoir un rôle à jouer également dans une théorie de la signification. Rosch n'en parle pas, mais il semble bien que ces corrélations existent dans les analyses structuralistes, de Lévi-Strauss à l'école de Greimas (Sonesson, 1989 et 1992). Les termes complexes, neutres et contradictoires des analyses ne sont pas la plupart du temps des contradictions logiques; en revanche, ils réunissent des combinaisons peu probables de propriétés. Une telle corrélation entre propriétés, qui vont rarement ensemble dans le monde réel et que nous avons appelée ailleurs un *antitype*, constitue sans doute une catégorie plus vaste que celle de l'oxymore traditionnel, laquelle exige une contradiction logique entre les propriétés en question.

Par ailleurs, de nombreuses expériences psychologiques montrent que des deux prototypes correspondants, le cercle est ressenti comme l'*Urform*, comme quelque chose d'élémentaire, de naturel, de doux, de chaud, de généreux, de tranquille, de gai, de dynamique, de féminin, quelque chose qui protège et embrasse; alors que le rectangle apparaît comme quelque chose de plus élaboré et développé, de plus dur, froid, sérieux et appliqué, statique, masculin et adulte (Sander et Volkelt, 1962; Sonesson, 1989, III., 2.1.; 1992; 1994f). En effet, au-delà de configurations relativement bien définies comme le cercle et le carré, nous pouvons discerner de véritables «nébuleuses de sens», qui associent la rondeur, la douceur, la chaleur

et la petite taille, pour les opposer à ce qui est anguleux, raide, dur, froid et grand. Il est certainement vrai que le corps d'une femme est, dans la règle générale, plus doux, arrondi et petit que celui d'un homme. À ce niveau, nous avons affaire à des universaux anthropologiques. Du moins dans notre culture, ces différences de corps ont d'habitude été soulignées par la nature des vêtements utilisés par les deux sexes (Sonesson, 1993). D'autre part, nous tendons à traduire ces nébuleuses de sens du niveau physique au niveau psychique, attribuant à la femme plus de douceur de l'âme aussi bien que du corps.

La bouche masculine que van Lamsweerde a transplantée sur le visage de la fillette manifeste donc des attributs qui sont doublement en opposition avec les propriétés dérivant de l'identification globale du personnage en tant que petite fille: ce trait du visage est de proportion trop grande (et, par association peut-être, anguleuse et dure) pour l'enfant aussi bien que pour la femme qu'elle est. De même, dans le cas des travestis, ce sont souvent les proportions trop grandes de certaines parties du corps, ainsi que leur caractère anguleux, qui détruisent l'illusion engendrée par la première identification. Dans le cas extrême, évidemment, ce ne sont que les vêtements qui font la femme.

Nous pouvons donc distinguer une série de rapports possibles entre les objets qui se trouvent confrontés, d'une manière plus ou moins inattendue, dans une image. Le rapport le plus faible se produit quand les deux objets sont simplement différents l'un de l'autre, comme c'est le cas du chat et de la cafetière. À l'autre extrême, nous avons affaire aux termes contradictoires, tels que le noir et le non-noir, la couleur et la non-couleur, etc. (Sonesson, 1994f). Entre les deux cas-limites se trouve tout le champ des termes qu'on dit habituellement contraires, mais qui peuvent être de nature assez différente. D'abord, il y a des contraires qui fonctionnent comme des universaux anthropologiques, tels que homme et femme, vie et mort, nature et culture, et, au niveau des configurations, rondeur et angularité. Ensuite, il faut tenir compte des contraires qui ont été

culturellement investis dans une société particulière, comme, par exemple, «el guero» et «el indigena» dans le Mexique contemporain. Il y a aussi les cas où l'opposition n'existe pas entre les objets directement présents dans l'image, mais entre certaines valeurs associées aux classes dont ils font partie, comme le train représentant la classe des objets réalisant les valeurs de modernité et de civilisation, opposé à la jungle, dont la nature est de résister à la civilisation et de persister malgré le passage du temps. Finalement, il y a toutes sortes de contraires sans aucun investissement particulier, qui ne produisent pas d'effet beaucoup plus fort que la simple différence.

DEUX ÉCHELLES DE FIGURATIVITÉ RELATIVE

Il faut donc envisager une première échelle qui va de la pure altérité, en passant par les contraires purs et simples, les universaux culturels, et les universaux anthropologiques indirectement ou directement manifestés, aux termes entrant dans de véritables contradictions logiques. En réalité, ce dernier cas se trouve souvent exclu de par la nature de la représentation visuelle, si bien qu'il faut chercher la plupart des figures dans le champ intermédiaire.

C'est alors que nous découvrons le besoin d'introduire encore une deuxième échelle qui détermine la relative figurativité des objets entrant dans des oppositions: c'est le degré d'intégration mutuelle des objets concernés par l'opposition. Alors qu'il ne s'intéresse pas spécifiquement aux oppositions, le Groupe μ (1992) a essayé de tenir compte de ce phénomène en distinguant les figures conjointes des figures disjointes et aussi, en partie, en les classant en figures *in præsentia* et figures *in absentia*. Pour notre part, cependant, nous pensons qu'il faut plutôt définir une échelle qui va de l'oxymore, où il y a coïncidence presque totale des deux objets, à l'antithèse, où ils se trouvent complètement séparés (et où on peut ainsi avoir des contradictions purement logiques).

En effet, pour comprendre la rhétorique, comme n'importe quel autre mécanisme sémiotique, il faut

prendre son point de départ dans le monde de la vie, le *Lebenswelt* de la phénoménologie husserlienne, cette première couche de réalité qui, pour le sujet de la perception, «va de soi» (Sonesson, 1994a-b-c; 1996). Dans ce monde, que Greimas a décrit comme «le monde naturel» et que le psychologue James Gibson appelle «la physique écologique», il y des objets (ou, comme le dit Gibson, «des substances») qui sont plus ou moins indépendants, mais qui entretiennent aussi des rapports d'intégration plus ou moins forts. La rhétorique consiste dans un bouleversement de ces rapports.

On peut certes dire que les bouteilles qui tiennent lieu d'yeux dans le dessin de Haddock, aussi bien que le chat et la cafetière qui forment ensemble une chafetière, sont des objets qui ont été conjoints dans les figures, alors qu'ils sont disjoints dans le monde de la vie. Par contre, il nous semble que, dans les deux cas, il y a des éléments qui sont absents et présents qui, dans le monde de la vie, ne le sont pas. La différence réside plutôt dans ce que nous avons appelé ailleurs la *factoralité*, qui est une espèce d'indexicalité: le rapport d'une partie au tout (Sonesson, 1989; 1994b). Dans le premier cas, nous avons affaire à deux «substances» dont les extensions coïncident dans l'image: il y a donc, comme le dit si bien le Groupe μ , de l'interpénétration. Mais dans le cas de Haddock (comme dans le cas de la fillette avec une bouche d'homme adulte), il n'y a qu'une seule substance, un tout, dont une partie a été échangée pour une autre. Nous percevons d'abord l'homme (ou la fillette) pour lui assigner ensuite une propriété qui appartient en propre à une autre substance.

L'utilisation rhétorique des rapports de factoralité peut également prendre d'autres formes. Les tableaux d'Arcimboldo pourraient être vus comme des interpénétrations d'une série d'objets qui excèdent de beaucoup le nombre de deux, ou bien comme une substance dont toutes les parties ont été échangées pour d'autres objets. Cependant, il faut aussi tenir compte du fait que la totalité représente un seul objet – une tête – alors que les parties correspondent à toute une collection d'objets d'un même genre. De ce

point de vue, les œuvres d’Arcimboldo sont comparables à une image publicitaire que nous avons analysée ailleurs, dans laquelle la totalité représente un pot de marmelade, alors que les parties sont des tranches d’oranges (Sonesson, 1989). Un cas assez proche est aussi « Le Nu bleu » de Matisse, dont la totalité forme un corps de femme, alors que ses subdivisions ne correspondent pas au corps féminin, sans cependant évoquer d’autres objets picturalement (bien que plastiquement) identifiables.

Dans tous ces cas, on peut sans doute voir dans la totalité la substance primaire, celle qui jouit du plus haut degré de réalité dans un monde de l’hypothèse. Dans une série de planches publicitaires consacrées à la marque « Absolut Vodka », et récemment publiées, notamment dans la revue américaine *Newsweek*, nous rencontrons, entre autres choses, le cas opposé : ce qui est d’abord vu comme un agrégat d’objets séparés peut ensuite être perçu comme formant une seule substance, la bouteille assez caractéristique dans laquelle « Absolut Vodka » est vendue. Dans un cas (« Absolut Venice »), il s’agit d’un essaim d’oiseaux sur la place Saint-Marc, dans un autre (« Absolut Naples ») d’un réverbère et de quelques pièces de linge tendues entre les façades d’une rue étroite.

Mais il faut aussi tenir compte du deuxième type d’indexicalité : la contiguïté ou le voisinage. Dans ces cas, l’effet rhétorique est plus ou moins fort selon que le voisinage est proche ou distant. Comme l’a montré la sémiotique des objets (Krampen, 1979), il y a une « syntaxe des objets » qui réunit « tout naturellement » certaines choses, telles la cafetière et la tasse de café, la table et les chaises, etc. On peut donc voir une figure, relativement faible sans doute, quand un homme, tel le travesti, porte des vêtements de femme, ou quand les glaçons et la bouteille d’apéritif, au lieu de voisiner avec un seau à glace, se trouvent à l’intérieur du Colisée, comme dans une image publicitaire que nous avons analysée ailleurs (Sonesson, 1989). Encore plus faible serait une figure dans laquelle un objet apparaît dans un environnement inattendu, comme c’est souvent le cas dans l’imaginaire surréaliste, exemplifié par le train dans la jungle.

Il y a un voisinage encore plus distant quand deux objets, qui forment clairement deux substances intégrales et séparées, apparaissent dans la même image. Malgré cette distance, la figurativité peut être assez marquée si le rapport qu’entretiennent les deux objets est d’opposition très forte. Ceci peut même avoir lieu quand les deux objets apparaissent dans deux images qui sont juxtaposées l’une à l’autre (« le troisième sens » selon Tardy). Et c’est à partir de là que nous rencontrons les oppositions dans le sens accoutumé du terme.

LES OPPOSITIONS ET LES IDENTITÉS

Dans les termes de la topologie mathématique, qui organise notre perception au niveau le plus élémentaire, la factorité est un enveloppement (Piaget et Inhelder, 1947 : 17), auquel il faut sans doute ajouter une directionnalité. L’opposition, d’autre part, est un voisinage d’un type particulier, à savoir un couplage dans lequel les deux entités concernées possèdent des propriétés qui, d’un point de vue ou d’un autre, sont perçues comme s’opposant les unes aux autres. Comme il a souvent été observé à propos des oppositions phonologiques, ce n’est que sur la base d’une identité fondamentale que les différences peuvent être perçues. L’opposition est donc un voisinage dans lequel les traits identiques des membres intégrants sont présupposés, alors que leurs traits opposés reçoivent l’emphase. En renversant la proposition, nous retrouverons l’identité (la « mini-isotopie » des greimassiens), dans laquelle les traits qui ne sont pas de même nature sont repoussés en arrière-plan et se perdent.

Contrairement à ce que l’on a tendance à penser, toutes les oppositions ne sont pas du même type que celles de la phonologie (Sonesson, 1989 : I.3.3 ; 1992 ; 1994f). Ainsi, il convient de faire une distinction entre des oppositions *in præsentia*, ou contrastes, et des oppositions *in absentia*, ou oppositions proprement dites, selon que les deux termes sont présents dans l’œuvre perçue, et le voisinage entre eux est réel, ou que l’un des termes seulement apparaît dans l’œuvre en question, l’autre n’existant que dans la conscience

d'un groupe de personnes qui sont capables de comprendre l'œuvre. Les oppositions étudiées par Floch, ainsi que celles qui opposent la tomate et la bouteille dans notre exemple, sont évidemment *in præsentia*. En appliquant cette distinction aux identités, nous constatons que le toit et la rue dans «Les Promenades d'Euclide», ainsi que la vague et le mont Fuji dans l'œuvre d'Hokusai, sont *in præsentia* aussi dans notre sens. Le cas de la chafetière est plus intrigant, puisqu'il y a bel et bien une identité (même dans l'extension) *in præsentia*, mais il y a aussi une double opposition *in absentia* (absence de certaines propriétés du chat et de la cafetière). Ce dernier aspect est sans doute plus clairement perçu dans le cas de la fillette avec bouche d'homme, où il y a plus qu'une simple différence.

Tout en étant *in absentia*, les oppositions et les identités peuvent être *systémiques*, si elles préexistent à l'œuvre dans un système, c'est-à-dire à l'intérieur d'un ensemble d'unités et des règles déterminant la combinaison des unités (comme les oppositions phonologiques), ou *intertextuelles*, si elles préexistent à l'œuvre en question dans une œuvre antérieure (c'est le cas d'une image qui se réfère à une autre image tout en la modifiant). Ailleurs, nous avons discuté la publicité pour les chaussettes «Kindy», qui joue sur des identités et des oppositions intertextuelles à une scène bien connue du film *Sept ans de réflexion*, où la robe de Marilyn Monroe est soulevée par le flux de l'air (Sonesson, 1989, 1992). Nous avons noté, cependant, qu'une large partie du sens de l'image peut aussi être dérivée d'une série d'oppositions au système qui règle les rôles traditionnels des sexes dans notre société. En effet, les images reprennent souvent des oppositions et des identités qui ont cours dans la société dans laquelle elles ont été faites, et même, comme nous l'avons noté ci-dessus, des universaux anthropologiques.

Contrairement à ce qu'avaient pensé les structuralistes, il n'y a certainement pas un système des images comparable à celui de la phonologie et de la grammaire. Il est possible, pourtant, d'affirmer l'existence d'un système plus fondamental que celui

de différentes cultures, ou même des universaux anthropologiques, à savoir celui du monde de la vie. C'est par exemple dans ce monde qu'existe l'opposition entre le cercle et le carré ou, plus généralement, entre la rondeur et l'angularité. En discutant ailleurs le «Sans titre» de Rothko, nous avons pu constater que ses rectangles s'opposent aux rondeurs absentes (Sonesson, 1994f). C'est ici que nous nous séparons du Groupe μ : il n'est certainement pas nécessaire de donner à l'image d'un carré le titre «cercle» pour qu'il y ait opposition entre l'un et l'autre. En outre, dans les figures *in absentia* conjointes, exemplifiées par les œuvres de Vasarely, les oppositions sont sans doute *in præsentia*: il y a opposition entre la suite de cercles dans l'image et le carré ou l'ovale qui apparaît tout d'un coup (Sonesson, 1996).

On peut encore distinguer des oppositions *régulatrices*, qui ajoutent du sens aux unités déjà constituées, des oppositions *constitutives*, qui créent les unités qu'elles définissent (qui ne sont rien d'autre que les termes de ces oppositions). Selon Jakobson, les oppositions entre les phonèmes sont constitutives («purement négatives»), alors que celles que l'on peut caractériser entre les mots ne sont que régulatrices. Dans le cas d'une image, il est normalement possible d'identifier les objets représentés, ainsi que certaines particularités de leurs rapports mutuels, sans tenir compte des oppositions, qui, par conséquent, se bornent à régler des significations déjà constituées par ailleurs. Peut-être faut-il voir des oppositions constitutives, en revanche, dans la peinture abstraite.

Finalement, nous avons proposé de séparer les oppositions authentiquement *structurelles*, où le sens est entièrement défini par les termes, et les oppositions *abductives*, où le sens ne peut être saisi qu'en ajoutant aux termes une règle ou régularité généralement acceptée, c'est-à-dire une abduction (dans le sens de Peirce). La structure, en ce sens, est une totalité dans laquelle les parties se définissent mutuellement, et qui, pour des raisons pratiques, peut être réduite à une série de réseaux d'oppositions binaires. Ceci implique que chaque élément de la

totalité tire son identité simplement du fait qu'il fait partie de la totalité en question. Fonctionnellement, le tout préexiste à ses parties. Malgré Lévi-Strauss et les structuralistes, on trouve très peu de structures dans ce sens à l'extérieur de la phonologie (Sonesson, 1989; 1992). Les structures font pourtant une apparition, assez précaire, au niveau rhétorique: la bouteille d'«Absolut Vodka» n'existe que dans les rapports entre les oiseaux, ou entre les pièces de linge et le réverbère. Mais, même ici, il entre un élément abductif: nous ne pouvons identifier la constellation ainsi créée si nous n'avons jamais perçu la bouteille caractéristique de la marque en question.

DEUX PRÉSENCES ABSENTES:

LES AUTRES IMAGES ET LE MONDE DE LA VIE

Jusqu'à ce point, nous nous sommes employé à détruire la belle symétrie qui caractérise le modèle rhétorique envisagé par le Groupe μ . Il faut maintenant porter le dernier coup: que faire de la case des figures *in absentia* disjointes, exemplifiée par des titres en contradiction avec le contenu de l'image? En réalité, rien n'est absent ici: il y a présence de deux types différents de systèmes de signification, les images et les mots, et, relativement, ils se trouvent même plutôt conjoints (surtout d'ailleurs si, comme dans certaines œuvres de Magritte, les textes sont inscrits au-dessus des images).

Parmi ces «tropes projetés», cependant, il y a des exemples plus intéressants, où il y a vraiment une instance qui est absente de la perception, mais qui est introduite dans l'image grâce à une «projection» ou plutôt – comme nous préférons le dire en utilisant le terme de Peirce – une abduction. D'abord, il y a le vaste domaine des images représentant d'autres images. Il ne s'agit pas seulement d'une pratique assez commune de la publicité contemporaine, comme dans l'annonce des chaussettes «Kindy» citée ci-dessus, mais aussi de quelque chose qu'on trouve assez souvent dans l'art moderne et postmoderne. Dans les deux cas, d'ailleurs, les oppositions sont au moins aussi importantes que les identités. Ailleurs nous avons proposé une classification des différentes

manières dont une image peut se référer aux autres images (Sonesson, 1994e): elle peut citer une œuvre en particulier – Hamilton cite à la fois Vélasquez et Picasso dans son tableau «Las Meninas de Picasso» –, toute une classe ou un genre d'image – comme le fait Manet dans «Olympia» –, un stéréotype individuel, ou *idiotype*, créé par un certain peintre – comme l'acrobate et le taureau si caractéristiques de Picasso que Hamilton a introduits dans sa version de «Las Meninas» – ou encore une catégorie stylistique – comme le style «cubisme analytique» que Hamilton, contrairement à Picasso, a utilisé pour rendre l'Infante. Alors que toutes ces références concernent à la fois l'expression et le contenu, il y a aussi une possibilité de se référer seulement au contenu, ainsi que le fait, par exemple, Cindy Sherman dans *Untitled Film Stills*.

Or, il y a un cas d'absence plus intrigant. Dans quel sens, par exemple, les photographies d'Atget participent-elles à la rhétorique surréaliste? Contrairement aux images d'Inez van Lamsweerde, ses photographies de mannequins dans des vitrines ne contiennent pas des oppositions et des identités entre des êtres vivants et des poupées, et pourtant elles peuvent être interprétées comme projetant l'artificialité des mannequins sur les êtres humains. On peut certainement dire que c'est Breton qui a inventé cette projection, et que nous ne faisons que le suivre. Mais il y a quelque chose de plus: d'abord l'opposition entre l'être vivant et la matière morte est sans doute un des universaux anthropologiques que l'on a essayé de dépasser de différentes manières, dans l'art visuel aussi bien que dans la littérature. S'il en est ainsi, nous pouvons voir les mannequins comme représentant des êtres humains, comme ils le font dans les vitrines réelles, infusant l'humanité aux poupées, plutôt que le contraire. Mais si nous interprétons les images en partant de «l'univers du discours surréaliste» (comparable à la couche iconologique, non pas l'iconographie, de Panofsky), nous comprenons que la figure est orientée dans l'autre sens: qu'il s'agit de postuler une ressemblance de l'être humain au mannequin, et non pas l'inverse.

CONCLUSION: LA MÉTHODE MÉTAMÉTHODIQUE

Ici comme ailleurs nous avons employé ce que nous avons appelé une métaméthode ou une méthode métacritique: elle consiste dans la reprise critique des analyses exécutées par d'autres sémioticiens, non seulement en ce qui concerne leurs raisonnements, mais aussi en tant que discussion de leurs analyses d'œuvres concrètes, s'appliquant aux opérations de leurs méthodes aussi bien qu'à leurs résultats. Ce procédé permet, entre autres choses, de corriger le modèle proposé en fonction de la «résistance» des œuvres qui n'ont pas été envisagées par l'analyste, et donc de situer certains principes – par exemple les oppositions et les identités – à d'autres niveaux d'organisation que ceux où ils ont d'abord été entrevus. Dans le cas actuel, nous terminons avec une double série de principes, les identités et les oppositions d'une part, et les échelles allant de la pure altérité à la contradiction logique et de l'intégration totale à la séparation nette, d'autre part.

NOTES

1. Dans ce qui suit, nous reprenons et développons dans un sens un peu différent les remarques que nous avons formulées dans Sonesson 1996 sur le modèle construit par le Groupe μ .
2. Nous devons cet exemple, ainsi que la référence plus loin concernant Breton, à Anders Marner qui est en train d'écrire une étude sur la rhétorique surréaliste, en particulier dans la photographie de Christer Strömholm.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- GROUPE μ [1992]: *Traité du signe visuel*, Paris, Seuil.
- KJØRUP, S. [1974]: «George Inness and the battle at Hastings», *The Monist*, vol. 58, n° 2, 216-235.
- KRAMPEN, M. [1979]: «Survey of current work on the semiology of objects», dans Chatman, S., Eco, U. et Klinkenberg, J.-M. (édit.), *A Semiotic Landscape/Panorama sémiotique*, The Hague et Paris, Mouton, 158-168.
- PIAGET, J. et INHELDER, B. [1947]: *La Représentation de l'espace chez l'enfant*, Paris, P.U.F.
- ROSCH, E. [1973]: «On the internal structure of perceptual and semantic categories», *Cognitive Development and the Acquisition of Language*, Moore, T. (édit.), New York & London, Academic Press, 111-144;
- [1978]: «Principles of categorization», *Cognition and Categorization*, Rosch, E. et Lloyd, B. (édit.), Hillsdale, Lawrence Erlbaum Ass., 27-48.
- SANDER, F. et VOLKELT, H. [1962]: *Ganzheitspsychologie*, München, Verlag, C.H. Beck.
- SONESSON, G. [1988]: *Methods and Models in Pictorial Semiotics. Report 3 from the Semiotics Project*, Lund, Institute of Art History;
- [1989]: *Pictorial Concepts. Inquiries into the Semiotic Heritage and its Relevance for the Analysis of the Visual World*, Lund, Aris/Lund University Press;
- [1992]: «Comment le sens vient aux images. Un autre discours de la méthode», dans *De l'histoire de l'art à la sémiotique visuelle*, Carani, M. (édit.), Québec, Éd. du Septentrion/CÉLAT, 29-84;
- [1993]: «The Multiples Bodies of Man. Project for a Semiotics of the Body», *Degrés*, vol. 74, d1-d42;
- [1994a]: «Pictorial semiotics, Gestalt psychology, and the ecology of perception», *Semiotica*, vol. 99, n° 3-4, 319-399;
- [1994b]: «Prolegomena to the semiotic analysis of prehistoric visual displays» *Semiotica*, vol. 100, n° 2-4, 267- 331;
- [1994c]: «Sémiotique visuelle et écologie sémiotique», *RS/SI*, vol. 14, n° 1-2, 31-48;
- [1994d]: «On pictorality. The impact of the perceptual model in pictorial semiotics», dans *The semiotic web: Advances in visual semiotics*, Sebeok, T. et Umiker-Sebeok, J. (édit.), Bloomington, Indiana, Indiana University Press, 67-108;
- [1994e]: «Fantasins ankarfästen. Någon om bildavbildningar och andra överkligheter», dans *Konst och bildning. Festskrift till Sven Sandström, Sjölin, J.-G.* (édit.), Stockholm, Carlssons, 245-268;
- [1994f]: «Les rondeurs secrètes de la ligne droite. À propos de Sans titre de Rothko», *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 34-36, 41-76.
- [1994g]: «Beyond the Threshold of the People's Home», *Combinación, imagen sueca*, Casmo, A. et Molin, H. A. (édit.), Umeå, Nyheternas tryckeri, 47-65;
- [1995]: «Mute narratives. New issues in the study of pictorial texts», à paraître dans les Actes des *Interart Studies: New Perspectives*, Lund University, 15-19 mai 1995;
- [1996]: «An essay concerning images. From rhetoric to semiotics by way of ecological physics» (compte rendu de Groupe μ , *Traité du signe visuel*, *Semiotica*, vol. 109, n° 1-2, mars.
- WORTH, S. [1981]: *Studying Visual Communication*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

LE TROPE VISUEL, ENTRE PRÉSENCE ET ABSENCE

JACQUES FONTANILLE

JE NE PRÉTENDS ici en aucune manière embrasser le champ de la rhétorique visuelle: la dimension argumentative et persuasive, notamment, ne sera pas prise en considération; seul le fonctionnement des tropes sera abordé, en ce qu'il met en relation au moins deux figures ou ensembles de figures; de plus, je me limiterai, dans cette perspective, à un examen de la catégorie absence/présence, et, par extension, des paramètres du «champ de présence» dans les effets rhétoriques. Enfin, je ne suis pas tout à fait certain de m'intéresser ici spécifiquement, même si mes exemples sont tous «visuels», au discours visuel, dans la mesure où la plupart des problèmes soulevés concernent la rhétorique générale.

SUBSTITUTION OU INTERACTION: ABSENCE OU PRÉSENCE

Deux traditions se partagent *grosso modo* le champ de la tropologie: une tradition «substitutive» (Aristote, Fontanier, Genette, Groupe μ 1970¹), pour laquelle la figure repose sur le remplacement d'une expression par une autre, et une tradition «interactive» (Dumarsais, Groupe μ 1977*sqq.*, Ricœur, Prandi), pour laquelle la figure repose sur une «torsion», un transfert ou une tension entre deux contenus rattachés à la même expression. La conception «substitutive» renvoie généralement le contenu littéral (ou «degré conçu», selon le Groupe μ) au mode virtuel, c'est-à-dire, selon nous, aux frontières de l'absence; la conception «interactive» maintient les deux contenus en présence l'un de l'autre, sans chasser aucun des deux du champ du discours.

Paul Ricœur met en question tout particulièrement la conception substitutive du trope au nom de sa valeur informative²: si la figure reposait seulement sur une substitution, son apport d'information serait nul et sa paraphrase toujours possible et exhaustive; elle serait alors exclusivement décorative, ce que contredit toute analyse du fonctionnement discursif des tropes. Toute «prédication impertinente» impose au minimum une nouvelle dimension sensible, à la fois perceptive et émotive, qui renvoie à l'émergence du sens sur le fond de l'être, c'est-à-dire au «voir comme», à la formation du simulacre sémiotique sur l'horizon ontique.

En outre, ce que la tradition structuraliste en matière de figures de rhétorique appelle «substitution» vise, de fait, la signification de la figure et non la valeur du trope: s'il y a alternative entre plusieurs figures, cette alternative ne peut engendrer de la valeur que si les termes de l'alternative sont susceptibles d'une certaine forme de co-présence dans le discours.

Dans le cas de la sémiotique visuelle, l'évidence perceptive de l'image inviterait pourtant à maintenir une conception «substitutive»: telle image prend la place d'une autre image, telle figure du plan de l'expression se substitue dans l'image même à une autre figure, pour manifester un même contenu, de manière plus «frappante», diraient Aristote et Fontanier.

Mais, d'un autre côté, tout un ensemble d'arguments touchant à la valeur «figurative» et perceptive du trope, notamment dans la métaphore, est remis en question en ce qui concerne l'image, car tout y participe de la perception et du sensible. Le raisonnement substitutif, reposant sur l'archi-sémème sous-jacent, serait toujours d'actualité, mais nous n'aurions plus aucun critère pour décider de ce qui doit être «figuré» et de ce qui doit être «figurant».

Nous proposons de réexaminer cette question à la lumière des «modes d'existence» sémiotiques: la co-présence des contenus concurrents en même temps que leur différence de statut discursif dans la figure seraient assurées par le fait qu'en un même point de la chaîne chacun des deux contenus serait doté d'un mode d'existence propre, de sorte qu'il n'y aurait pas littéralement «alternative» ou «substitution», mais co-présence dans l'«épaisseur» du discours, dans la profondeur des modes d'existence. Dans *Figures 1*, Gérard Genette insistait déjà sur la corrélation entre le contenu virtuel et le texte réel, et envisageait de ce fait la figure comme une épaisseur, le contenu virtuel restant «visible en transparence, comme un filigrane ou un palimpseste, sous son texte apparent»³. Mais cette duplicité du virtuel et du réel fait encore trop de place à la substitution, dans la mesure où le virtuel est le mode de l'absence; il faut encore dégager le

contenu littéral de la virtualité, et lui reconnaître un mode d'existence «potentialisé», c'est-à-dire directement dépendant des usages discursifs et de la praxis énonciative. Dans le jeu de perspective entre le virtualisé, l'actualisé, le potentialisé et le réalisé⁴, une véritable épaisseur du discours, explicite et opératoire, peut être reconstruite, où les tropes assurent le va-et-vient entre les formes figées et les formes neuves, entre les formes attendues et les formes inventives.

Attribuer le «contenu littéral» ou le «degré conçu» au mode virtuel, c'est faire trop de cas du système, et pas assez du discours, et ce d'autant plus qu'en matière d'image, le système – en tant que virtualité schématique et indépendante des énonciations particulières – se dérobe sans cesse. Dans le collage de Max Ernst, commenté par le Groupe μ dans son *Traité du signe visuel*⁵, et qui place une tête d'oiseau sur un corps humain, la tête humaine (contenu littéral) n'est ni absente, ni virtuelle, dans la mesure où elle est elle-même impliquée par l'isotopie figurative dominante du discours visuel. Étant lui-même une création du discours en acte, ce contenu littéral doit appartenir à un mode d'existence qui relève de la praxis énonciative: ce contenu «tête humaine» est convoqué à partir des *virtualités* du système de représentation figuratif, puis il est *actualisé* par l'isotopie du discours, et enfin *potentialisé* pour entrer en tension avec le contenu «tête d'oiseau», qui, lui, est (apparemment) réalisé.

Si on reconsidère la définition de l'intentionnalité proposée par Greimas et Courtés, qui permettrait selon eux de «concevoir l'acte comme une tension entre deux modes d'existence: la virtualité et la réalisation»⁶, on peut y voir une conception fondée sur le concept husserlien de *direction protensive*, direction susceptible de relier et de mettre en tension au moins deux modes d'existence. Mais, si on élargit la perspective et si, comme on le suggère ici à propos des tropes, on prend en compte, outre les modes d'existence extrêmes (virtualisé et réalisé), les modes d'existence intermédiaires (actualisé et potentialisé), alors le dispositif de l'intentionnalité discursive se complique, et il nous faut notamment envisager

l'*indirection* et la *redirection* intentionnelles. Les modes *actualisé* et *potentialisé*, notamment dans l'exemple évoqué ci-dessus, rendent tout particulièrement compte, respectivement, de l'*indirection* et de la *redirection* intentionnelles du « degré conçu » : *indirection*, parce que l'actualisation de « tête humaine » n'est qu'une feinte : elle n'arrivera pas à la réalisation ; *redirection*, parce qu'elle dévie vers la potentialisation.

Dès lors, les modulations de la présence, de l'absence et de la co-présence dans les figures du discours relèvent d'une théorie de l'énonciation comme champ, effets de champ, et comme praxis se déployant dans un champ ; les premiers actes constitutifs de la praxis, à ce niveau élémentaire de l'analyse de discours, sont ceux de *visée* et de *saisie* : l'*indirection* et la *redirection* intentionnelles entre les modes d'existence présupposent, en effet, comme nous le montrerons plus loin, une syntaxe des visées et des saisies.

ÉLOGE DE LA PROFONDEUR DU DISCOURS

La célèbre « métaphore » d'Eisenstein dans *Octobre*, ce plan du joueur de harpe inséré au milieu d'une séquence consacrée au discours d'un *menchevik*, se donne à voir immédiatement comme une substitution, de par son hétérogénéité même : l'image n'est pas « à sa place », donc elle « prendrait la place » d'une autre image. Mais, de fait, cet insert ne remplace rien : il est tout simplement monté, aurait dit jadis C. Metz, « en accolade », avec d'autres plans renvoyant à d'autres acteurs, dans d'autres espaces, à un autre moment. Ce montage en accolade conduit le spectateur à dégager une isotopie thématique et pathémique plus abstraite que celle de chacun des éléments du montage – isotopie que, soit dit en passant, ledit spectateur aurait bien de la peine à formuler : discours décoratif répétitif et lassant ? discours soporifique ? mélodie sans contenu ?

Il est clair ici que le trope ne « substitue » pas un plan à un autre dans la chaîne, mais le met en interaction – polémique et tensivo – avec les autres plans, et que l'archi-sémème qui leur serait commun,

et qui pourrait à la rigueur être construit laborieusement par l'analyste, ne constitue pas l'essentiel de la valeur du trope. La « valeur », en l'occurrence, repose sur l'actualisation d'une structure énonciative polyphonique⁷ : la séquence de discours du *menchevik* se trouve brusquement prise dans un ensemble ouvert de rapprochements évaluatifs, dont un seul est réalisé – celui proposé par le plan du joueur de harpe –, mais dont tous les autres sont du même coup actualisés. Littéralement, le trope permet de passer de la simple problématique de la signification à celle de la valeur, et ouvre par conséquent la porte à une dimension évaluative du discours, en instaurant, à côté de l'instance narrative, une multiplicité d'instances évaluatives disponibles.

Telle est ici l'« interaction » entre les deux instances du discours, la « torsion » que subit l'isotopie du discours, pour reprendre les termes chers à P. Ricœur. De fait, avant toute éventuelle reformulation d'un hypothétique contenu commun – nécessaire à une conception substitutive du trope –, le spectateur perçoit, ressent et assume une tension entre deux figures de contenu, une tension qui ouvre sur la profondeur des modes d'existence et qui autorise la « mise en valeur » ; en effet, au moment où apparaît le joueur de harpe, le discours du *menchevik* se trouve *potentialisé*, le joueur de harpe est *réalisé*, et tous les autres rapprochements évaluatifs, envisageables dans le cadre de la polyphonie ainsi inaugurée, sont *actualisés* ; par conséquent, l'effet persuasif du discours du *menchevik* se trouve *virtualisé*. D'une seule couche de manifestation discursive, le trope en fait au moins trois, sinon quatre.

Autre exemple : le dispositif identifié comme « image spéculaire », ou « image dans l'image »⁸, ne peut pas être traité comme substitution. L'image est perçue comme dédoublée, mise en tension entre deux lectures, et le va-et-vient ne peut être interrompu que dans la mesure où le spectateur cherche à stabiliser l'interprétation – c'est l'émergence du « degré conçu » –, en affectant par exemple l'une des deux images à la dimension iconique stéréotypée, et l'autre à la dimension plastique et à ses effets iconiques non

encore typifiés, ou bien en affectant l'une aux parties, et l'autre à la totalité, ou encore en affectant un taux de probabilité différent à chacune des deux images, etc.

Quelle que soit la stratégie, elle revient toujours à installer les deux visions de l'image (I) en tension l'une par rapport à l'autre, et (II) dans une profondeur qui stabilise la tension sans l'affaiblir. La tension elle-même se traduit le plus souvent par une concurrence entre les deux visions : seul le va-et-vient entre elles est possible, leur champ de recouvrement est trop faible, et le spectateur cherche à stabiliser le tout en le hiérarchisant, *en profondeur*. Cette profondeur n'est bien sûr le plus souvent qu'abstraite : dans les cas évoqués ci-dessus, il s'agit de la profondeur des degrés de typification, d'une profondeur méréologique, ou de la profondeur d'une modalisation (les degrés de probabilité). Cette brève description est homologue de celle que propose P. Ricœur quand il invoque la prédication impertinente, puis la réduction de l'impertinence : la première déstabilise le discours en obligeant à différencier des modes d'existence, la seconde arrête le va-et-vient sans supprimer l'interaction, c'est-à-dire sans substitution.

On a pu montrer⁹ par exemple que, dans un fond de coupe attique représentant Achille soignant Patrocle blessé, la composition plastique de l'image faisait de Patrocle l'arc bandé d'Achille ; mais les deux organisations, soignant/soigné et archer/arc, ne peuvent être lues que dans un rapport de déconstruction réciproque, et leur superposition dans l'image implique que l'une soit *potentialisée* quand l'autre est *réalisée*, que l'une soit totalement défaite – *virtualisée* – quand l'autre commence à se dessiner – *actualisée* –.

Dès lors, le trope est construit par l'instance d'énonciation dans une praxis qui met en perspective différentes figures – au sens de Hjeltmlev – en leur assignant à chacune un mode d'existence propre, l'ensemble de ces modes d'existence, le virtualisé, l'actualisé, le potentialisé et le réalisé, constituant *la profondeur figurale du discours*.

Les modes d'existence sémiotique articulent la

catégorie absence/présence, de sorte qu'on peut les considérer comme des degrés de la densité de présence. En effet, si on accepte le postulat selon lequel un univers sémiotique se constitue comme un simulacre sur le fond de l'être dont il se détache, alors il n'y a, dans cet univers sémiotique, ni absence absolue, ni présence absolue, mais des degrés de densité qui stratifient le simulacre, la *virtualité* correspondant au degré de présence le plus faible, et la *réalité*, au degré de présence le plus fort.

La catégorie absence/présence dont nous faisons état n'est pas en général d'ordre factuel et concret et ne procure pas aux images, par conséquent, un statut inamovible et absolu : elle est relative, perceptive et modale ; elle organise le champ de présence « imaginaire » d'une instance de discours, coextensif de l'univers sémiotique d'une énonciation, où *ce qui n'est pas* peut tout aussi bien être convoqué dans le champ de présence, en tension avec *ce qui est*, que *ce qui est*, être repoussé à la limite de l'absence, c'est-à-dire virtualisé¹⁰.

Mais on ne peut ignorer, en sémiotique visuelle, que la constitution d'un champ visuel, doté d'un ou plusieurs centres, de limites et de profondeurs, est un des éléments déterminants de la caractérisation du discours : il en est de même, selon nous, dans tout autre discours, mais la spécificité (culturelle, pour l'essentiel) de l'image, c'est d'afficher ostensiblement, sous forme perspective ou non perspective, ce dispositif perceptif. Dans l'image vidéo, notamment, l'évolution des techniques aidant, les superpositions, les surimpressions qui apparaissent et disparaissent en continu, en « temps réel », en somme, transforment la profondeur visuelle en une stratification de couches mobiles les unes par rapport aux autres, auxquelles s'ajoutent les incrustations, les fenêtres et autres procédés de feuilletage de l'image. Tous les tropes imaginables, par analogie, par contiguïté, par alliance de contraires, par emboîtement, par itération et anaphore, sont ici possibles ; mais ils ne peuvent advenir que si au moins deux éléments sont mis en tension, et si la profondeur visuelle peut être réinterprétée en profondeur discursive, c'est-à-dire en

stratification des modes d'existence.

D'un autre côté, la profondeur étant une modalisation de la présence, c'est-à-dire de la relation entre le centre du champ de présence et les entités visées à partir de ce centre, cette modalisation est susceptible de toutes sortes d'exploitations rhétoriques: dans notre analyse des types de profondeur utilisés par Godard dans *Passion*¹¹, il est clair que chacun d'eux détermine à la fois le mode d'appropriation esthétique (entre le spectateur et l'espace filmé) et les relations actantielles à l'intérieur de l'image elle-même. À la fois structures d'accueil pour les formes narratives et structures de manifestation pour l'énonciation, les figures de la profondeur constituent de ce fait le lieu par excellence d'émergence, de circulation et de questionnement des valeurs: éthiques aussi bien qu'esthétiques. De plus, comme elles entrent en concurrence, elles servent de plan de l'expression (axiologisé) aux schémas narratifs polémiques du film.

MODULATIONS DE LA PRÉSENCE

Quittons un instant la dimension rhétorique pour considérer la variété des «effets de champ». L'«existence sémiotique» est affaire de degrés de présence en discours, et la présence appartient de droit à une configuration perceptive qui serait constitutive aussi bien de la sémosis que de l'énonciation; de ce point de vue, elle concerne aussi bien *ego*, l'espace et le temps. Le «champ de présence» est organisé autour d'un centre déictique; il est doté d'horizons d'apparition et de disparition, et la profondeur mesure la distance entre ce centre et ces horizons. C'est la profondeur qui supporte le gradient de la présence, et par conséquent les différents «modes d'existence» des grandeurs sémiotiques.

La variation de ces différents paramètres est suffisante pour laisser entrevoir une possible typologie, sur plusieurs dimensions, d'une richesse qui est seulement en cours d'exploration¹²: le centre déictique peut être stable (un seul attracteur) ou instable (errance, hésitation); les horizons peuvent

être ouverts ou fermés, mobiles ou immobiles; la profondeur elle-même peut être projective (orientée du centre vers les horizons, dans le sens présence → absence) ou *réprojective* (orientée des horizons vers le centre, dans le sens absence → présence).

On distinguera ici, pour simplifier, deux opérations principales seulement: la *visée* (qui ouvre le champ) et la *saisie* (qui le ferme): par exemple, le trope du joueur de harpe, tel que nous l'avons commenté, combat la fermeture du champ persuasif (la saisie) et ouvre le champ sur la polyphonie des évaluations; il donne par conséquent le pas à la visée sur la saisie. Comme il s'agit d'opérations ayant trait à la perception par un centre sensible (un corps propre), et qui mettent sous tension des grandeurs, elles sont susceptibles de variations d'intensité, qui sont en corrélation inverse avec les variations d'extension du champ (par déplacement des horizons).

On aurait donc affaire, au minimum, (i) à des visées toniques ou atones, et (ii) à des saisies toniques ou atones.

Un premier réseau définitionnel se dessine, concernant notamment la dimension rhétorique, dès lors qu'on admet qu'un trope, reposant sur des indirections et des redirections, conjugue toujours au moins une visée et une saisie. Le réseau des variétés engendre quatre modulations sensibles typiques, qui constituent quatre positions de base pour des effets passionnels:

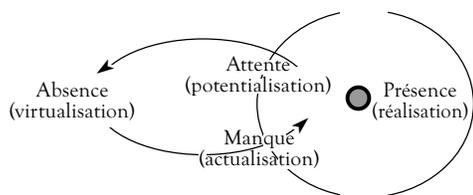
	visée tonique	visée atone
saisie tonique	PRÉSENCE	ATTENTE
saisie atone	MANQUE	ABSENCE

Nous retrouvons ici les modes d'existence déjà sollicités pour la description des tropes:

- la «présence» est réalisante, en ce que la visée et la saisie, toutes deux toniques et pleines, sont aussi coextensives;
- le «manque» est actualisant, en ce qu'il dissocie une visée tonique qui ouvre le champ, et une saisie atone qui ne parvient pas à y circonscrire l'objet: la

- première s'exerce dans un champ concentré, la seconde, dans un champ diffus;
- l'«attente» est potentialisante, en ce qu'elle dissocie une visée atone qui ne parvient pas à ouvrir le champ, et une saisie tonique qui circonscrit déjà la place de l'objet, la première s'exerçant dans un champ étendu, voire indéfini, et la seconde, dans un champ restreint et concentré;
 - l'«absence», enfin, est virtualisante, en ce qu'elle associe une visée et une saisie également atones: dans un champ diffus et étendu, il n'y a plus rien qui puisse être visé ou saisi.

D'un point de vue syntaxique, les modulations de la présence et les divers modes d'existence évoluent en continu de part et d'autre de la frontière du champ de présence, parcours qu'on pourrait représenter ainsi:



Deux chemins relient en quelque sorte la présence et l'absence: le recul en profondeur à partir du centre déictique correspond à une «mise en attente» par potentialisation, alors que l'avancée sur l'horizon à partir de l'absence correspond au «manque», par actualisation.

Dans l'image mentionnée ci-dessus, *Achille soignant Patrocle blessé*, la déconstruction plastique de l'icône stéréotypée – celle que la tradition a retenue pour identifier ce fond de coupe dans les catalogues – la *potentialise* et la met en *attente*; à rebours, la reconstruction plastique d'une tension centrée par rapport à une ligne latérale arquée (c'est-à-dire: la ligne du dos de Patrocle, qui suit le bord circulaire de la coupe à droite, sur un tiers de sa circonférence) *actualise* un autre dispositif, et par conséquent installe le *manque* d'une autre lecture; le manque sera comblé par la reconnaissance de l'arc bandé et du rapport archer/arc, cette fois-ci *présentifié* dans le champ du discours, et, par conséquent, *réalisé*. En outre, la tension entre la figure réalisée (archer/arc) et la figure

potentialisée (soignant/soigné) est maintenue, du fait que le centre organisateur – la zone de contact des mains d'Achille sur l'avant-bras de Patrocle – leur est commun, de sorte que l'une apparaît comme l'envers de l'autre.

Le trope visuel suppose donc une mobilité des figures sur les différentes strates de la profondeur existentielle, c'est-à-dire sur les degrés de la présence perceptive; leur concurrence en vue de la manifestation en discours se traduit alors en termes de différence dans leur densité de présence, et notamment en termes d'intensité ou de saillance cognitive (*versus* extension et prégnance). Le parcours que nous avons tenté de formaliser est de fait un circuit d'entrées et de sorties du champ, qui peut être stabilisé ou interrompu à tout moment. Par exemple, si on a affaire à un trope vivant – comme c'est le cas dans notre exemple –, la tension entre les deux figures (figurée/figurante) sera en équilibre instable dans le rapport entre l'actualisation (manque) et la potentialisation (attente): en effet, le trope idéal est celui où la figure figurante n'est pas complètement réalisée (selon Ricoeur, elle *est* et *n'est pas* à la fois), c'est-à-dire où elle hésite encore entre le manque et la présence.

Il est clair, par exemple, que dans le cas du joueur de harpe, la lecture «non tropique», qui ne verrait dans cette séquence d'*Octobre* qu'une succession de plans, ferait successivement du *menchevik* et du joueur de harpe des grandeurs réalisées puis virtualisées, respectivement et successivement «présents» et «absents». En revanche, la lecture «tropique» suppose que le discours filmique potentialise le *menchevik* – le mette en attente et en mémoire – quand s'actualise le joueur de harpe. Dans le circuit que nous proposons, la dialectique peut être encore plus subtile, puisqu'il peut arriver que le *menchevik* soit «oublié», c'est-à-dire virtualisé et relégué en absence, si le harpiste est entièrement réalisé; son retour à l'écran réactualise du même coup ses apparitions antérieures, et l'installe alors en position de manque, pendant que le harpiste, à son tour, est potentialisé: le spectateur s'interroge alors non pas sur la signification du harpiste, mais sur

ce qu'il convient de penser du *menchevik*.

Les positions ainsi traversées (présence, absence, attente et manque) sont des effets des visées et des saisies perceptives; elles caractérisent donc aussi bien la *source* (le centre déictique) que la *cible* (la grandeur visée ou saisie); eu égard à la première, les degrés de présence de l'objet ont pour corrélat *des états d'âme du sujet* (le centre): sentiment de plénitude ou de vacance du sens, sentiment d'attente ou de manque. Ces états d'âme de base fondent nous semble-t-il la dimension passionnelle des tropes; en effet, si les modes d'existence ne sont plus seulement définis par le statut épistémologique général de la composante théorique à laquelle ils renvoient – système virtuel et discours réalisé, pour l'essentiel –, mais d'abord comme des degrés de présence perceptive, alors ils sont inséparables de leurs effets *proprioceptifs*: la mise en tension des figures est aussi une mise en tension du corps propre du sujet, de telle manière que l'émotion rhétorique n'est rien d'autre que l'effet de cette tension dans le champ déictique.

TROPE OU ICÔNE?

Enfin, il ne faut pas négliger la possibilité de l'«oubli»: dans son recul en profondeur, la figure potentialisée peut être repoussée jusqu'à être virtualisée, et la figure réalisée, qui occupe alors seule le devant de la scène, n'est plus corrélée avec la première. Il semblerait même que l'iconicité de l'image repose le plus souvent sur un tel processus. Il est patent, par exemple, que la plupart des effets de perspective reposent sur ce qu'on appelle en sémiotique hjelmslevienne des «systèmes semi-symboliques»; dans une version peu élaborée: le grand est au petit ce que le proche est au lointain; dans une version plus sophistiquée: les tons froids sont aux tons chauds ce que l'arrière-plan est au premier plan.

Le propre de ces systèmes semi-symboliques est de corréler des catégories hétérotopes pour en établir l'isomorphisme: la taille des plages ou la tactilité investie dans le chromatisme seraient alors isomorphes de la profondeur investie dans l'espace.

Mais, d'un autre point de vue, il s'agit toujours de figures de discours, et même de tropes, qui mettent en corrélation et en tension deux types de figures, en accordant à chacun d'eux un mode d'existence spécifique: si la tactilité des couleurs est potentialisée, et si la profondeur de l'espace est actualisée, alors, la perception de la perspective sera «tropicque», et susceptible encore d'exciter les états d'âme du spectateur; mais si la tactilité des couleurs est «oubliée» en tant que telle, ou seulement considérée comme un procédé conventionnel pour représenter la profondeur, qui se trouve de ce fait seule réalisée, alors la perception de la perspective sera «non tropique» et «iconique». Elle ne sera plus un dispositif de «présentation» tensive, mais de «représentation» conventionnelle.

Un autre exemple vient à l'esprit: celui des effets de perspective entre les rectangles de Rothko. Entre deux grandes plages d'un chromatisme soutenu et saturé (par exemple orange et rouge) vient s'insérer un liseré jaune clair, très lumineux. L'analyse met alors en évidence le fait qu'entre deux plages à transition lente – les contrastes chromatiques sont faibles, et ils sont seuls à jouer –, advient une zone qui impose une transition rapide (ajoutant un contraste de désaturation et un contraste d'éclat): les transitions lentes seraient aux transitions rapides ce que les couches proches seraient aux strates éloignées. L'apparition du liseré désaturé et lumineux est alors interprétée comme un effet de profondeur entre deux strates, laissant passer une lumière venant de derrière.

Dans ce cas de figure, la plage étroite claire hésite entre deux statuts: celui de liseré jaune désaturé séparant deux couches, et celui d'effet d'éclat ou d'éclairage séparant deux strates. Cette hésitation repose à la fois sur le traitement chromatique intrinsèque (la désaturation suspend l'effet chromatique, le potentialise, et permet l'actualisation de l'effet d'éclat) et sur le rapport avec les plages voisines, qui fournissent une sorte d'étalon provisoire de saturation, et qui seront du même coup placées soit en aplat, soit en profondeur, de part et d'autre de la zone éclatante. Aussi longtemps que la qualité

chromatique du liseré jaune n'est que potentialisée, la perception en strates restera « tropique »; dès qu'elle sera virtualisée, cette même perception sera iconique. C'est pourquoi une sémiotique tensives de la lumière se devrait de maintenir en tension les différents états du visible: chromatisme, éclat, éclairage et matière, pour les traiter comme des états de la lumière, en concurrence pour la manifestation discursive¹³.

CONCLUSION

On mesure mal l'avantage que représente, du point de vue de la rhétorique, un traitement tensif des tropes, en termes de « degrés de présence » et de modes d'existence. En revanche, on peut sans peine évaluer l'économie qu'il représente d'un point de vue sémiotique: dans son effort pour constituer un espace tensif dans la théorie de la signification, la sémiotique d'aujourd'hui doit réexaminer la plupart des problématiques: la narrativité, les structures élémentaires, l'énonciation, et... les figures de discours. Dans cette perspective, la constitution d'un champ de présence, d'un centre, de profondeurs et d'horizons, le déploiement des modes d'existence n'est en rien spécifique des figures de discours, et encore moins du discours visuel. Mais sur cet arrière-plan général, on voit bien comment se forment les tropes: comme la superposition, en un même point de la chaîne, de grandeurs relevant de modes d'existence différents et concurrents; ou, plus précisément, comme la synchronisation des deux parcours d'au moins deux figures dans le champ de présence du sujet de discours.

La question de leur prise en charge énonciative, sous la forme éventuelle d'une *polyscopie*¹⁴, est à cet égard logiquement seconde puisque, si plusieurs voix ou visions entrent en concurrence (en conflit ou en collusion) en un même point de la chaîne du discours, il faut aussi rendre compte des modalités de leur coexistence, et notamment de leurs « degrés de présence » relatifs et respectifs.

NOTES

1. Le Groupe μ a progressivement affirmé une conception interactive, à partir de *Rhétorique de la poésie*; voir à ce sujet un récent article, où l'effet rhétorique est défini comme résultant de « l'interaction dialectique entre le degré conçu et le degré perçu ». Cf. « Sens rhétorique et sens cognitif » (RS/SI, 1994: 14).
2. P. Ricœur, *La Métaphore vive*, 1975: 30sqq.
3. *Figures 1*, 1966: 211.
4. Pour la définition de ces modes d'existence en sémiotique générale, voir A. J. Greimas et J. Fontanille, *Sémiotique des passions*, et J. Fontanille et C. Zilberberg, *Éléments de sémiotique tensives*, à paraître.
5. *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, 1992.
6. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, 1979: 90.
7. Cf. Groupe μ , « Sens rhétorique et sens cognitif », 1994: 14: « la figure rhétorique consiste à produire des énoncés polyphoniques ».
8. Auquel la revue *Degrés* a consacré récemment un numéro spécial: « L'image cachée dans l'image ».
9. J. Fontanille, « De la coupe aux lèvres. Configuration et refiguration dans "Achille soignant Patrocle blessé" », *Degrés*, 1992: 11-121.
10. L'usage du *est* et du *n'est pas* pourrait faire croire que, tout comme Ricœur, dans *La Métaphore vive*, nous adoptons une position ontologique; mais nous venons de préciser comment, à notre sens, le discours se détache de l'être: comme un simulacre.
11. Dans *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière*, 1995.
12. Cf. la recherche en cours dans J. Fontanille et C. Zilberberg, *Éléments de sémiotique tensives*, à paraître.
13. Voir à ce sujet notre *Sémiotique du visible*, 1995.
14. Cf. *Sémiotique du visible*, 4^e partie, « La polyscopie dans les Sonates peintes de Ciurlionis », 1995.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- COLLECTIF [1992]: « L'image cachée dans l'image », *Degrés*, n° 69-70.
- FONTANILLE, J. [1995]: *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière*, Paris, P.U.F.
- GENETTE, G. [1966]: *Figures 1*, Paris, Le Seuil.
- GREIMAS, A.-J. et COURTÉS, J. [1979]: *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, I, Paris, Hachette.
- GREIMAS, A.-J. et FONTANILLE, J. [1991]: *Sémiotique des passions*, Paris, Le Seuil.
- GRUPE μ [1970]: *Rhétorique générale*, Paris, Larousse;
- [1977]: *Rhétorique de la poésie*, Bruxelles, Complexe;
- [1992]: *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Le Seuil;
- [1994]: « Sens rhétorique et sens cognitif », RS/SI, « La rhétorique et la sémiotique », vol. 14, n° 3.
- PRANDI, M. [1992]: *Grammaire philosophique des tropes. Mise en forme linguistique et interprétation discursive des conflits conceptuels*, Paris, Éd. de Minuit.
- RICŒUR, P. [1975]: *La Métaphore vive*, Paris, Le Seuil.

SIGNE ICONIQUE ET TROPOLOGIE VISUELLE¹

TONY JAPPY

CAVEAT LECTOR

UNE TROPOLOGIE purement visuelle établie dans le cadre de la sémiotique peircienne est-elle concevable? C'est de cette question que traite la présente étude dont le lecteur, en particulier le lecteur francophone, sera sans doute entraîné dans une vision du monde et une conception de la sémiotique qui lui seront peu familières. Car cette sémiotique-là, comme toute la culture anglo-saxonne d'ailleurs, est issue de l'une des deux grandes traditions de pensée qui se sont développées dès la fin du XVI^e siècle en réponse au scepticisme. Plus précisément, elle est le produit de la rencontre d'une forme évoluée de l'empirisme britannique et de l'idéalisme de Kant; fondée non pas sur la linguistique mais conçue au contraire comme une logique, elle a suivi, pendant presque cinquante ans de réflexion sur les signes, une évolution au cours de laquelle l'effacement de l'idéalisme de Kant a progressivement laissé la place chez Peirce à la prise de conscience du rôle joué par l'expérience dans notre appréhension du monde. Or, il se trouve qu'à l'heure actuelle une discussion de la tropologie visuelle doit inévitablement se référer à une série d'études, dont le *Traité du signe visuel*, de facto référence en la matière, études qui, dans leur grande majorité, s'inscrivent dans l'autre tradition de la philosophie constructiviste, le rationalisme. Lorsque l'on sait combien la controverse opposant l'empirisme au rationalisme relève d'un conflit proprement idéologique², on comprend ce que traiter le problème de la tropologie visuelle d'un point de vue peircien peut offrir de perspectives et de solutions radicalement différentes en ce qui concerne la transposition éventuelle au domaine visuel d'un ensemble de concepts rhétoriques développés au cours des siècles dans le domaine du verbal. C'est pourquoi, dans un premier temps, il s'agira de résumer les caractéristiques de l'héritage kantien et empiriste de la pensée de Peirce qui permettent de mieux cerner ce qui la différencie de la sémiologie rationaliste; ensuite seront abordés les principes de la sémiotique peircienne qui contribuent à la discussion de la rhétorique du visuel; enfin, on reviendra sur certains aspects de la théorie du signe iconique afin d'en mesurer l'importance pour la problématique de la tropologie visuelle.

RATIONALISME, EMPIRISME ET THÉORIES DU SIGNE

Initialement kantien, Peirce s'est progressivement libéré de l'influence de son maître allemand³. Il a néanmoins conservé pendant toute sa carrière philosophique certaines idées de la première *Critique* qui contribuent à l'originalité de sa pensée, parmi lesquelles on peut citer, en vrac, une conception «architectonique» du savoir à l'intérieur de laquelle la sémiotique dépend du phénoménologique; la recherche d'un système de catégories, *sine qua non* de l'entreprise scientifique, les douze de Kant se réduisant, comme on le sait, aux trois peirciennes; et, enfin, l'idée capitale que la pensée est une forme de représentation, idée qui deviendra chez Peirce la doctrine selon laquelle la pensée opère grâce aux signes.

Parallèlement à cette évolution, Peirce s'est montré de plus en plus conscient du rôle joué par l'expérience et de ce qu'il appelle «*the Outward Clash*», c'est-à-dire le caractère «compulsif» et dynamique de l'existence, dans l'acquisition de la connaissance, à tel point qu'au début du siècle il a pu se rallier de manière enthousiaste à la définition du terme «expérience» proposée dans l'*Essai* de Locke⁴. Mais il s'agit ici d'un empirisme moderne débarrassé des défauts que Peirce avait trouvés chez son prédécesseur britannique, notamment une vision dualiste de la connaissance, la notion d'intuition et le principe de la *tabula rasa*. Cette évolution aboutit enfin à un empirisme où le nominalisme que Peirce a reproché à presque tous ses prédécesseurs constructivistes est remplacé par le principe qui tient que le réel est ce qu'il est indépendamment de l'idée que l'on s'en fait, autrement dit par le réalisme. Par conséquent, la sémiotique de Peirce présente un certain nombre de présupposés qui la différencient considérablement de la sémiologie d'origine saussurienne qui fonde la plupart des théories récentes du signe visuel. Comme sa pensée a souvent été mal comprise, mal lue et, dans le cas de certains commentateurs, pas lue du tout, nous nous proposons d'articuler les présupposés ainsi que les principes peirciens qui intéressent une éventuelle tropologie visuelle sous la forme des cinq

«précisions» suivantes:

1) Pour le lecteur habitué au signe saussurien, l'élément sans doute le plus surprenant de la sémiotique peircienne concerne la place que l'Américain accorde à l'inférence. En effet, estimant comme Kant que la pensée est de la nature d'une représentation, Peirce va jusqu'à faire de l'inférence, et non pas du mot ou de l'énoncé, sa classe de signes la plus achevée, la plus authentique. C'est ainsi que l'inférence, qu'il appelle «argument» et qu'en 1903 il subdivise en abduction, déduction et induction, constitue la classe des signes dont toutes les autres ne sont que des formes dégénérées, c'est-à-dire moins complexes. Mais, et c'est là que l'on prend toute la mesure du fossé qui le sépare du rationalisme, c'est l'abduction et non la déduction qui nous permet de renouveler sans cesse notre connaissance du monde. Il s'ensuit que, étant subordonné à la pensée, dont il est sans doute la réalisation la plus complexe, le langage ne constitue pas ici le paradigme de l'activité sémiotique; de même, le rôle accordé à l'inférence à l'intérieur du système peircien interdit de concevoir le langage comme un système de correspondances son-sens. Du coup, le concept d'immanence se révèle sans pertinence pour un processus dynamique où la connaissance, de notre langue comme du monde, se construit à partir d'un raisonnement sur les données imposées par l'expérience. Il en va évidemment de même de l'interprétation des signes dits «visuels»: là non plus, du point de vue peircien, le sens ne se livre pas immédiatement, mais se construit à partir d'inférences plus ou moins conscientes et des connaissances «collatérales» dont dispose le sujet⁵. Puisque c'est l'inférence qui constitue la seule classe de signes véritablement authentique, analyser un mot, une image ou un énoncé linguistique ou un signe «visuel», c'est porter son regard sur quelque chose qui est foncièrement incomplet. Pour Peirce, donc, la linguistique ne saurait en aucun cas fournir à cette sémiotique un «patron général», le monde n'est nullement la créature du langage et le «tournant linguistique» qui a occupé la place que l'on sait dans l'histoire récente des sciences humaines est perçu par

un peircien comme un avatar du rationalisme.

2) Pour des raisons similaires, la perception ne saurait pas non plus être une affaire d'intuition immédiate. Dès le début du siècle, Peirce concevait la perception comme un processus complexe qui intègre au moins trois types d'éléments: les données sensorielles initiales fournies de manière permanente par notre expérience et sur lesquelles nous n'avons aucun contrôle; le percept, sorte d'image mentale et limite inférieure de la perception, qui est tout aussi involontaire et incontrôlable; enfin une forme d'inférence que Peirce tient pour indubitable, positive et irréversible, à savoir le jugement perceptuel, jugement acritique qui constitue le point de départ de nos jugements conscients et de notre action et qui, faut-il le préciser, est de la nature d'un signe. Ainsi conçue, la perception s'apparente davantage à un processus inférentiel qu'à une détermination immédiate des formes de la sensation, si bien que tout est «joué», pour ainsi dire, au moment où le sémiotique entre en jeu, et l'articulation d'une recherche empirique sur la psychologie de la perception avec l'analyse rhétorique devient immédiatement problématique dans un tel cadre théorique.

3) Chez Peirce, la signification se définissant comme un processus dynamique, elle intègre simultanément non pas deux relats, en relation statique tels le signifiant et le signifié, mais trois, à savoir le signe, l'objet et l'interprétant. À l'intérieur de cette conception, et à la différence de la sémiologie d'inspiration saussurienne qui les conçoit exclusivement comme des êtres de raison, les objets en question sont réels, c'est-à-dire indépendants de l'idée que nous nous en faisons. S'agissant d'un processus, c'est l'objet, instance s'il en est de cet «*Outward Clash*» qui s'impose à nous, qui déclenche la sémiologie, et la relation qu'il entretient ainsi avec le signe n'est en aucun cas symétrique: dans le processus de la signification, dit Peirce, c'est le signe qui est déterminé à être par l'objet, l'inverse n'étant pas vrai⁶. Par exemple, c'est le modèle qui détermine la photographie et non l'inverse. Car l'objet peircien

constitue, à l'instar du modèle du photographe, un déjà-là, idée sans doute déconcertante pour la plupart des commentateurs de Peirce «informés» par la tradition rationaliste⁷; c'est un déjà-là qui est loin d'être épuisé par le monde référentiel, car le «producteur» du signe (locuteur, peintre, photographe, rhéteur) y participe également: comme le notent avec pertinence les auteurs du *Traité du signe visuel*, «Turner peint autant Turner que des brumes sur un estuaire»⁸.

4) Mais le rôle de l'objet ne s'arrête pas là: en déterminant le signe à signifier, il lui communique une partie de sa propre forme, idée qui nous ramène fatalement au cœur du débat sur le signe iconique et les malentendus qu'il a engendrés. «J'utilise le mot signe», écrit Peirce à sa correspondante britannique Lady Welby en 1906, «au sens le plus large pour désigner tout moyen de communication ou d'extension d'une forme (ou trait)»⁹. Autrement dit, en déterminant le signe à l'existence, l'objet lui communique une partie de sa propre forme, d'où la notion de ressemblance qui semble tant préoccuper les commentateurs. À ce propos, il convient de noter que, chez Peirce, la seule chose qui soit communicable, c'est-à-dire «partageable» par deux objets quelconques, relève nécessairement du qualitatif, de la Priméité donc, puisque seules les qualités sont partout pareilles et indivisibles. C'est d'ailleurs ce principe qui fonde sa théorie de l'icône: il suffit qu'un objet ait une qualité quelconque pour être potentiellement signe, ici icône, de tout autre objet partageant cette qualité, et le terme «ressembler» implique seulement chez Peirce que deux objets, y compris un signe et ce qu'il représente, ont au moins une qualité en commun. Notons, à ce propos, que Peirce n'a jamais prétendu que lors du processus de détermination l'objet communiquait la *totalité* de sa forme au signe; il convient donc d'éviter de concevoir le signe comme une vulgaire «copie» de l'objet et d'user de la notion d'isomorphisme avec circonspection.

5) Enfin, en vertu de la vision catégorielle et architectonique de Peirce, les diverses classes de signes

s'organisent hiérarchiquement. La plus célèbre des divisions contribuant à cette hiérarchie, et la plus pertinente pour une discussion de la rhétorique visuelle, concerne celle où les trois relations (de convention, de contiguïté et de ressemblance) que peuvent entretenir un objet et un signe déterminent respectivement le symbole, l'indice et l'icône. Or, relevant d'une hiérarchie, symbole, indice et icône entrent dans une relation d'implication complexe. Les définitions proposées aux paragraphes 2.247 à 2.249 des *Collected Papers* montrent clairement que l'indice implique une icône, et qu'à son tour le symbole implique une forme d'indice, si bien que tout signe symbolique implique par transitivité une forme d'iconicité¹⁰. Une photographie, par exemple, est indiciaire dans la mesure où elle est le produit de la rencontre des rayons de lumière réfléchis par un modèle et de la pellicule dans un appareil photo ; l'iconicité qu'elle implique tient à ce qu'aux yeux de l'observateur, la disposition des formes, des lignes et des couleurs imprimées sur le cliché ressemble au modèle photographié¹¹ : en d'autres termes, le choc existentiel du modèle et de la pellicule détermine le négatif à l'existence, mais seuls les éléments iconiques permettent d'identifier le modèle.

Or la division qui donne le symbole, l'indice et l'icône n'est pas sans conséquences pour une rhétorique générale, car il s'agit d'une tripartition qui neutralise effectivement la distinction faite entre le visuel et le verbal, termes qui s'opposent plutôt dans des sémiologies fondées sur le langage.

Chez Peirce, en effet, l'opposition pertinente concerne l'iconique et le symbolique, réalisations dégénérées, à des degrés de complexité phénoménologique distincts, de la classe des arguments. Par conséquent, le terme même de «visuel» invite la mise au point suivante : d'une part, dans un signe à visée rhétorique évidente comme, par exemple, la publicité illustrée sur la *planche 1*, figure un message proprement linguistique, mais ce message n'est pas pour autant moins visuel que l'illustration qu'il accompagne et, on peut le supposer, ne mobilise

pas de processus perceptifs spécifiques. D'autre part, le symbolique chez Peirce recouvre aussi bien des éléments picturaux à caractère conventionnel, telle la perspective, que les signes linguistiques. Fort de ces quelques précisions, nous revenons aux problèmes soulevés par le concept d'une rhétorique du visuel.

HYPICOINICITÉ OU TROPOLOGIE VISUELLE?

Telle qu'elle se présente ici, notre problématique fait irrésistiblement penser à la distinction fondamentale du *Laocoön*. Effectivement, en dressant des «frontières» entre peinture et poésie, Lessing a bien vu que la question épistémologique en jeu tenait à une différence de canal, de support, de médium. Par conséquent, il s'agit pour nous de déterminer jusqu'à quel point il est possible de transposer les concepts développés à propos d'un art qui «se sert de sons articulés qui se succèdent dans le temps» à l'analyse d'un art caractérisé par «des formes et des couleurs étendues sur un espace»¹². D'un point de vue peircien, un tel projet ne s'autorise qu'entouré de certaines précautions, sous peine de confondre sémiotique et psychologie. Nous défendrons notre position au moyen de deux raisonnements et d'un exemple.

En premier lieu, et cela peut paraître paradoxal, lorsque la communication passe d'une ligne à un «plat», malgré le gain d'une dimension, elle subit une perte de complexité : un énoncé linguistique, par exemple, est plus complexe sur le plan strictement sémiotique qu'un tableau. C'est que les signes linéaires, qui sont de nature symbolique, font nécessairement intervenir l'interprétant et, à la différence de l'icône et de l'indice, sont de ce fait authentiquement triadiques. En termes simples, pour interpréter un signe symbolique, il faut déjà en avoir appris la signification ; mais le symbolique impose une autre contrainte encore, qui permet d'apprécier toute l'importance que Peirce attachait à notre expérience du monde : sans connaissance collatérale (c'est-à-dire expérience) de l'objet du symbole, nous sommes incapables de l'interpréter. Cela s'explique de la manière suivante : comme il n'y a pas deux personnes

au monde qui occupent le même espace, il ne peut donc pas y avoir deux personnes au monde qui en ont exactement la même expérience. Par conséquent, il n'y a pas deux personnes au monde qui parlent le même français, pas plus qu'il n'y en a deux qui parlent le même anglais, russe ou chinois. Il en va de même des tropes, car ils relèvent du symbolique et ne sont pas, comme on pourrait le croire, une donnée de la perception, à supposer même que le message iconique se « donne » immédiatement. Il y a fort à parier, au contraire, que la plupart des images intégrant des tropes ne sont interprétées avec bonheur que grâce à des éléments textuels fonctionnant comme « ancreurs ». Citons, à ce propos, une étude visant à développer une rhétorique spécifique de la photographie¹³. Dans un chapitre intitulé « Figures du discours et voies de l'interprétation », l'auteur arrive à interpréter tour à tour la même photographie (sans légende) représentant deux troncs d'arbre coupés par le cadrage, comme une ellipse, une synecdoque, une métonymie, une métalepse, une métaphore et même une allégorie... c'est dire combien l'interprétation du trope est une activité inférentielle, une fonction de la disposition et de l'expérience propres de l'interprète, et non pas le produit immédiat des éléments de l'image.

En deuxième lieu se pose le problème fondamental de la forme des tropes. S'agissant d'une classe des *figuræ*, des *schemata*, c'est-à-dire des structures intégrées à l'argumentation d'un discours, le trope n'est évidemment pas informel. Or tout ce qui relève de la forme dans la sémiotique peircienne tombe dans le domaine de ce que Peirce appelle les « hypoicônes », sortes de structures sous-tendant l'icône. Rappelons à ce propos que l'icône est le type de signe le moins complexe que l'on puisse obtenir lors de la trichotomisation de la relation associant l'objet au signe: il s'agit d'un signe qui dénote son objet au moyen des qualités qu'il possède. Or, en 1902, la recherche de Peirce portant sur les signes iconiques l'amène à les imaginer débarrassés de leur conventionnalité et de leurs divers « soutiens » écrits, et il avance alors le concept d'hypoicône: « toute image

matérielle, comme un tableau, écrit-il, est largement conventionnelle dans son mode de représentation; mais en soi, sans légende ni étiquette, on peut l'appeler une hypoicône »¹⁴. Ce faisant, sa pensée catégorielle le porte à reconnaître que les propriétés formelles de ces structures relèvent elles aussi de trois degrés de complexité, et il finit par dégager au plus trois hypoicônes, qui sont tout simplement les trois configurations formelles susceptibles de structurer l'icône et, par implication, tout indice ou symbole auquel elle pourrait se trouver associée.

C'est ainsi que les trois types d'hypoicônes dégagés par Peirce concernent, comme l'a bien vu Lessing, la capacité différentielle du canal ou support. Elles sont fonction, plus précisément, du rapport particulier qu'entretiennent la structure propre de l'objet et les limitations imposées au signe par le support dans lequel il s'inscrit. C'est de cette manière que les propriétés formelles de l'objet déterminent l'hypoiconicité particulière d'un signe donné, hypoiconicité qui peut se réaliser de l'une des trois façons suivantes: lorsque le signe dénote son objet en vertu de simples qualités, ce signe est une *image* de cet objet; au niveau de complexité supérieur, lorsque des relations dans l'objet sont représentées par des relations analogues dans le signe, c'est un *diagramme* de l'objet; enfin, au niveau de complexité maximal, lorsque le caractère représentatif du signe consiste en ce qu'il représente un parallélisme dans l'objet, c'est alors une *métaphore* de cet objet¹⁵.

L'image, par exemple, peut être véhiculée par n'importe quel support. Le cas du diagramme est différent. On n'insiste jamais assez sur le rôle dynamique joué par l'objet dans la sémiologie, ni sur sa réalité propre – il peut être qualité, objet existentiel ou pensée. Dans la communication ordinaire entre les humains, le canal est fatalement existentiel, faute de quoi, à moins d'être télépathe, on ne percevrait jamais de signe. Par conséquent, la complexité de la structure de l'objet transmissible par le support ne peut pas dépasser la capacité formelle que Peirce reconnaît à l'existentiel, à savoir le dyadique: c'est tout simplement le seul « niveau » qui rende possible

une correspondance terme à terme entre les deux structures. S'agissant des rapports entre relations essentiellement dyadiques dans le signe et dans l'objet, le diagramme est une configuration formelle qui peut structurer aussi bien un support unidimensionnel comme le canal linguistique qu'un « plat » à deux dimensions comme un tableau, une photographie ou une image publicitaire: c'est d'ailleurs ce principe, qu'il était le seul à avoir compris, que Roman Jakobson a voulu porter à l'attention des linguistes en 1965. En revanche, dans le cas de la métaphore, le signe a pour fonction de représenter une structure d'objet bien plus complexe que ne le lui permettent les limitations d'un médium existentiel à une ou deux dimensions: qu'on le veuille ou non, et quel que soit le support, il manquera toujours au signe métaphorique un ou plusieurs éléments du parallélisme original qu'il a pour tâche de représenter, c'est pourquoi certaines autorités parlent dans ce cas d'incongruité ou d'écart¹⁶.

Ce dispositif intéresse au plus haut degré la théorie de la rhétorique visuelle, car il pose par définition que tout signe symbolique, indiciaire ou iconique, scriptural ou pictural, verbal ou non verbal, est informé par au moins l'une des trois configurations formelles ainsi décrites. Les implications sont évidentes et permettent de comprendre pourquoi, aussi bien dans le cas d'une publicité que d'un discours, l'identification et l'interprétation des tropes relèvent du symbolique et non de l'iconique: d'une part, cette tripartition de la structure formelle élémentaire du signe constitue une version moderne des figures de la tradition; d'autre part, la distinction binaire opérée par cette même tradition entre le propre et le figuré se neutralise à ce niveau de l'analyse et cède la place à la tripartition distinguant image, diagramme et métaphore, car les deux niveaux tombent indifféremment sous le coup de l'hypoiconicité. Enfin, se posant comme universelle, cette tripartition informe aussi bien un trope qu'un terme propre, aussi bien les figures que les tropes, aussi bien un signe pictural qu'un signe scriptural, aussi bien le verbal que le non-verbal. Il s'ensuit que

certaines figures sont, du point de vue strictement formel, informées par de simples qualités, et seront donc classées, comme l'onomatopée, parmi les images; d'autres, informées essentiellement par des relations dyadiques (sans doute composées), seront classées, comme la comparaison ou la métonymie par exemple, parmi les diagrammes; d'autres, enfin, ayant pour fonction de véhiculer un parallélisme impossible, comme la métaphore de la tradition et l'allégorie, seront classées parmi les métaphores. Il s'agit donc de ne pas confondre la « lettre de l'image », selon la formule de Barthes¹⁷, premier degré de l'intelligible en deçà duquel le lecteur ne percevrait « que des lignes, des formes et des couleurs »¹⁸, avec la forme du trope. C'est ce principe qu'illustre la publicité qui figure sur la *planche 1*.



planche 1

La stratégie rhétorique opère ici sur plusieurs niveaux, mais l'ensemble du signe est une comparaison, trope qui, par l'association d'au moins deux relations dyadiques, est informé par le diagramme complexe qui peut se représenter ainsi: ((a

est à b] comme [a' est à b']) ou, plus abstraitement, ((* — *) — [* — *]). Il s'agit en l'occurrence de persuader le lecteur de choisir une marque de cigares, et la démarche du publiciste consiste à montrer qu'il y a bien une certaine *ressemblance* entre une jeune fille et un paquet desdits cigares. La démarche peut se décomposer en trois étapes. D'abord, il convient d'imaginer l'image publicitaire débarrassée du produit et de tout élément textuel. Il reste donc un signe « plat » où une belle jeune fille sort de la mer. À la différence d'un énoncé linguistique, un tel signe n'asserte rien¹⁹, n'est rien d'autre qu'une fonction propositionnelle en attente d'un sujet, car la jeune fille se présente comme un ensemble de propriétés reconnues désirables, en un mot comme une « talité ». Le signe devient proposition dès la seconde étape, quand on y ajoute le nominal « *Sheer Enjoyment* » (le plaisir à l'état pur) qui fonctionne alors comme le sujet d'une proposition dont le prédicat est représenté par la jeune fille : elle nous est présentée littéralement comme l'icône du plaisir à l'état pur, mais les lignes, formes et couleurs composant le type de la fille désirable n'ont strictement rien à voir avec la *forme* du trope. La troisième étape de la démarche consiste, en effet, à suggérer que les cigares sont aussi désirables que la jeune fille, et c'est uniquement à ce stade qu'opère la comparaison. La fille est une image des cigares en vertu d'une communauté de qualités : couleur des cheveux et des cigares, transparence du tee-shirt échantonné et de la cellophane, grain de la peau et texture du tabac, silhouette de la fille et des cigares sortant du paquet, etc. Elle constitue un diagramme des cigares en vertu des diverses relations dyadiques qui sous-tendent conjointement le jugement suivant : de même que pour jouir de la fille, il faut la sortir de l'eau et la dévêtir, de même il faut sortir le cigare de son paquet et de la cellophane. En effet, la fille sort de l'eau comme le cigare du paquet ; elle porte au niveau de la poitrine une grosse boule en bois jaune, qui est placée stratégiquement comme le bandeau de la cellophane ; elle porte des vêtements qui la protègent comme la cellophane protège le cigare, etc. La comparaison s'instancie donc ici à deux niveaux,

celui de l'image et celui du diagramme, niveaux formels qui, répétons-le, ne concernent en rien les attributs propres de la jeune fille.

CONCLUSION

Si la réponse apportée ici à la question initiale risque de laisser plus d'un lecteur sur sa faim, c'est sans doute parce que, voulant tenir compte des principes les plus pertinents de la sémiotique peircienne, cette réponse ne peut pas être franchement positive. S'agissant d'un support visuel, la forme spécifique des tropes revêt une importance capitale. Or, le principe d'hypoiconicité, intimement lié à la structure de l'objet du signe, affirme que la forme d'un trope donné est la même quel que soit le médium – canal linguistique ou support pictural – par lequel il se réalise, et que par conséquent la spécificité formelle du trope se trouve ailleurs, singulièrement dans la manière dont les hypoicônes se combinent. Malgré ces réserves, c'est notre souhait que ce travail ait pu apporter une contribution modeste à ce débat.

NOTES

1. Pour Gérard Deledalle, qui un jour de décembre 1994 a bien voulu me soutenir.
2. L'évidence lexicographique est là pour le prouver, et le lecteur n'a qu'à chercher le terme « empirisme » dans un dictionnaire français et son équivalent anglais dans un dictionnaire anglais pour s'en convaincre.
3. Cf. G. Deledalle, *Charles S. Peirce, Phénoménologue et Sémioticien, Foundations of Semiotics*, n° 14, Amsterdam, John Benjamins, 1987, p. 7-27.
4. C.S. Peirce, *Collected Papers*, dirigés par C.P. Hartshorne, P. Weiss et A. Burks, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1931-58. Les références aux *Collected Papers* se font comme le veut la convention par volume et paragraphe. C.P. 5.611. Cf., aussi, C.P. 2.84, où Peirce définit l'expérience comme le « résultat cognitif de notre vie passée ».
5. Par exemple, l'observateur du quattrociento savait pertinemment que le bleu d'outremer employé dans la représentation des robes des madones, du fait de l'instabilité notoire du pigment et donc de son

coût élevé, avait en plus de sa valeur iconique la fonction d'indiquer la fortune du mécène. L'observateur moderne, en revanche, s'il ne dispose pas de cette connaissance collatérale, n'y voit qu'un bleu foncé. Cf. M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford, Oxford University Press, 1974, p. 11-12.

6. «Je définis un Signe comme étant quelque chose qui est si déterminé par quelque chose d'autre, appelé son Objet, et qui par conséquent détermine un effet sur une personne, lequel effet j'appelle l'Interprétant, que ce dernier est par là même médiatement déterminé par le premier». C.S. Peirce, *Écrits sur le signe*, textes rassemblés et traduits par G. Deledalle, Paris, Seuil, 1978, p. 51.

7. On a parfois l'impression que cette tradition-là conduit à concevoir le monde comme une vaste œuvre de fiction.

8. Groupe μ , *Traité du signe visuel*, Paris, Seuil, 1992, p. 133.

9. C.S. Peirce, sous la dir. de C.S. Hardwick, *Semiotics and Significs*, Bloomington, Indiana University Press, 1977, p. 196.

10. Ce principe constitue la base même des recherches linguistiques engagées depuis 1965, date de la parution de l'article de R. Jakobson : «Quest for the Essence of Language», *Diogenes*, n° 51, 1965, p. 22-38, sous la dénomination de «théorie de l'iconicité». Mais l'emprise du rationalisme sur l'histoire récente des idées est telle que le travail de sappe antisauvurienne entrepris par Jakobson en 1965 a été totalement trahi par son traducteur français et a abouti vingt ans plus

tard à la méprise monumentale que constitue Haiman 1985. Cf. J. Haiman, *Natural Syntax : Iconicity and Erosion*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, p. 1-15.

11. À ce propos, le peircien se demande souvent si Nelson Goodman, auteur d'une objection célèbre quant à la validité théorique du concept de ressemblance, aurait refusé de regarder les photos de sa grand-mère, par exemple, sous prétexte qu'elles ressemblaient davantage à d'autres photos qu'à la parente en question.

12. G. Lessing, *Laocoön*, Intr. de J. Bialostocka, Paris, Hermann, 1964 (1766), p. 109-110.

13. M. Théron, *Rhétorique de l'image: l'exemple de la photographie*, Crdp de Montpellier, 3^e éd., 1993, p. 78-100.

14. C. S. Peirce, *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978, p. 149.

15. *Loc. cit.*

16. Pour une analyse plus approfondie des tropes du point de vue peircien, et une discussion du concept d'écart, cf. G. Deledalle, *Théorie et pratique du signe*, Paris, Payot, 1979, p. 159-67.

17. R. Barthes, « Rhétorique de l'image », *Communications*, n° 4, 1964, p. 40-51.

18. *Ibid.*, p. 46.

19. La dénomination «énoncé visuel», qui implique l'assertion, est peut-être mal venue.

DES OPÉRANDES RHÉTORIQUES

COMME CLASSÈMES DES TROPES VISUELS

SYLVAIN RHEULT
avec la collaboration de BERNARD DUPRIEZ

Il est sain de se proposer à la limite le programme d'un code universel des structures, qui nous permettrait de déduire les unes des autres moyennant des transformations réglées, de construire, par-delà les systèmes existants, les différents systèmes possibles.

(Merleau-Ponty, *Signes*, Paris, Gallimard, 1967, p. 148-149).

DEPUIS que la bête humaine articule des sons, la communication se fait surtout par ce biais : les ondes sonores. Il était facile d'en produire toutes sortes de variantes, dans toutes les circonstances de la vie. Dans l'obscurité ou à distance, les ondes lumineuses n'avaient pas autant d'avantages, mais avec l'apparition de l'écriture, on put les enregistrer. Par la suite, l'imprimerie, la projection lumineuse, les écrans électroniques donnèrent à la communication visuelle une expansion de plus en plus large.

Ce n'est que récemment que furent entreprises des recherches sur les catégories pertinentes à l'étude de ce mode essentiel de la communication (Peirce, Kandinsky, Groupe μ , Eco). À ce propos, on peut se demander si les catégories linguistiques, sémantiques et rhétoriques, élaborées au cours des siècles par des générations de grammairiens, ne peuvent aussi s'appliquer peu ou prou aux phénomènes visuels. Intégrer les concepts venus d'Aristote, de Quintilien, de Dumarsais à l'analyse permettrait du moins de multiplier les possibilités de lecture des tropes visuels.

Il importe, bien entendu, de ramener les catégories à des éléments aussi simples que possible. Dans sa *Rhétorique générale*, le Groupe μ avait proposé des concepts élémentaires structurés et limités en nombre, permettant d'envisager les tropes littéraires en fonction d'un niveau d'articulation et d'une opération. C'est sur cette voie qu'il a poursuivi son avance dans le *Traité du signe visuel*.

Une rhétorique du visible se dégage, parallèle à celle de l'audible. Nous aimerions présenter ici l'esquisse d'une approche plus globale dans laquelle le sonore et le visuel ne sont pas deux domaines opposés, ni même séparés. En nous inspirant de la rhétorique classique, placée dans une optique actuelle, systématisée

sinon *critériée*, nous pensons pouvoir présenter des analyses parfois comparables à celles du groupe de Liège. La diversité peut stimuler la réflexion. Comme lui, nous voyons le procédé comme constitué d'une opération et d'un opérande. Les opérandes rhétoriques sont pour nous tous les aspects de la communication susceptibles de subir une opération rhétorique. Ces « matériaux » d'opérations sont, selon nous, au nombre de vingt-cinq. Tout d'abord, quatre dimensions « discrètes » de segment de texte (par exemple la page ou l'écran, que l'œil peut embrasser de manière instantanée), six fonctions énonciatives (celles de Jakobson, un peu revisitées), six aspects de l'énoncé et enfin les neuf composantes des articulations linguistiques présentes dans la langue orale ou écrite. Les éléments de cette structuration¹ pertinents à la présente analyse seront ici repris et exploités aux fins de la rhétorique visuelle. On trouvera en caractère gras les opérandes retenus et en italique quelques procédés visuels représentatifs. La bande dessinée, médium qui, par sa popularité, a favorisé l'invention et la diffusion de nombreux procédés graphiques, servira à l'illustration de notre propos.

L'ÉNONCIATION DANS LE VISUEL

Depuis Jakobson, les linguistes comme les littéraires sont devenus sensibles à tout ce qui relève de l'acte même de communiquer. Les pôles de l'énonciation, élaborés dans le cadre d'une sémiotique orale, peuvent être identifiés, croyons-nous, jusque dans le visuel. Nous procéderons à partir d'une planche tirée de la bande dessinée japonaise *Kozure Ookami*² (figure 1).

En premier lieu, le **façonnement esthétique**, autrement dit la fonction poétique de Jakobson, qui se définit par un ensemble de choix effectués au niveau du travail de l'artiste. Ces choix permettent, par exemple, de reconnaître une école, un style ou un genre. Le façonnement est le résultat d'une activité qui relève non seulement d'une vision, mais aussi d'une « déformation cohérente »³ qui donne à l'œuvre sa valeur esthétique. Dans l'illustration du duel des

deux « ronins »⁴, la forme des objets représentés n'est pas foncièrement altérée; au contraire, la transposition tend à respecter fidèlement les modèles réels. On parlera donc de *style réaliste*⁵. La technique utilisée évoque le *sumi-e*, dessin à l'encre, classique au Japon. Cela confère à l'ensemble un cachet traditionnel et renforce ainsi l'ancrage du narré dans l'histoire ancienne.

L'observation de la grande case permet de dégager aussi la présence de la fonction de **situation**. Il s'agit de donner un contexte réel à la communication. Par le *cadrage*, on choisit ce que l'on veut montrer de la situation; on attire l'attention sur un détail au moyen d'un *gros plan*; on s'arrête sur une personne avec un *plan moyen*; on donne une idée de toute l'action en ayant recours à un *plan général* ou *panoramique*. Le *cadre* lui-même a aussi son importance⁶. Un cadre richement décoré rehausse l'image, suggère un certain style de vie, une époque. La *figure 1* fait apparaître de vieilles pierres tombales sur tous les côtés de la grande case. Elles ont une fonction double: délimiter l'image et situer l'action; situer l'action, puisque cet espace libre dans le cimetière forme une enceinte pour le combat, tout en suggérant la proximité de la mort et la détermination de ces hommes qui ne la craignent pas. Les pierres tombales, et non plus le trait qui entoure la case, deviennent le véritable cadre.

Par ailleurs, au-delà de ce que montre l'image, il y a place pour une intention, la **visée** de l'image, qui dépasse la représentation. Cette fonction, distincte de l'énoncé, permet de conceptualiser des procédés comme ceux qui s'apparentent au mensonge, ou comme ces images publicitaires qui proposent un style de vie au lieu de vanter directement le produit. Dans *Kozure Ookami*, la visée se décèle à la disposition dans un *plan*. On donne à quelque chose une importance accrue en lui accordant une surface relative plus grande ou en lui faisant occuper une meilleure place. Le *premier plan* prend souvent le pas sur ce qui est relégué au *second*. Le ronin debout, placé au centre de la partie gauche de la planche, attire tout de suite l'œil du lecteur. Ce dernier aperçoit ensuite les lignes de vent qui conduisent vers l'extrémité droite de la



figure 1



figure 2 (se lit de droite à gauche)

1. Candy : – Où est Anthony ?
2. Allister : – ... Il s'est frappé la tête au sol...
– Il ne bougeait plus lorsqu'on l'a relevé...
3. Allister : – ... Il est mort sur le coup.
4. Candy : – ... Mort sur le coup... ?
5. Archibald : – Pourquoi a-t-il fallu qu'il meure ?
– Lui... Pourquoi, lui, devait-il... ?
6. Candy : – Anthony est MORT !
– Mort...

planche, vers l'autre ronin, dont la tête seule dépasse de la table. Cet effet d'entraînement de l'œil, de la gauche vers la droite, crée l'illusion de l'avance du ronin debout vers le ronin assis. Le plan d'ensemble permet de saisir la possibilité d'un drame imminent. Cependant, pour établir la tension montante entre les deux adversaires, il a fallu adjoindre dans le bas des gros plans de leurs visages, comme s'ils se faisaient face. Une quatrième fonction énonciative: la fonction phatique, ou de **contact**, vise à l'établissement, au maintien ou à la rupture de la communication. Transposée en ondes lumineuses, elle se manifeste notamment par le contrôle de l'éclairage, c'est-à-dire par le jeu de l'ombre et de la lumière. Ce que l'on met sous le feu des projecteurs devient ce que l'on veut communiquer, tandis que ce que l'on cache ou laisse en suspens reste dans l'ombre. Des procédés comme le *flou* ou le *contraste marqué* du style pop art modifient la qualité du contact. Dans l'image, on ne voit pas tout de suite qu'il y a un petit garçon dans le coin en bas à gauche, il est à peine discernable, perdu dans les pierres tombales, dont la *valeur d'ombre* est équivalente. Au contraire, le ronin debout se détache d'autant plus clairement sur le fond pâle qu'il est foncé.

Selon le type de public visé, l'image devra parfois subir des adaptations. En effet, ce sont les préférences du **destinataire** qui déterminent certains contenus ou certains genres. Les amateurs de fantastique rechercheront le fabuleux et tout ce qui peut exciter leur imagination; le producteur d'images qui veut séduire ce public particulier aura intérêt à tenir compte de ces exigences. Il existe au Japon une quantité incroyable de bandes dessinées, toutes compartimentées dans des niches bien spécifiques en fonction du sexe et de l'âge des lecteurs et même en fonction de leurs loisirs (golf, tennis, mah-jong). Parmi ces genres, on en trouve un destiné plus spécifiquement aux amateurs d'histoires de samurai. Connu sous le nom de « *jidai-geki* », littéralement « drame d'époque », ce genre est encore plus populaire à la télévision qu'en bande dessinée. C'est à ce genre qu'appartient la série d'où est tirée la *figure 1*.

Enfin, la fonction émotive, centrée sur le **locuteur**, centralise dans le visuel toutes les manifestations de l'instance créatrice. La présence de l'auteur se fait sentir parfois par une manière toute personnelle de traiter le matériau artistique, par un style particulier, parfois simplement par une *signature*. « Il sait exploiter les nuances du dégradé » dirions-nous de la production d'un artiste, et déjà nous serions en train de caractériser un style d'auteur et de nous entraîner à le reconnaître dans ses œuvres. Dans l'image proposée, la présence du locuteur est plutôt discrète, nous semble-t-il. On peut certes apprécier sa maîtrise des techniques de pinceau. En quelques coups rapides et précis, il met en place les pierres tombales, les broussailles et les zones d'ombre. Son travail se caractérise aussi par l'emploi simultané du pinceau, du rapidographe et de la trame mécanique. Quand il se laisse interroger sur son œuvre, ce sont de tels choix de procédé que l'artiste raconte, comme si l'action énonciative était la partie la plus visible de sa gestation productrice.

LES OPÉRANDES PUREMENT VISUELS

Qu'il existe non une équivalence mais une multitude de rapports potentiels entre les opérandes littéraires et les composantes visuelles, la précédente démonstration semble l'indiquer. Mais comment vont se prêter à notre type d'analyse les opérandes purement visuels, qui constituent le résultat, le point d'arrivée de la transformation tropique? Il nous semble insuffisant de ne considérer que les points et les lignes comme classèmes valables, ce que proposait Kandinsky⁷. Il faut prendre appui sur d'autres aspects de l'image, des aspects qui seront plus à même de susciter des opérations. Le Groupe μ distingue, dans le signe visuel, un signe iconique et un signe plastique⁸. Le signe iconique est une reconstruction⁹ effectuée en tenant compte des modèles disponibles dans la compétence du sujet. Ce sont les dessins, les photos, tout ce qui touche la représentation de quelque chose de visible. Complémentaire au précédent, le signe plastique regroupe tout ce qui se

rapporte à l'aspect physique de l'image, soit la forme, la couleur, et la texture¹⁰. Cette distinction est évidemment essentielle. Placée sous l'éclairage de la communication globale, elle prend des dimensions inattendues. Le plastique est du graphisme lié à la perception des « interlocuteurs » visuels (le peintre et ses admirateurs). Il touche à l'énonciation. L'iconique est plus proche de l'énoncé, par contre. Son signifié est un objet raconté par l'œuvre. Les mots qui le décrivent paraissent faire double emploi car ils ont comme lui un sens pris dans « le monde » dont on peut parler. Il se prête à des analyses en concepts, sinon en sèmes, comparables à celles des mots. Son origine visuelle ne doit pas masquer sa richesse de contenu. Il nous paraît englober tous les aspects de l'énoncé: les objets, certes, mais aussi les sentiments (notamment par la couleur), les idées (par la forme), les actions (par les indications de mouvement) et peut-être même les personnes (qui sont les sujets les plus constants des œuvres). En voici seulement un exemple, qui met en relief les sentiments. Dans les cases du bas de la *figure 1*, les visages des ronins qui apparaissent en gros plan présentent un contraste saisissant. Celui de gauche est beaucoup plus ombré que son vis-à-vis, ce qui suggère un être au caractère sombre et menaçant. Celui de droite, dont le visage semble baigné par une lumière tranquille, semble personnifier le bien. L'iconique est ici proche du plastique. Rhétorique « icono-plastique » peut-être (cf. chap. 9 du Groupe μ)? Mais le signifiant visuel, dans notre approche « globale », se prête à une analyse axée de façon plus spécifique, ou du moins un peu différente. La présentation des prochains opérandes sera exemplifiée au moyen de la seconde planche extraite d'une bande dessinée pour « jeune fille » et étonnamment riche en procédés graphiques (*figure 2*)¹¹.

Un opérande très concret est, pensons-nous, l'emplacement dans l'espace de l'image et son support physique. Nous l'appelons **étendue spatiale**. En ce qui regarde le support, mentionnons la *feuille*, la *toile*, le *mur*, l'*écran de cinéma* ou l'*écran cathodique*. Ces choix, fondamentaux, suffisent déjà à distinguer des

genres. Ne dit-on pas que « le médium est le message »¹²? Cette affirmation prend toute sa valeur dans la bande dessinée *Candy Candy*. Les contraintes d'édition et de marché imposent à la planche un format standard, mais dans cette surface le *découpage* en case s'ajuste à ce qui doit être représenté. Un visage s'insère dans un carré ou un rectangle légèrement élargi (cases 1, 2, 5 et 6). Un gros plan centré sur les yeux (case 3) nécessite une case étirée sur toute la largeur de la planche tandis qu'un plan américain (case 4) exige une occupation de l'espace en hauteur.

L'encre appliquée au *pinceau*, en revanche, s'attache à un autre opérande. Elle met en place les zones complètement noires et définit, au moyen des variations en épaisseur du trait, une certaine profondeur pour les visages, les bras et les vêtements. Le *rapidographe*, qui permet d'obtenir des lignes fines de largeur régulière, sert à tracer les cases, les bulles ainsi que les cheveux et la dentelle. L'utilisation d'une *trame mécanique*, dans la case 3, suggère le contour d'une case. Enfin, les courbes vaporeuses de la spirale à la case 6 ont été obtenues au moyen d'un *aérographe*. Ces techniques pour générer l'existence signifiante de l'image peuvent être regroupées sous le terme général de **graphisme**.

Les transcriptions de signes qui se rapportent à un codé prédéfini et convenu constituent la **graphie**, terme voisin, concept très distinct du précédent. La graphie inclut toutes les *lettres* et les *signes de ponctuation*, conventions connues des usagers. On y joindra des conventions culturelles, par exemple le saignement de nez qui, dans l'iconographie japonaise, indique l'excitation sexuelle¹³. Il faut aussi mentionner certaines subtilités que l'écriture japonaise permet d'introduire. Les mots étrangers utilisent le syllabaire « katakana », plus carré (voir case 1, les cinq premiers caractères), alors que les mots proprement japonais s'écriront avec le syllabaire « hiragana », plus proche de l'écriture cursive (voir case 1, les trois derniers caractères). Il est aussi à noter que l'on a accolé à tous les caractères chinois du texte de petits « furigana », indiquant la prononciation. En effet, les jeunes écoliers japonais qui lisent des bandes

dessinées comme *Candy Candy* ne connaissent pas encore tous les idéogrammes empruntés à l'écriture chinoise, et l'éditeur doit leur en faciliter la lecture.

TRANSPOSITION VISUELLE D'AUTRES SIGNIFIANTS

Les alphabets phonétiques permettent de reproduire des **sonorités**, sous forme d'*onomatopées* (Boum!) ou en suggérant l'action qui produit le son (Soupir!). Cela ne renseigne pas cependant sur le volume de la voix ou sur l'intonation (**mélodie**). Les *variations typographiques* et les *points d'exclamation* suggèrent tant bien que mal la force de l'énonciation, mais cela n'est pas le cas pour la *figure 2*, puisque tous les caractères ont la même graisse. En effet, l'utilisation obligée au Japon de caractères d'imprimerie impose certaines contraintes. L'hésitation, la voix coupée par l'émotion sont rendues par un usage généreux de la ponctuation. Les séries de points suggèrent des silences éloquentes (case 2, 3, 4, 5 et 6) tandis qu'un trait étiré (case 6) allonge la voyelle finale. Où le graphisme fait preuve d'invention pour transcrire l'intonation, c'est dans l'utilisation de la forme sinueuse des *bulles*. Elle laisse transparaître une certaine émotion de la voix, émotion qui s'exprime avec plus de violence encore dans la case 5, où le ballon semble exploser¹⁴. Par contraste, l'absence de bulle autour des caractères, dans les cases 4 et 6, laisse supposer qu'il s'agit d'une pensée tout intérieure, non exprimée verbalement.

Pour figurer le mouvement, car le **geste** aussi est un opérande rhétorique, la bande dessinée a suscité l'invention de nombreux codes, comme la *posture en déséquilibre*, les *traits de déplacement*, le *bougé* ou la *multiplication des membres*. La succession des cases 2 et 3, où l'on peut voir comme le début et la fin d'un mouvement, suggère qu'Allister a tourné lentement la tête en se rapprochant. Dans la case 5, les *traits rapides* qui entourent Archibald suggèrent qu'il se relève brusquement en tournant la tête.

L'ÉNONCÉ ICONIQUE

Remontons à la case 1 et attachons-nous au traitement fait au **personnage**. On est d'abord étonné

par les yeux disproportionnés, qui donnent une allure presque caricaturale à la figure. La bouche, le nez, réduits, semblent ridiculement petits en comparaison. Chez beaucoup d'artistes les sentiments passent surtout par les yeux mais les dessinateurs japonais ont poussé le procédé à ses limites¹⁵. Quand on plonge le regard dans ces grandes soucoupes noires, on aperçoit des reflets, des étoiles, tout un monde délicatement transparent. On a l'impression d'entrer dans l'âme même de la jeune fille, d'aller au fond de son intimité la plus secrète, puisque voilà le personnage tout entier qui, par transparence, atteint à cette limpidité. Là où un texte se contenterait d'explications plus ou moins longues pour divulguer les moindres pensées du personnage, l'image doit inventer pour faire sentir au lecteur cette omniscience que lui offre à si bon compte la narration. Par conséquent, on sait que les émotions qui passent par les deux grands lacs qui servent d'yeux à Candy ne sont pas simulées, elles viennent du fond de son âme.

Toujours à la case 1, on peut apercevoir un **sentiment** d'inquiétude, rendu par la forme perplexe des sourcils en circonflexe. Le *flou* créé au moyen des hachures verticales laisse aussi transparaître l'incertitude où se trouve Candy. Ce flou se poursuit à la case suivante, où le visage d'Allister semble émerger du brouillard. Par contre, à la case 3, l'image regagne toute sa netteté au moment où le jeune homme annonce sans ambiguïté la mort d'Anthony. L'incertitude est levée; seule reste, pour Candy, la vive impression causée par la triste nouvelle.

L'instant précis de l'**action** où la jeune fille réalise la mort d'Anthony, est-il possible de le mettre en image? C'est le pari tenté à la case 4. D'abord, pour amplifier l'effet dramatique, on encre entièrement le fond en noir. Cela n'indique pas nécessairement le deuil, mais plutôt la solitude, comme si la lumière du jour était soudainement voilée pour le personnage au centre de la case, ou comme si le reste du monde avait soudainement disparu pour Candy, maintenant seule. L'éclat lumineux au-dessus de la tête, à l'instar d'un flash de caméra, suggère l'instantanéité de la prise de conscience. Toujours dans la même case, on peut lire

aisément les sentiments de la jeune fille. Le front s'assombrit, tel un voile de malaise tombant sur le visage de Candy, la pupille de ses grands yeux semble tout à coup vidée, comme si l'effroi causé par le malheur avait subitement drainé toute vie hors de la jeune fille. Pour représenter la profondeur du désespoir où semble s'engouffrer Candy, on propose au lecteur, à la case 6, une spirale en surimpression¹⁶, comme si soudainement l'univers se mettait à tourner. La figure même de Candy apparaît penchée, prête à basculer, sur le point de s'évanouir.

Un *dessin schématique* ou *non figuratif* peut servir à représenter une **idée**. La surface tramée de la case 3 se rapproche le plus de ce concept. En plus de remplir un espace blanc, sa fonction consiste à suggérer les limites de la case attendue mais qui n'a pas été dessinée.

UNE OPÉRATION: LA SUBSTITUTION

Les opérands proposés ayant permis de montrer la diversité des aspects de la communication, visuelle et sonore, il reste à aborder les opérations qui s'appliquent aux opérands. Comme point de départ, considérons l'opération de substitution. Comme l'a proposé le Groupe μ ¹⁷, on peut voir la substitution comme une suppression suivie d'un ajout. Il faut être en mesure de déceler ce qui a été supprimé, sans quoi il ne serait plus possible de parler de substitution. Il s'établit donc un rapport entre deux termes. Par exemple, lorsque l'objet de l'opération est unique, il n'est possible d'y effectuer que des opérations globales. Ajouter une image c'est adjoindre une *vignette* à un texte, la supprimer, c'est employer le *liquide correcteur* ou la *gomme à effacer*. Le matériau peut former un tout indivisible et la substitution ne s'effectue que sur des entités.

Quand l'objet est envisagé comme un ensemble, en revanche, on peut y effectuer des substitutions partielles. Un ajout, à ce moment-là, devient une augmentation. Effectuée sur le graphisme, cette opération donne des *arabesques* ou des *volutes*, ou encore un *agrandissement*. L'opération inverse, la diminution, a pour résultat une *réduction*, ou une *silhouette*.

Il est aussi possible de prendre l'opérande en tant que structure. On considère l'ensemble des possibles dans le paradigme. Dans ce cas-ci, le matériau se présente comme une structure aux multiples relations, qui s'établissent au sein d'une organisation en réseau¹⁸. Dans la perspective d'une structure, faire un ajout devient une complexification. Une valeur supplémentaire est donnée à l'image, et on parlera de *graphisme expressif*. Au contraire, tendre à la simplification produira une *épure*. Une substitution à ce niveau opère des remaniements dans les réseaux et altère profondément la structure du matériau. On parle alors de métamorphose, opération qui définit tous les genres de métaphores. Mais peut-il y avoir des métaphores entre les graphismes? On a vu plus haut une trame évoquer un cadre...

DES POSSIBILITÉS

La liste complète des opérandes tirés autant du sonore que du visuel offre d'autres possibilités que nous n'avons pas le loisir d'explorer ici. Le recoupement deux à deux (selon la méthode des constituants immédiats) des opérandes de la communication, estimés pour l'instant à 25, promet à lui seul plus de 300 classes de procédés, dont 72 concernent le visuel.

Cependant, pour décrire avec plus de précision les gammes de tropes visuels possibles, il faudra tenir compte aussi des opérations simples, celles qui peuvent s'appliquer à tous les opérandes. Selon nos analyses, elles ne peuvent se réduire à moins de 25 types discrets.

La rhétorique concrète du visuel ne manque pas d'avenues où se promener...

NOTES

1. Elle a été présentée par B. Dupriez. Cf. « Taxinomie(s) », *Texte*, n° 8-9, 1989, p. 377-403.
2. K. Kazuo et K. Goseki, *Lone Wolf and Cub* (titre original: *Kozure Ookami*), n° 5, Chicago, First Publishing, 1987.
3. M. Merleau-Ponty, *Signes*, Paris, Gallimard, 1967, p. 68.
4. Un ronin est un samurai sans allégeance.
5. Quant à la figure 2, malgré les altérations très marquées des traits des personnages, on lui attribuera un style *semi-réaliste* plutôt que *caricatural*.
6. Le Groupe μ consacre un chapitre complet à la sémiotique et à la rhétorique du cadre dans son *Traité du signe visuel*, Paris, Seuil, 1992.
7. *Point-ligne-plan: contribution à l'analyse des éléments picturaux*, Paris, Denoël/Gonthier, 1970.
8. *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*.
9. *Ibid.*, p. 126.
10. *Ibid.*, p. 186.
11. K. Mizuki et Y. Igarashi, *Candy Candy*, vol. I, Tokyo, Kodansha, 1992, p. 308.
12. M. McLuhan, *Pour comprendre les médias*, Montréal, Hurtubise HMH, 1972.
13. Dans la même veine, voici quelques autres conventions fréquemment utilisées dans les dessins et caricatures japonais: une bulle de morve au nez suggère le sommeil, un personnage sans jambes est un fantôme, un motif strié évoque un démon. En Europe, le *krollebitch*, ce petit tourbillon beaucoup utilisé par Hergé, représente la folie ou un étourdissement.
14. D'autres bulles, en forme de nuages, suggèrent le monologue intérieur. D'autres encore, ornées de glaçons, donnent à imaginer la froideur du discours.
15. F. L. Schodt, *Manga! Manga! The World of Japanese Comics*, Tokyo, Kodansha, 1984, p. 91-92.
16. Il existe, dans la bande dessinée européenne, de nombreux symboles de ce type. Chez Hergé, des étoiles illustrent la douleur. Chez d'autres, des bûches, des moutons servent à imaginer le sommeil. On aura un sentiment d'effort, de gêne ou de surprise au moyen de fines gouttelettes.
17. *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970; rééd. Paris, Le Seuil, 1982.
18. « Ne plus partir du style comme écart, choix dans la langue, originalité - partir de l'œuvre tout entière, comme système générateur de formes profondes, fermeture et ouverture » (H. Meschonnic, *Pour la poétique*, vol. I, Paris, Gallimard, 1970, p. 32).



Louise VIGER, *L'Éclipse, les délicieux* (caribou), 1991, 996,5 x 165 x 226cm.

L'Éclipse, les délicieux: cinq modelages de nus masculins en sucre (dimensions variables de 83 à 128cm de hauteur). Statuaire prenant vie de l'ombre projetée au mur. Doublure des figures inspirées des anges peints des Annonciations qui suscitent des ombres gigantesques de bêtes : orignal (n° 1), coq (n° 2), caribou (n° 3), oies (n° 4), coq (n° 5). Pâte de sucre (à base d'acrylique), pâte de bois, structure de fils de fer ; bois laminé sur châssis, encres, lampe halogène. Photos: Louis Lussier.

«L'ÉCLIPSE, LES DÉLICIEUX» de Louise Viger

PAR CHANTAL BOULANGER

L'œuvre de Louise Viger nous apparaît exemplaire en ce sens qu'elle met en scène un envers de la modernité. Cet envers se situe à l'opposé des partis pris des avant-gardes et du modernisme, tout autant que de certaines pratiques postmodernes axées principalement sur la technologie et le conceptuel.

Cette modernité intempestive dont nous parlons – à l'intérieur de laquelle les formes visuelles de la réalité, du réel «réaliste», ouvrent sur un abîme –, c'était celle de Baudelaire. Le poète n'affirmait-il pas en effet que ses yeux ne voyaient plus rien, englués dans un visible trop proche? Le réel de la foule, des magasins et des foires internationales du 19^e siècle peut ainsi être mis en parallèle avec l'emprise du *mass médiatique* sur nos vies en cette fin de 20^e siècle et avec l'oubli de la tradition qui en a résulté.

L'œuvre de Louise Viger se constitue à l'encontre de cette déperdition de la réalité, de cette perte de l'*aura* propre au moderne, que Walter Benjamin a définie, dans *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, comme l'unique apparition d'un lointain, si proche qu'il puisse être.

La sculpture de Viger présente un aspect objectal dont la nature ambivalente s'apparente à l'esthétique baroque (époque par excellence de la rhétorique). L'analyse de *L'Éclipse, les délicieux* (1991) met en relief le pouvoir discursif de l'allégorie au sein d'une spatialité de nature baroque. Une nouvelle conscience du temps s'élabore qui cherche, dans le tête-à-tête du sujet avec lui-même, hors de la sérialité et du progrès, à renouer avec une pensée mythologique. Ainsi que l'affirme Benjamin toujours, dans la main de l'allégoriste, la chose devient « la clé du domaine d'un savoir caché, l'emblème de ce savoir auquel elle rend hommage »¹.

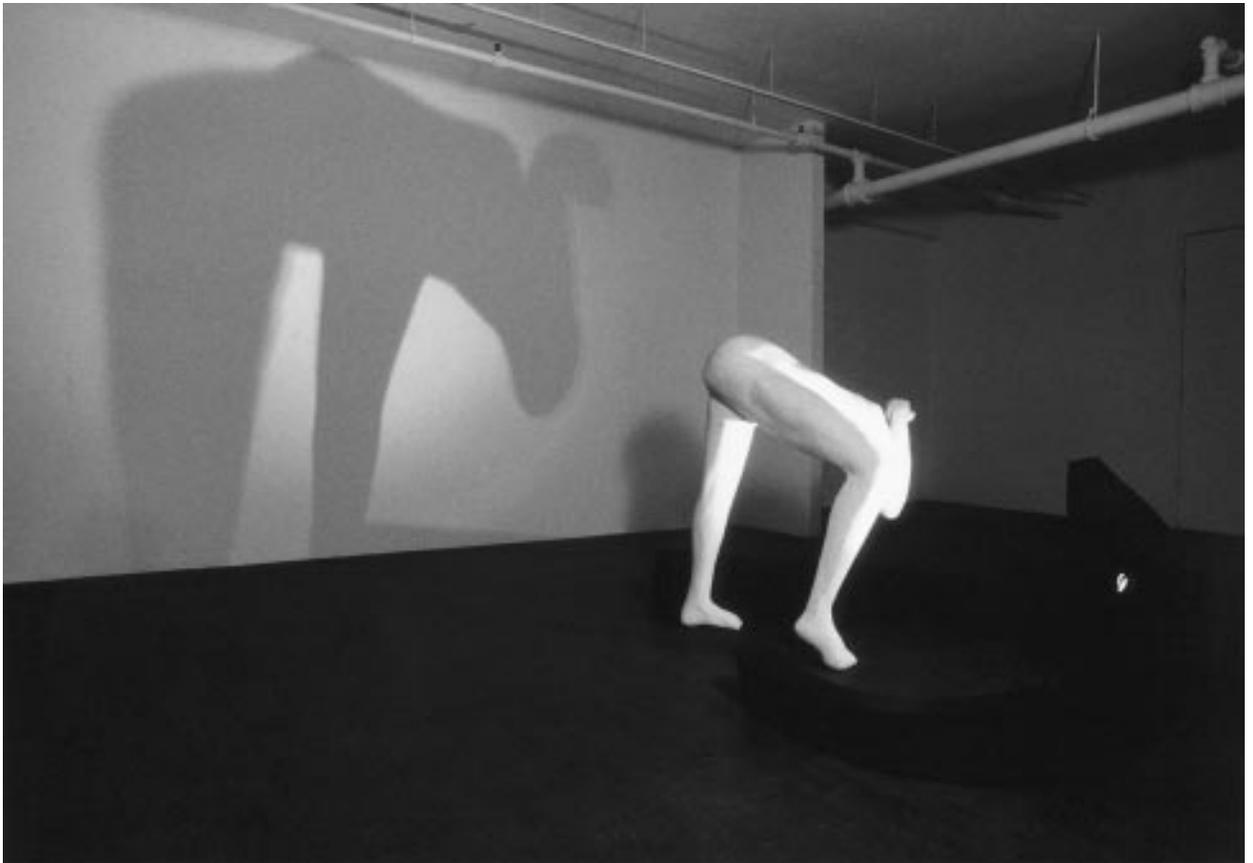
Les caractéristiques mêmes de la spatialité baroque concourent ici à la mise en place d'une stratification de sens propice à une redéfinition du voir. L'ambivalence des formes, l'amalgame des contraires ouvrent sur des dualités. L'œuvre ne se présente pas seulement comme un site animé par un ensemble d'opérations logiques; elle est aussi un carrefour où s'entrecroisent des antagonismes: ombre et lumière, animalité et humanité, évanescence de la figure et sensualité de la matière (sucre). Le baroque, de par sa nature même, dénonçait toute figuration au premier degré, il fixait un mouvement d'exagération théâtrale qui aura contribué à une redéfinition de l'espace de la représentation. En ce sens, la théâtralité baroque chez Viger opère un travail similaire de distanciation critique par rapport au modernisme et par rapport à la conception de Michael Fried selon laquelle la dimension théâtrale était la condition même du non-art. Le matériau utilisé par l'artiste est en fait l'histoire de l'art, et son théâtre est celui du non-représenté de l'histoire.

La série *L'Éclipse, les délicieux*, parce qu'elle est structurée en regard d'un ensemble d'oppositions, engendre un espace topologique à l'intérieur duquel cohabitent des écritures multiples: la référence à l'Ange de l'Histoire de Benjamin, incarné dans ses formes immaculées, la figure de l'Annonciation, le bestiaire québécois et une temporalité impure. Le visuel s'affranchit du seul cadre optique formaliste, au profit de l'onirisme sous-jacent à cet inconscient de la vue qu'implique le désir. L'espace de l'œuvre est aussi un espace de transgression et de retournement. La référence à la statuaire se voit dans un même temps niée et fragilisée dans sa matérialité même. De plus, la figure humaine, qui introduit une dimension anthropomorphique méprisée par la modernité, ne présente toutefois pas d'identité propre et l'ombre qu'elle projette la métamorphose en animal.

Ces œuvres de Viger, en tant que lieux pour l'*apparaître*, font également éclater l'espace-temps. Une telle conception de l'histoire qui n'est plus une trame conceptuelle continue mais un imaginaire d'histoire, ainsi que l'énonçait Benjamin, s'accorde bien avec la pratique de l'allégorie comme principe d'organisation en palimpseste et à la spatialité baroque qui lui répond. Ainsi, à partir d'une position critique face aux visions totalisantes du monde et de l'art, Viger propose une archéologie de la mémoire à travers les principes du double et de la jouissance. À travers le jeu des apparences, l'entre-code, l'entre-monde se révèlent et des correspondances sont esquissées. Son œuvre permet de questionner l'*autre* de la signification, à savoir cette *inquiétante étrangeté* de nos visions intérieures². Cela rejoint l'existence labyrinthique évoquée par Christine Buci-Glucksman.

1. Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 1985, p. 197.

2. Christine Buci-Glucksman, *La Folie du voir de l'esthétique baroque*, Paris, Galilée, 1986, p. 16.



Louise VIGER, *L'Éclipse, les délicieux* (original), 1991, 126 x 155,5 x 201cm.



Louise VIGER, *L'Éclipse, les délicieux* (original, coq et caribou), 1991.



Louise VIGER, *L'Éclipse, les délicieux (coq)*, 1991, 83 x 131 x 133cm.



Louise VIGER, *L'Éclipse, les délicieux* (caribou), 1991, 996,5 x 165 x 226cm.



Louise VIGER, *L'Éclipse, les délicieux (oies)*, 1991, 91,5 x 212 x 272cm.



Louise VIGER, *L'Éclipse, les délicieux (coq et caribou)*, 1991.



Louise VIGER, *L'Éclipse, les délicieux (coq)*, 1991, 103 x 96 x 158cm.

DEUXIÈME PARTIE
APPROCHES PARTICULIÈRES

L'ELLIPSE ET LES STRUCTURES SUPERFICIELLES DES MÉTAPHORES VERBALE ET NON VERBALE¹

ELI ROZIK

LE RÔLE de l'ellipse dans la structure de la métaphore a été reconnu même dans les théories traditionnelles, en particulier celles qui conçoivent la figure comme une forme abrégée de la comparaison². Pour ce que j'en sais toutefois, elle n'a jamais été traitée systématiquement. En revanche, la théorie moderne nous permet à la fois de suggérer l'existence d'une structure profonde commune à toutes les variétés de métaphores, verbales comme non verbales, et d'expliquer l'engendrement de toutes les structures superficielles, dans lesquelles le rôle de l'ellipse est crucial. Le présent texte propose et décrit certaines règles de l'ellipse sous-tendant l'engendrement de ces structures dans les métaphores verbale et non verbale.

Posant que les métaphores verbale et non verbale ont une structure profonde commune, je suis conscient que le langage naturel est plus articulé que les systèmes de communication non verbaux. J'ai l'intention de formuler les principes bloquant l'apparition de certaines structures de surface dans ces derniers, et déterminant celles qui seront ou non disponibles.

Encore que la catégorie de l'« ellipse » comme figure de langage ait été connue et décrite depuis l'Antiquité, elle a peu attiré l'attention. Quintilien énonce ceci : « Quant aux figures produites par omission [elles se produisent] lorsque les mots omis peuvent clairement être reconstitués à partir du contexte »³. Je suggère que l'ellipse est l'omission délibérée de mots/signes nécessaires pour compléter un énoncé et qui sont, en fait, « elliptiquement présents » s'ils sont vitaux pour donner un sens au texte, et si leur évocation est assurée par la structure de surface de la phrase et les processus associatifs. En particulier, l'association syntagmatique se noue entre des mots/signes qui tendent à apparaître ensemble dans le même contexte, par exemple *arbre-vert*, *voile-bateau* et *vin-boire*. L'association paradigmatique se noue entre des mots/signes qui tendent à remplir la même fonction dans des contextes similaires et, par conséquent, peuvent commuter : *arbre-arbuste*; *partir-mettre les voiles* et *beau-joli*.

Bien qu'en principe les structures de surface de la métaphore non verbale soient plus elliptiques que les formes verbales, je prétends que toutes les structures de surface sont fondamentalement équivalentes, à cause de l'ellipse. Comme la notion d'ellipse implique que les mots/signes manquants jouissent d'une présence elliptique, leur omission n'affecte pas le sens. En d'autres termes, l'ellipse rétablit

par définition la fonction sémantique d'un mot/signe manquant. De plus, puisque la différence spécifique de la métaphore réside dans sa forme prédicative particulière (ou, en d'autres termes et comme je vais le montrer plus loin, dans l'activation d'un type particulier d'association non verbale), le degré d'articulation de l'ellipse est sans importance. Comme le mécanisme de production et de propagation d'un type spécial de signification, autre que la prédication littérale, est le même, nous pouvons avancer que l'articulation plus poussée de la métaphore verbale ne lui confère aucun avantage sur la métaphore non verbale. En outre, comme nous le verrons, la plupart des structures de surface elliptiques de la métaphore verbale caractérisent aussi la non verbale.

Une telle équivalence, ajoutée au rôle crucial des associations non verbales que même le langage ne peut articuler conduisent à une thèse plus générale: que la métaphore non verbale est la forme originale de la métaphore. Puisque c'est la métaphore verbale qui clairement s'écarte des règles typiques du langage, il est logique de supposer qu'elle a seulement été adoptée et adaptée par ce dernier par une convention spéciale. Cette thèse est également confortée par l'omniprésence de la métaphore dans les activités pré-verbales de l'esprit, telles que le rêve, le rêve éveillé et l'hallucination. Sans doute le langage est-il parvenu à articuler davantage la métaphore en fonction de ses principes propres, mais seulement jusqu'à une certaine limite: celle de l'association non verbale.

Dans la section suivante, j'esquisserai une théorie de la métaphore verbale qui permette de traiter aussi la non verbale⁴. Partir de la métaphore verbale est justifié parce que sa théorie est beaucoup plus développée que celle de la métaphore non verbale, qui en est encore aux balbutiements. Cette façon de présenter les choses n'indique toutefois nullement une priorité historique.

LA STRUCTURE PROFONDE DE LA MÉTAPHORE VERBALE

En accord avec la théorie moderne, je conçois la métaphore verbale comme une procédure standard de description des objets (référents), réels ou fictifs, et comme une alternative à la description littérale⁵.

La notion de «littéral» procède de la convention

associant un mot à un ensemble d'objets qui partagent supposément un ensemble de qualités/traits. Un usage en accord avec cette convention est «littéral», et un usage qui l'enfreint est «impropre». Par exemple, l'utilisation du mot «homme» pour tout sous-ensemble d'un ensemble partageant les traits «humain», «mâle», et «adulte» est «littéral» ou «propre», alors que l'utilisation de «gorille» pour le même sous-ensemble est «impropre» (à moins que «gorille» soit utilisé dans le sens de «garde du corps», ce qui est une métaphore morte ou, mieux, une nouvelle signification verbale). Il s'ensuit qu'un prédicat verbal donné ne peut être qualifié de littéral ou de métaphorique que si la nature du référent est connue, sinon l'impropriété ne peut être établie. En d'autres mots, la métaphore est caractérisée par une impropriété prédicative⁶.

Ce prédicat impropre est destiné à déclencher un processus associatif qui évoque finalement un prédicat propre, ou plutôt littéral, faisant sens avec le sujet littéral de la description⁷. Dans ce sens, c'est le sujet littéral qui détermine si un prédicat impropre mène à une prédication sensée ou au non-sens. Cela implique trois choses:

a) il n'y a aucune différence entre une prédication littérale et une prédication métaphorique quant à leur structure syntaxique, laquelle reflète la relation de base entre un sujet (ou une fonction référentielle) et un prédicat (ou une fonction descriptive)⁸. Par exemple:

SUJET	PRÉDICAT
Richard	est violent
Richard	est un gorille ⁹

b) il n'y a aucune différence quant à la catégorisation des référents puisque aussi bien dans les prédications littérales que dans les métaphoriques les prédicats effectifs sont littéraux, par exemple:

SUJET	PRÉDICAT
Richard	est violent
Richard est un gorille >	est violent

c) il n'y a aucune différence entre les prédicats littéraux et métaphoriques quant à leurs conditions de vérité, par exemple les conditions de vérité de la proposition littérale «Richard est violent», engendrée

par la proposition initiale impropre «Richard est un gorille», et les conditions de vérité de celle-ci sont les mêmes.

Je considère ces points comme les principaux acquis de la théorie moderne de la métaphore, particulièrement du point de vue « interactif »¹⁰. Toutefois la théorie moderne ne parvient pas à rendre compte de la spécificité de la métaphore, ni du fait qu'on choisit d'y avoir recours dans des conditions déterminées. La question cruciale est: pourquoi utiliser un prédicat littéral indirect alors qu'une version directe est disponible? Par exemple, pourquoi dire «Richard est un gorille» au lieu de «Richard est violent» s'ils sont équivalents? La théorie moderne est consciente du problème mais n'est pas encore parvenue à le résoudre¹¹.

Le problème se centre sur la différence entre deux prédicats qui, au niveau verbal, peuvent paraître identiques: par exemple le prédicat littéral direct «violent (1)» et le prédicat littéral oblique «violent (2)» évoqués par la métaphore. Je suggère que la différence réside dans les associations référentielles distinctes liées à chacun de ces prédicats: «violent (1)» et «violent(2)».

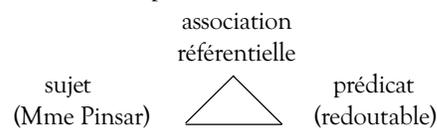
Les «associations référentielles»¹² sont des rappels d'expériences réelles résultant de l'usage réel des mots dans le contexte d'un monde, réel ou fictif. Ce sont des sous-produits de la fonction principale du langage naturel, qui est de référer à des objets tels que choses, animaux, êtres humains, et à des situations. Les associations référentielles peuvent être classées en sensorielles, émotionnelles, éthiques, esthétiques, modales (tragiques, comiques ou autres), etc., bien que cela soit extrêmement réducteur. Par exemple, l'énoncé «Mme Pinsar est un dragon»¹³ engendre un processus associatif qui mène à un prédicat littéral tel que «redoutable», et suscite des associations référentielles spécifiques dues à une expérience préalable avec des dragons (associations trouvant, dans le cas présent, leur origine dans des mondes fictifs). Bien que les associations référentielles soient de diverses sortes, nous illustrerons ce principe par les qualités émotionnelles de «redoutable». La nature spécifique des associations de «redoutable» dans le contexte de «dragon» devient évidente lorsque nous

comparons le même prédicat littéral dans le contexte d'autres métaphores:

Mme Pinsar est un dragon	[> redoutable]
	+ association référentielle « x »
Jean-Marie est un loup ¹⁴	[> redoutable]
	+ association référentielle « y »
C'est un serpent	[> redoutable]
	+ association référentielle « z »

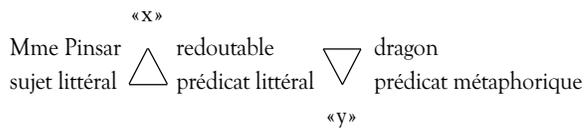
«Redoutable» est ressenti différemment dans le contexte de chacun de ces prédicats impropres: alors que son sens est supposé rendre compte des traits communs de tous les objets effrayants, les associations référentielles de chaque utilisation particulière du mot rendent compte de sa singularité.

Ces associations référentielles sont communiquées au moyen de la combinaison d'un objet (nominal: un nom fonctionnel) et d'un prédicat (adnominal: un verbe ou un adjectif)¹⁵. Les prédicats sont trop abstraits pour accomplir cela par eux-mêmes. Puisqu'ils modifient généralement des noms divers, afin de remplir leur fonction, ils ont à abandonner toute réminiscence de référents particuliers antérieurs. Donc les associations référentielles sont évoquées seulement lorsqu'elles sont couplées avec un nom spécifique. Une relation triadique de base est ainsi engendrée entre prédicat, sujet et leurs associations référentielles correspondantes:



Bien que ce modèle triadique soit valable pour les prédictions littérales aussi bien que métaphoriques, une différence fondamentale crée un type alternatif de prédicat littéral. Cette différence met en jeu deux principes:

a) Dans la métaphore, le prédicat littéral (redoutable) engendré par le terme impropre de la métaphore est relié à deux noms: le sujet de la proposition (Mme Pinsar) et le nom impropre (dragon), créant ainsi deux sources potentielles d'association référentielle: par exemple «Mme Pinsar est redoutable» et «Un dragon est redoutable».



b) Préférence est donnée aux associations référentielles «y» associées au prédicat impropre (dragon).

Nous pouvons donc affirmer que la différence fondamentale entre «redoutable (1)» dans «Mme Pinsar est redoutable» et «redoutable (2)» dans «Mme Pinsar est un dragon» réside dans leurs associations référentielles, puisque (1) porte celles qui sont originaires de la combinaison «redoutable» avec le sujet littéral de la proposition, «Mme Pinsar» (+ humain, + féminin) et que (2) porte celles qui sont originaires de sa combinaison avec le nom impropre du prédicat métaphorique «dragon» (- humain, - genre).

Ces deux prédicats, qui ont en commun le même mot dans sa capacité littérale, mais qui diffèrent par leurs associations référentielles, présentent des conditions de vérité différentes: par exemple, un individu peut ne pas satisfaire aux conditions de vérité de «blanc comme neige» tout en satisfaisant à celles de «blanc comme cendre».

Dans le langage naturel, dans certains types de structure de surface, la préférence est généralement marquée par les mots «comme» ou «tel que». Cette convention verbale n'est pas essentielle à la métaphore, car la préférence est de toute façon marquée par la simple présence d'un terme impropre; c'est-à-dire qu'il n'y a pas de différence dans l'activation des associations référentielles issues du terme impropre, que la préférence soit marquée verbalement ou non. Par exemple, il n'y a pas de différence entre ce qu'on nomme habituellement comparaisons ouvertes ou fermées:

Mme Pinsar est un dragon [> redoutable + «y»]
Mme Pinsar est comme un dragon [> redoutable + «y»]

De plus il importe peu que le prédicat littéral de la proposition finale soit évoqué par le processus associatif ou soit explicite dans la proposition initiale:

Mme Pinsar est un dragon
Mme Pinsar est comme un dragon
Mme Pinsar est redoutable comme un dragon

Quoique la comparaison fermée restreigne l'ensemble des prédicats littéraux communs, cela n'a pas d'impact sur le mécanisme d'association référentielle. Toutes les associations sont engendrées par la même structure profonde et activent les mêmes processus¹⁶.

Puisque le terme impropre peut prendre la place du sujet littéral (métaphore substitutive), la structure de surface peut se réduire à un seul terme. En fait, pour créer une métaphore, deux éléments seulement sont indispensables - un objet connu et un terme impropre -, sinon aucune impropriété ne peut être détectée et aucun processus associatif ne peut être déclenché.

La structure profonde de la métaphore verbale comporte donc cinq composants verbaux:

1. une structure syntaxique sujet-prédicat (+);
2. un sujet littéral (SI);
3. un prédicat impropre (Pm): nom (Nm) et/ou modificateur (Mm);
4. un modificateur littéral commun (MI);
5. un marqueur de préférence optionnel (@).

Elle comporte aussi deux composants non verbaux:

6. les associations référentielles du modificateur littéral commun, issues du sujet littéral (x);
7. les associations référentielles préférées du modificateur littéral commun et issues du nom impropre (y).

Elle comporte enfin deux entités extralinguistiques:

8. l'objet auquel réfère le sujet de la proposition (Rx);
9. l'objet auquel réfère évocativement le nom impropre du prédicat (Ry).

Cette structure profonde est actualisée par le lecteur, que ces composants aient ou non été rendus explicites dans la structure de surface d'une métaphore donnée. Sinon aucun sens ne peut être trouvé.

LA STRUCTURE DE SURFACE DE LA MÉTAPHORE

La métaphore verbale reflète une structure profonde complexe dont les éléments ont des fonctions définies et des relations structurelles stables. Pour être sensée, elle requiert que tous les mots

manquants soient évoqués par les mots présents, sur la base de la structure profonde sous-jacente. C'est à cause du contrôle étroit de cette structure profonde sur les processus associatifs que l'ellipse est possible. L'ellipse elle-même n'est pas une condition nécessaire de la métaphore verbale, mais elle est à la base de l'engendrement de la plupart des structures de surface. Toutefois, la simple restitution des mots manquants ne transforme pas la métaphore en une expression littérale, à cause du rôle des associations référentielles.

Je propose cinq règles qui, selon leurs diverses combinaisons, engendrent les différentes structures de surface de la métaphore verbale :

RÈGLE 1: La présence elliptique d'un nom impropre manquant (Nm) est assurée par le processus associatif engendré par un modificateur impropre qui lui est corrélé (Mm), sur la base d'une association syntagmatique. Une telle association se fonde sur la tendance d'un nom et d'un modificateur à apparaître conjointement dans le même contexte, de sorte que l'un tend à évoquer l'autre. Exemple: serpent-rampe (de sorte que «rampe» > «serpent» et *vice versa*) ou chien-aboie («aboie» > «chien» et *vice versa*).

RÈGLE 2: La présence elliptique d'un modificateur impropre manquant (Mm) est assurée par un processus associatif semblable engendré par un nom impropre (Nm) qui lui est corrélé, en vertu d'une association syntagmatique. Par exemple ciel-bleu (d'où «ciel» > «bleu»). Il faut se souvenir qu'au moins un terme impropre (Nm ou Mm) doit être explicite, sinon il n'y a aucune métaphore.

RÈGLE 3: La présence elliptique d'un marqueur de préférence (@) est assurée par la simple existence d'un terme impropre, de telle sorte que Mm et/ou Nm évoquent @.

RÈGLE 4: La présence elliptique d'un modificateur littéral commun (Ml) est assurée par les processus associatifs syntagmatiques, soit par le nom impropre (Nm) sur la base d'une association syntagmatique, soit par le modificateur impropre (Mm) sur la base d'une association paradigmatique, soit encore par les deux. Elle est ensuite «filtrée» par le sujet littéral, sur la base de la propriété: en raison du principe de cohérence, le sujet réduit l'ensemble des associations possibles des

termes impropres.

RÈGLE 5: La présence elliptique d'un sujet littéral manquant (Nl), alors qu'il est remplacé par un nom impropre (Nm), est assurée par la connaissance du référent ou du contexte. En outre, le simple fait de la substitution signale l'existence de l'ellipse. Dans un tel cas, la relation prédicative entre le substitut et le sujet littéral manquant est préservée.

La structure profonde de la métaphore et ces cinq règles d'ellipse, combinées de diverses manières, engendrent les structures de surface suivantes :

TYPE N° 1 : Comparaison fermée

1.1: M (métaphore) = Nl + Ml @ Nm

Exemple: *L'albatros tomba et coula dans la mer comme du plomb.* («The albatros fell off and sank like lead into the sea», S.T. Coleridge, *The Rime of the Ancient Mariner*).

Nl	Ml/Mm	@	Nm	
L'albatros	tomba coula			propre
	tomba coula	comme	du plomb	impropre

Cette structure de surface, connue sous le nom de «comparaison fermée», est une réplique assez fidèle de la structure profonde, à laquelle manquent seulement les associations référentielles ayant leur origine dans l'expérience particulière de plomb/coule. Dans cette variante Ml=Mm. Aucune règle d'ellipse n'est appliquée. De ce fait, on doit la considérer comme la structure de surface de métaphore la plus explicite qui soit permise par le langage.

1.1.1: M = Nl + Ml [@] Nm

Exemple: *Les blancs cheveux des vagues rebroussées.* («The white hair of the waves», T.S. Eliot, *The Love Song of J. Alfred Prufrock*).

Nl	+	Ml/Mm	@	Nm
Les vagues		blanches blancs		cheveux

Cette structure de surface est la mise en phrase de la structure de la phrase précédente. Elle contient tous les composants principaux de la structure profonde, à l'exception du marqueur de préférence

(règle n°3). Dans cette variante également, Ml = Mm, alors que les associations référentielles ont leur origine dans la paire blancs/cheveux. L'anglais permet cette version phrastique, laquelle comporte un changement radical dans la forme syntaxique («Le Ml + Nm du Nl») et équivaut à «Les vagues sont blanches comme des cheveux».

1.2: M = Nl + [Ml] Mm @ Nm

Exemple: *Les années courent comme des lapins.* («The Years shall run like rabbits», W.A. Auden, *As I walked out one night*).

Nl	+	Ml/Mm	@	Nm
Les années		courent	comme	des lapins

Cette structure de surface est également une «comparaison fermée». Dans cette variante, Mm (courent) s'applique proprement à des créatures vivantes et, par conséquent, n'est pas équivalent à Ml, qui manque et qui peut être évoqué par association paradigmatique (règle n°4); par exemple «passer rapidement». Ce n'est donc pas une structure de surface entièrement explicite. Les associations référentielles sont à trouver dans «lapin/agile».

1.2.1: M = Nl + [Ml]/Mm (@) Nm

Exemple: *Le couteau à émonder du temps.* («The pruning knife of time», O.W. Holmes, *The Last leaf*).

Nl	+	Ml/Mm	@	Mn
Le temps		émonde		le couteau

Nous avons ici la version phrastique de la structure de surface du précédent énoncé. Elle contient les composants principaux de la structure profonde, sauf le marqueur de préférence (règle n°3) et le modificateur littéral commun (règle n°4), lequel est évoqué par association paradigmatique; par exemple «raccourcit». L'anglais permet cette version, laquelle entraîne un changement radical dans la forme syntaxique («le Mm + Nm du Nl») et équivaut à «Le temps émonde comme un couteau». Les associations référentielles proviennent de l'expérience couteau/ coupe.

1.3: M = Nl + Ml [Mm] @ Nm

Exemple: *Et nous serions aussi heureux que les oiseaux au printemps.* («And we'd be as happy as birds in spring», W. Blake, *The Little Vagabond*).

Nl	+	Ml/Ml	@	Nm
Nous		heureux		
			aussi (...) que	oiseaux

Cette structure de surface est également appelée «comparaison fermée». Dans cette variante, Ml (heureux) ne s'applique proprement qu'aux humains et n'est par conséquent pas équivalent à Mm, qui manque et qui peut être évoqué par association paradigmatique (règle n°2); par exemple «vifs». Donc ce n'est pas une structure de surface totalement explicite. La version phrastique est possible: par exemple, «les oiseaux heureux que nous sommes au printemps». Les associations référentielles proviennent de oiseau/vif.

TYPE N°2: Comparaison ouverte

2.1: M = Nl + [Ml]/Mm @ Nm

Exemple: *Votre âme était comme une étoile.* («Thy soul was like a star», W. Wordsworth, *London 1802*).

Nl	+	Ml+Mm	@	Nm
Votre âme				
			comme	une étoile

Ce type de structure de surface est généralement connu sous le nom de «comparaison ouverte» et est caractérisé par le manque de modificateurs aussi bien propres qu'impropres (règles n°s 2 et 4). Ils sont évoqués par une association syntactique et/ou paradigmatique; par exemple «étoile» > «brille». Il faut se souvenir que «briller» a un sens figuré qui s'applique aussi à l'«âme» ou à l'«esprit»; de ce fait, on a Ml = Mm, bien que cela ne soit pas nécessaire (nous pouvons fournir des exemples où Ml n'est pas égal à Mm). Le verbe «était» est une copule (+ passé) et est équivalent à «est». L'appellation «comparaison ouverte» signifie que le processus associatif menant aux modificateurs n'est limité par aucun modificateur explicite. Il y a toutefois une restriction sur ce qui peut être proprement appliqué au sujet littéral. Les associations référentielles proviennent de l'expérience étoile/brille.

2.1.1: M = NI + [Ml/Mm] [@] Nm

Exemple: *Les hiéroglyphes des empreintes de rat.*
 («The Hieroglyphs of the Rat Footprints»,
 C. Sandburg, *Four Preludes...*).

NI	+	Ml+Mm	@	Nm
Les empreintes de rat				hiéroglyphes

Cette structure de surface est la version phrastique de l'exemple précédent. Elle doit être considérée comme une comparaison ouverte, car aucun modificateur n'est explicite (règles n^{os} 2 et 4). L'anglais permet cette variante qui entraîne un changement dans la forme syntaxique («le Nm du NI»), incluant l'omission du marqueur de préférence (règle n^o 3). La fonction de ce dernier est assurée par la simple présence du Nm (hiéroglyphes). Le modificateur littéral commun est rétabli, comme dans le type 2.1, par une association syntagmatique et/ou paradigmatique. L'énoncé est équivalent à «Les empreintes de rat sont comme des hiéroglyphes». Les associations référentielles proviennent de l'expérience des formes inusuelles des hiéroglyphes.

TYPE N^o 3: Métaphore normale

3.1: M = NI + [M1] Mm [@] [Nm]

Exemple: *Point ne dormira mon glaive dans ma main.*
 («No shall my sword sleep in my hand», W. Blake,
From Milton).

NI	+	Ml+Mm	@	Nm
Mon glaive				(point ne) dormira

Cette structure de surface est considérée comme métaphorique dans toutes les théories. Le prédicat (Mm) s'applique proprement aux créatures vivantes et est par conséquent impropre par rapport à «glaive». Le modificateur littéral commun est elliptiquement présentifié par association paradigmatique (règle n^o 4) – par exemple *dormir* > *inactif* –, le nom impropre l'est par association syntagmatique (règle n^o 1) – par exemple *dormir* > *humain* –, et le marqueur de préférence par la simple présence du terme impropre «dormira» (règle n^o 3). Les associations référentielles sont fournies par l'expérience humain/dormir.

3.1.1: M = NI + [Ml]/Mm [@] [Nm]

Exemple: *De sombres moulins sataniques.* («Dark satanic mills», W. Blake, *From Milton*).

NI	+	Ml/Mm	@	Nm
Moulins				sataniques

On a ici la version phrastique du type 3.1, à rapprocher de «glaive dormant».

3.2: M = NI est [Ml]/Mm [@] [Nm]

Exemple: *Il y a quelque chose de pourri dans le royaume de Danemark.* («Something is rotten in the State of Denmark», W. Shakespeare, *Hamlet*, I, iv, 100).

NI	+	Ml/Mm	@	Nm
Quelque chose				est pourri

Nous avons ici la forme avec copule du type 3.1, semblable à «le glaive dort».

TYPE N^o 4: Métaphore faiblement substitutive

4.1: M = [NI] + Ml [@] Nm

Exemple: *N'oublie pas: en ton livre consigne leurs grognements. À ceux qui furent tes moutons...* («Forget not: in thy book record their groans. Who were thy Sheep», J. Milton, *On the Late Massacre in Piemont*).

NI	+	Ml/Mm	@	Nm
		les grognements		moutons

Ce type de structure de surface est une métaphore substitutive dans laquelle le sujet littéral de la métaphore (croyants) est remplacé par un nom impropre (moutons), modifié par le prédicat littéral (grognements) du sujet implicite. Comme on l'a déjà établi, la relation modificatrice entre le nom impropre (moutons) et le nom littéral manquant (croyants) est préservée. La présence elliptique du sujet littéral est assurée par le contexte (le massacre des Puritains dans le Piémont), par association syntagmatique et/ou connaissance du référent (règle n^o 5). Le modificateur littéral équivaut à l'impropre (Mm), en ce sens que des moutons peuvent également grogner. La fonction du marqueur de préférence manquant est assurée par la

simple présence d'un nom impropre (règle n° 3). Cet exemple est la version phrastique, et il est possible d'en tirer par extrapolation la version prépositionnelle: « Les moutons grognent ». Il y a aussi une version (4.2) où Ml n'est pas égal à Mm et où seul Ml est encore présent. Les associations référentielles proviennent du sentiment d'injustice induit par le massacre de créatures sans défense.

TYPE N° 5: Métaphore faiblement substitutive

5.1: M = [NI] + [I]/Mm @ Nm

Exemple: *Le saxifrage est ma fleur qui fend les roches.* («Saxifrage is my flower that splits the rocks», W.C. Williams, *A Sort of Song*).

NI	+	Ml/Mm	@	Nm
		fend (les roches)		saxifrage

Cette structure de surface est une métaphore substitutive dans laquelle le sujet littéral (NI) a été remplacé par «saxifrage» (Nm) (règle n° 5). Le contexte nous apprend que le poète est en train de parler de ses poèmes (NI) qui devraient être comme le saxifrage, une plante qui s'enracine dans les sols pierreux (fend les roches). La différence entre ce type et le précédent réside en ceci que le modificateur (fend les roches) est également impropre, et a pris la place du modificateur littéral dont la présence elliptique est assurée par association paradigmatique, par exemple «fend les roches» > «est pénétrant» ou «subversif» (règle n° 4). La fonction du marqueur de préférence manquant est assurée par la simple présence d'un nom impropre (règle n° 3). Les associations référentielles proviennent du sentiment d'admiration devant des racines pénétrantes.

TYPE N° 6: Métaphore totalement substitutive

6.1: M = [NI] + [Ml/Mm] [@] Nm

Exemple: *Je m'éveillai, elle s'était envolée, et le jour ramena ma nuit.* («I waked, she fled, and day brought back my night», J. Milton, *On his Deceased wife*).

NI	+	Ml/Mm	@	Nm
				nuit

Cette structure de surface est le cas le plus extrême d'ellipse puisque la métaphore est réduite à un seul terme. Le nom propre «nuit» (Nm) est mis à la place

du sujet littéral NI (règle n° 5): par exemple «affliction». Le sujet littéral manquant est évoqué par le contexte, qui rend clair le fait que «nuit» se rapporte à la souffrance du poète après la mort de sa femme. «Nuit» évoque, par association syntagmatique, à la fois le modificateur impropre (par exemple «sombre»; règle n° 2) et par association paradigmatique le modificateur littéral commun, (par exemple «douloureux» ou «affligeant»; règle n° 4). Le marqueur de préférence manquant est assuré par la simple présence d'un nom impropre (règle n° 3). Les associations référentielles proviennent du sentiment d'appréhension provoqué par la nuit.

Nous remarquons que «s'est envolée» est également une métaphore pour «est morte» (type 3.1). Ceci démontre que des métaphores mélangées peuvent également bien être expliquées par les règles ci-dessus, si on les considère comme des métaphores complexes faisant allusion simultanément à plusieurs prédicats impropres.

Sur le plan de l'ellipse, il ne peut y avoir d'autres structures de surface que celles qui sont suggérées, à cause des contraintes suivantes: (a) les règles n° 1 et n° 2 ne peuvent s'appliquer ensemble, parce que sans un terme impropre il n'y a pas métaphore; (b) Ml et Mm ne sont jamais présents simultanément, probablement parce que cela mènerait à une redondance; et (c) Ml ne peut être explicité que si Nm est explicite, sinon il n'y a pas de métaphore.

Les règles d'ellipse ne sont pas les seules à engendrer les structures de surface de la métaphore, mais elles semblent les plus importantes. Ces règles expliquent les différences entre structures de surface, en même temps qu'elles témoignent de l'existence supposée d'une seule structure profonde sous-tendant toutes les formes de métaphore.

LA MÉTAPHORE ICONIQUE

Pour rendre compte de la métaphore non verbale, nous avons besoin d'une description des systèmes de communication non verbaux dans lesquels la métaphore est possible. Bien que selon moi la métaphore non verbale occupe un champ plus vaste encore, les considérations théoriques qui suivent se concentrent sur le système iconique et ses divers médias. Comme une description complète de ce

système est une tâche complexe, les paragraphes qui suivent se limiteront aux faits relevant de notre discussion, dont la structure profonde supposée est commune à la prédication littérale et métaphorique.

a) *Le principe de similitude*

Un signe iconique transmet un sens grâce à sa ressemblance avec certains aspects perceptibles de son référent réel, c'est-à-dire qu'il imite l'apparence d'un objet réel. En ce sens, un signe iconique est l'image d'un objet. Ce principe de similitude ne devrait toutefois pas être compris en termes de «réalisme» ou de «naturalisme». Il indique simplement qu'en décodant des signes iconiques, le récepteur se fonde sur tout élément de similitude qu'il y trouve, si tenu ou stylisé qu'il soit. Par exemple, dans certaines circonstances, boire un verre d'un liquide rouge, ou même tenir un verre vide dans la même attitude, sera interprété comme l'image de «boire du vin».

b) *Le principe d'impression*

Un signe iconique est une image «imprimée» dans une matière. Le principe de similitude s'applique à l'élément motivé du signe iconique, et non nécessairement à la matière dans laquelle l'image est imprimée (tels les pigments sur une surface dans la peinture, la matière solide dans la sculpture ou les points de lumière projetés sur un écran de cinéma). Par exemple la sculpture en bois d'un homme, bien que ne présentant aucune similitude de substance, de texture ou de couleur, est vue comme une description iconique de cet homme. La différence spécifique de tout médium iconique réside donc dans la nature de la matière dans laquelle les images sont imprimées. Une différence sur le plan matériel souligne la fonction communicative des signes iconiques. Au théâtre, le principe de similitude s'étend aussi à la matière: les images d'êtres humains sont imprimées sur des êtres humains réels (les acteurs), les images de vêtements sur des tissus réels, et les images de lumière sur de la lumière réelle. Mais ce type de similitude ne contredit pas l'affirmation précédente, selon laquelle la différence spécifique de tout médium iconique réside dans les qualités de sa matière d'impression.

c) *Le principe de médiation*

J'ai suggéré que les signes et les énoncés iconiques peuvent être considérés comme un «langage» au sens strict du terme, à cause de la médiation du langage

naturel¹⁷. En principe, les signes iconiques véhiculent les mêmes signifiés (traits sémantiques) que les mots employés pour catégoriser verbalement ces objets. Nous pouvons même affirmer que tout ce qui peut être prédiqué d'un texte iconique, dramatique, pictural ou autre, est le sens de ce texte.

d) *Syntaxe iconique*

Les signes iconiques forment des propositions iconiques où certains signes fonctionnent comme sujet de la proposition (référence), les autres comme prédicats (description). Ceci est clair lorsqu'un élève imite un professeur; il produit des signes remplissant deux fonctions différentes: certains d'entre eux visent à identifier l'objet de l'imitation (le professeur), les autres à «dire» quelque chose sur lui, généralement dans une intention comique ou satirique. Mais ce principe s'applique aussi au cas de l'usage évocatif d'une proposition iconique, dans lequel la proposition elle-même permet d'imaginer un sujet fictif, ainsi que le fait un acteur incarnant un personnage. Dans ce cas, nous pouvons dire que les traits permanents, qu'ils soient ceux de l'acteur lui-même ou non, visent à «identifier» ou plutôt à créer le personnage, alors que ceux qui se modifient sur l'axe du temps en sont les prédicats.

e) *Syntaxe picturale*

Les propositions iconiques sont picturales en ce sens que les signes-sujets et les signes-prédicats coexistent dans le temps (ce qui nous éloigne de la linéarité de la syntaxe verbale). Ce principe, valable pour tous les médias iconiques, s'étend à la coexistence de plusieurs propositions iconiques. À cause de cette coexistence dans la même image globale, il est difficile d'isoler et de distinguer les divers signes et en particulier leurs différentes fonctions. Pour les médias dynamiques, comme le théâtre et le cinéma, l'échange de prédicats sur le même sujet forme un continuum, et il est par conséquent également difficile d'isoler et de distinguer les signes constitutifs les uns des autres. La délimitation est cependant rendue possible par la médiation du langage naturel qui, pour le monde réel aussi, impose des limites aux phénomènes.

La métaphore iconique est possible à condition que le prédicat iconique soit impropre au sujet littéral. L'équivalence fondamentale entre le langage naturel et

les médias iconiques aux niveaux du vocabulaire et de la syntaxe permet d'énoncer l'hypothèse que, dans les médias iconiques aussi, les structures profondes des descriptions littérale et métaphorique sont les mêmes. Si nous formulons également l'hypothèse que les règles de l'ellipse sont identiques, nous pouvons conjecturer que les structures de surface de la métaphore iconique sont aussi les mêmes.

Il existe cependant quelques contraintes découlant de la nature particulière du système iconique:

- 1) Les médias iconiques ne connaissent pas de marqueurs de préférence. Par conséquent, les structures de surface comportant un tel marqueur –comme dans les versions proportionnelles des comparaisons ouverte et fermée – y sont inexistantes.
- 2) Ils ne connaissent pas la copule (par exemple «est»): la prédication y est indiquée par contiguïté. Par conséquent, les structures de surface comportant une copule sont exclues. Mais nous devons aussi nous souvenir que, dans le langage, la prédication n'est pas nécessairement marquée par une copule.
- 3) On n'y trouve pas l'équivalent des noms (nominaux). Les signes iconiques imitent les aspects perceptibles des objets, aspects équivalant à des verbes ou à des adjectifs (adnominaux). Par conséquent, un objet ne peut être reconnu (référé) que par une configuration de telles imitations. La médiation du langage naturel nous amène toutefois à lire les textes iconiques à deux niveaux: au niveau de l'aspect



figure 1



figure 2



figure 3

(équivalent à un adnominal) et au niveau global (équivalent à un nominal). Par exemple, il n'y a rien dans l'image d'un chien qui soit équivalent au nom «chien», sinon un ensemble de traits spatiaux qui nous rappellent un chien. La même chose vaut pour le portrait d'une personne comme en ce qui concerne son nom. Les structures de surface comportant soit un nom soit ses modificateurs sont donc exclues.

4) On n'y trouve pas de degrés d'abstraction: un modificateur iconique peut être propre à la fois à (NI) et à (Nm), mais seulement au niveau du concret: par conséquent les structures de surface supposant un tel modificateur sont exclues.

Vu ces contraintes, les structures de surface disponibles dans les médias iconiques et impliquées par l'ellipse sont en nombre réduit. Néanmoins, comme nous allons le voir, la plupart des structures de surface elliptiques de la métaphore verbale se retrouvent dans l'iconique.

LES STRUCTURES DE LA MÉTAPHORE ICONIQUE

Je suggère l'existence des structures de surface de base suivantes:

TYPE N°1 (équivalent à une comparaison fermée)

1.1: M = NI [+] MI/Mm [@] Nm (cf. figure 1)

- a) Technique: peinture à l'huile.
- b) Titre: «L'Enfant Jésus fessé par la Vierge Marie en présence de trois témoins: André Breton, Paul Éluard et l'artiste»¹⁸.
- c) Connaissances présupposées: la fessée est naturellement donnée en cas de

désobéissance (elliptiquement présente par métonymie). Fesser l'Enfant Jésus est donc incompatible avec sa nature divine.

d) Structure de surface: l'Enfant Jésus (NI) est fessé par sa mère comme un enfant humain (Nm). La nature divine de la mère est indiquée par l'auréole. La nature humaine de l'enfant est indiquée par son corps nu, en particulier par sa posture, et son auréole tombée. Être «fessé» est le modificateur littéral commun (MI), propre à la fois à l'Enfant Jésus et à un enfant humain. Les associations référentielles proviennent de la sphère humaine. Max Ernst utilise cette métaphore pour souligner la nature humaine de Jésus. Les trois témoins indiquent leur conscience du fait, et probablement celle du surréalisme en général. La peinture communique une impression de maternité pure et vraie, qui fait partie des associations référentielles de la métaphore, sans indication de satire ou d'incroyance. L'œuvre équivaut à une comparaison fermée, dont manquent seulement la copule et le marqueur de préférence. C'est le cas le plus explicite possible pour une métaphore iconique. La métaphore verbale elliptique équivalente est: «L'Enfant Jésus [est] fessé [comme] un enfant humain».

1.2 : M = NI [+] [MI]/Mn [@] Nm (cf. figure 2)

- a) Technique: photographie en couleur (vue fixe).
- b) Légende: *Wir haben etwas gegen Orangen Haut.* (Contre la peau d'orange, nous avons ce qu'il faut).
- c) Connaissances présupposées: «peau/écorce d'orange» est une expression consacrée désignant une déformation de la peau humaine lorsqu'elle se ride comme une orange. C'est une figure morte, mais dans le contexte d'une image d'orange, la métaphore originale est ressuscitée.
- d) Structure de surface: dans cette métaphore le sujet littéral (la peau humaine; NI) et le nom impropre (la peau d'orange; Nm) sont simultanément explicités. Apparemment, le modificateur littéral commun est «rugosité», mais l'image réelle est celle d'une peau d'orange (Mm); c'est-à-dire Mm n'est pas équivalent à MI, sauf dans notre esprit. Les associations référentielles proviennent de la peau d'orange. La métaphore verbale équivalente est: «La peau est ridée [comme] une orange».

TYPE N° 2: (équivalent à une comparaison ouverte)

2.1 : NI [+] [MI] [@] Nm (cf. figure 3)

- a) Technique: caricature.
- b) Légende (en hébreu): *Une noix dure.*
- c) Connaissances présupposées: «noix dure» est une expression qui, en anglais et en hébreu, signifie «difficile à manier» et ne s'applique qu'aux êtres humains. En hébreu, «noix» ne dégage aucune connotation de folie. C'est un lien commun qui, dans cette image, est ravivé par sa reconnexion au fruit «noix». Saddam Hussein est un personnage politique «difficile à manier» et, dans le contexte politique mondial, cette expression peut s'appliquer à lui.
- d) Structure de surface: dans le contour de l'image d'une noix (Nm), dans la partie gauche, nous discernons les traits de Saddam Hussein, qui est le sujet littéral de la métaphore (NI). La prédication est donc indiquée par contiguïté. Le modificateur littéral commun «dur» (MI) ne fait pas partie de l'image et n'est que verbalement articulé, c'est-à-dire que la métaphore n'est fermée que par les mots. Les associations référentielles proviennent de l'expérience frustrante consistant à casser une noix dure. La métaphore verbale elliptique équivalente est: «Saddam Hussein [est aussi difficile à manier qu'une dure] noix». Dessiner la noix dans un creux de l'enclume, où elle ne peut être atteinte par le marteau, fait allusion à la futilité des efforts des superpuissances pour contrôler Hussein; mais ceci constitue une nouvelle métaphore.

2.2 : NI [+] [MI/Mm] [@] Nm (impliquant une métonymie) (cf. figure 4)

- a) Technique: photographie couleur (vue fixe).
- b) Légende: *The Classic Fragrance from Laura Ashley.* (Le parfum classique de Laura Ashley).
- c) Connaissances présupposées: les statues classiques reposent sur des piédestaux classiques. La statue manquante (œuvre d'art) est elliptiquement présentifiée par superordination métonymique, une figure également fondée sur l'ellipse. Le parfum est lui aussi elliptiquement présentifié par métonymie: l'image de ses contenants.



figure 4

d) Structure de surface: le sujet littéral «parfum» (NI) est décrit par le prédicat impropre «œuvre d'art classique» (Nm). Le modificateur littéral commun est évoqué par association syntagmatique; par exemple, «classique» évoque «beau», «bien proportionné» et «parfait». Les associations référentielles proviennent du sentiment d'admiration inspiré par les œuvres d'art classiques. La métaphore verbale elliptique équivalente est: «Laura Ashley n° 1 [est parfait comme une] œuvre classique».

TYPE N° 3: (équivalent à une métaphore ordinaire)

3.1 : M = NI [+] [Ml]/Mm [@] [Nm]

Exemple: tiré de *Le Roi se meurt* d'Ionesco¹⁹.

- 1) LE ROI – J'ai interdit les nuages. Nuages! Assez de pluie. Je dis: assez (p. 19).
- 2) LE ROI – J'ordonne que des arbres poussent du plancher. (Pause). J'ordonne que le toit disparaisse. (Pause). Quoi? Rien? J'ordonne qu'il y ait la pluie. (Pause. Toujours rien ne se passe). J'ordonne qu'il y ait la foudre et que je la tienne dans mes mains ... (p. 29).



Que pico de Oro!

figure 5

- a) Technique: théâtre²⁰.
- b) Texte: bien que le médium semble être verbal, il s'agit en fait d'actes de paroles, et plus précisément de «directives» («tentatives [...] du locuteur pour amener l'auditeur à faire quelque chose»)²¹.
- c) Connaissances présupposées: les ordres donnés aux éléments sont une prérogative divine, et aucun roi n'a juridiction sur ces éléments. Le roi se conduit comme un dieu, et échoue constamment. Ce motif est renforcé par d'autres qui tous dévaluent le personnage.
- d) Structure de surface: le sujet littéral «roi» (NI) est décrit par son comportement «divin» impropre (Mm), alors qu'il n'y a aucune représentation effective d'un

dieu (Nm). Les associations référentielles proviennent du sentiment de puissance qu'induit le comportement divin, et en particulier des harmoniques ironiques découlant des échecs perpétuels du roi. Sa femme commente: «plus de pouvoir sur les éléments» (p. 23). L'usage ironique de cette métaphore ne modifie pas sa structure. Nous avons affaire à une métaphore non verbale parce qu'elle réside non dans le sens des mots prononcés, mais dans les aspects indexicaux des actes de parole du roi, et dans la reproduction iconique de ces actes. Dans cette pièce, le roi est une métaphore dramatique de tout être humain, et le référent ultime est la confrontation de l'être humain avec sa mort imminente. La métaphore verbale équivalente est: «Le roi se comporte divinement [comme un dieu (déchu)]».

TYPE N° 4: (équivalent à une métaphore faiblement substitutive)

4.1 : M = [NI] [+] Ml/ [Mm] [@] Nm (cf. figure 5)

- a) Technique: gravure, de *Los Caprichos* par Francisco Goya²².
- b) Légende: *Que Pico de Oro!* (Quel bec d'or!).
- c) Connaissances présupposées: «pico de oro» est une expression espagnole signifiant «excellent orateur» ou «orateur éloquent». Elle est généralement employée en signe d'admiration sincère. «Pico» signifie bec et constitue probablement une métonymie renvoyant au don naturel des oiseaux pour le chant, s'appliquant ici métaphoriquement au langage humain.
- d) Structure de surface: dans cette métaphore picturale, l'image d'un perroquet, située au haut d'une chaire (Nm), se substitue à celle de l'orateur (NI). L'oiseau étend ses pattes, avec le geste humain pour «donner une explication» (ce qui constitue une indication supplémentaire de la substitution). Ce geste n'est pas le modificateur littéral commun, lequel en fait est connoté par «perroquet» (qui a le sens figuré de «répétition mécanique des idées des autres»; Ml), et par la réponse de l'auditoire, équivalent à «provoque l'admiration» (Ml). «Perroquet» suscite donc une attitude attentatoire (associations référentielles). Dans ses notes sur *Los Caprichos*, Goya lui-même indique l'objet de sa satire:

On se trouve devant un docte auditoire. Qui sait si le perroquet est en train de parler de médecine? Car on ne peut le croire sur parole. Il y a des médecins qui sont des Démosthène quand il s'agit de parler, et des Hérode au moment de la prescription. Ils discutent parfaitement sur les maux, mais ne les soignent pas. Ils stupéfient les malades, et remplissent les cimetières.²³

Cela signifie que Goya avait en tête l'académie et les docteurs en médecine en particulier. La substitution d'un perroquet à l'orateur indique l'intention ironique, puisque Goya aurait pu employer un oiseau chanteur, en accord avec le sens de la locution. L'ébahissement de l'auditoire souligne la tension ironique. La métaphore verbale elliptique équivalente est: «[L'orateur] parle [comme un] perroquet».

4.1 : M = [NI] [+] MI [@] Nm (cf. figure 6)

- a) Technique: photographie couleur (vue fixe).
- b) Légende: *See the Softness, now available in lightbulbs.* (Voyez la douceur à présent disponible dans les ampoules électriques); et, plus bas et en plus petit, une information supplémentaire sur «Softone», un nouveau type d'ampoule.
- c) Connaissances présupposées: les compagnies font de la publicité où elles vantent les aspects novateurs de leurs produits.
- d) Structure de surface: l'ampoule «Softone» (NI) est remplacée par des lys (Nm) qui, sur un fond noir, répandent une lumière douce (MI) à travers leurs pétales transparents. Les associations référentielles ont leur origine dans la transparence spéciale de leurs pétales. La métaphore verbale elliptique équivalente est: «[Les ampoules Softone] répandent une lumière ayant la douceur de celle qui passe à travers les pétales des lys».



**See the Softness,
now available in lightbulbs.**

Soften the mood and bathe your furnishings in the gentlest of light with just a hint of soft white, pink, peach, beige, yellow, green or blue. Softone, see for yourself.

figure 6

TYPE N° 5: (équivalent à une métaphore fortement substitutive)

5.1 : M = [NI] [+] [MI]/Mm [@] Nm (cf. figure 7)

- a) Technique: dessin.
- b) Légende: aucune.
- c) Connaissances présupposées: faire des achats implique beaucoup de marche et fatigue les pieds; les achats sont indiqués par les sacs.
- d) Structure de surface: dans la bulle qui représente conventionnellement la pensée, le sujet littéral «pieds» (NI) est remplacé par l'image de deux fers à repasser (Nm). La couleur rouge et les lignes ondulées indiquent une extrême chaleur (Mm) et évoquent le modificateur littéral commun «brûlant» dans son sens figuré (MI). Les associations référentielles ont pour origine la sensation de brûlure aux pieds que produit un effort extrême. La substitution est indiquée par la comparaison avec l'image inférieure, où les pieds sont nus et rouges. La métaphore verbale elliptique équivalente est: «[Ses pieds] «brûlent» [comme] des fers à repasser».



figure 7

TYPE N° 6: (équivalent à une métaphore totalement substitutive)

6.1 : M = [NI] [+] [MI/Mm] [@] Nm (cf. figure 8)

- a) Technique: dessin.
- b) Légende: *Feel free* (= Sentez-vous libre. Faites à votre guise. Ouvrez un compte libre en devises étrangères).
- c) Connaissances présupposées: dans le contexte bancaire, «libre» signifie exempt de charges, par exemple d'impôt sur le revenu, comme spécifié sur l'annonce.
- d) Structure de surface: le sujet littéral «compte bancaire» (NI) n'est pas représenté dans l'image, et est remplacé par l'image d'un oiseau blanc volant (mouette) (Nm). Le modificateur littéral «vole» ne



figure 8

fait pas partie intégrante de la métaphore et le seul modificateur littéral commun, « libre » (MI), n'est pas représenté. Il est seulement porté par les mots imprimés. En outre, l'adjectif « libre » a des sens différents dans les contextes du compte bancaire et du vol. Toutefois l'intention est de stimuler les associations référentielles de liberté qui, dans notre culture, sont liées aux oiseaux en vol. Il s'agit d'un cas de substitution totale: cas extrême d'ellipse puisque la métaphore est réduite à un simple signe. La métaphore verbale elliptique équivalente est: « [Ce compte en banque est aussi libre qu'] un oiseau en vol ».

CONCLUSIONS

Tous les types de structures de surface, qu'ils soient verbaux ou iconiques, sont engendrés par la structure profonde de la métaphore et par les règles de l'ellipse, qui sont les mêmes pour les métaphores verbale et iconique. L'ellipse n'est pas un composant essentiel de la métaphore, mais un principe additionnel qui n'affecte pas sa structure profonde. La « présence elliptique » de tous les composants de la structure profonde dans les structures de surface est indispensable pour que la métaphore produise un sens. Puisque, dans toutes les structures, tous les composants sont au moins elliptiquement présents, les métaphores moins articulées sont susceptibles de porter les mêmes significations que les articulées.

La moindre articulation de la métaphore iconique réside surtout dans l'absence de deux types de signes: la copule (+), qui reflète la structure de la proposition (sujet et prédicat), et le marqueur de préférence (@), qui reflète la structure de la métaphore elle-même. Ces deux signes sont des composants possibles de la structure de surface verbale, mais peuvent aussi n'être présents qu'elliptiquement. En d'autres termes, une articulation complète n'est pas une condition nécessaire (pourvu que l'intention métaphorique soit claire): elle n'est qu'optionnelle dans la métaphore verbale. Une articulation complète reflète davantage la nature du langage naturel que celle de la métaphore elle-même. De plus, même pour le langage, il y a une limite: les associations référentielles ne peuvent jamais être articulées.

Du point de vue du langage naturel, il semblerait que les métaphores iconiques soient plus elliptiques, et plus proches des cas extrêmes de l'ellipse métaphorique verbale. En fait, à part le manque de copule et de marqueur de préférence, toutes les structures de surface elliptiques dans la métaphore verbale ont des équivalents dans l'iconique. Dans la métaphore verbale aussi bien que dans l'iconique, l'ellipse produit le cas extrême d'une structure de surface ne présentant plus que les composants minimaux nécessaires pour la prédication métaphorique: (a) un prédicat impropre et (b) un référent connu. Dans les deux métaphores, le seul composant qui ne peut être implicite est le terme impropre, lequel devient de ce fait non seulement la source des associations référentielles non littérales, mais aussi la marque essentielle de la métaphoricité. Sans un terme impropre, il ne peut y avoir de figure: elle ne pourrait être détectée et aucun processus associatif ne pourrait être déclenché!

La métaphore enfreint les règles de base du langage naturel en donnant la préférence à des associations référentielles n'ayant pas pour origine le sujet de l'énoncé, et elle requiert une convention spéciale. L'équivalence des structures de surface verbale et iconique confirme donc l'intuition selon laquelle la métaphore iconique est le phénomène primaire. La métaphore verbale a l'air tout à fait étrangère au langage et a probablement été apportée par l'adoption des systèmes non verbaux de communication. Cette conclusion est également confortée par l'omniprésence de la métaphore dans le rêve, la rêverie, l'hallucination, la pensée mythique, les arts et même le langage infantin. Mais ceci est la matière d'une recherche future.

NOTES

1. Traduit de l'anglais (et de l'espagnol) par F. Édeline, avec la coll. de J.-M. Klinkenberg. Dans la mesure du possible, les textes littéraires ont été cités dans une version française autorisée: W. Blake dans la traduction de Veva et Étienne Vauthier, T.S. Eliot dans la traduction de Pierre Leyris, W. A. Auden dans la traduction de Jean Lambert.
2. Aristote suppose que la métaphore et la comparaison sont deux formes du même principe: *The Art Of Rhetoric*, J.H. Freese (trad.), Cambridge et Londres, Harvard University Press & Heinemann,

- 1947, III, iv, 1 et III, xi, 11 (en français : *Rhétorique*, M. Dufour et A. Wartelle (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1973). Quintilien affirme que « la métaphore est une forme abrégée de comparaison » (*Instituto Oratoria*, H.E. Butler (trad.), Cambridge et Londres, Harvard University Press & Heinemann, 1976, VIII, vi, 8 ; en français : *Institution Oratoire*, J. Cousin (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1975).
3. Quintilien, *ibid.*, IX, iii, 58.
 4. Pour une discussion détaillée, voir E. Rozik, « Poetic Metaphor », *Semiotica*, t. 102, n° 1-2, 1994.
 5. Je souscris aux approches cognitives de M. C. Beardsley, « Metaphor », *Aesthetics*, New York, Harcourt, 1958 ; M. Black, « Metaphor », dans J. Margolis (édit.), *Philosophy Looks at the Arts*, New York, Scribner's, 1962 ; « More about metaphor », dans A. Ortony (édit.), *Metaphor and Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988 (1979) ; et J. R. Searle, « Metaphor », dans A. Ortony, *Metaphor and Thought*, 1988 (1979).
 6. La prédication peut être enfoncée dans une phrase nominale, comme dans l'exemple d'Aristote : « le crépuscule de la vie », ou elle peut être apparente comme dans la phrase « la vie possède une aurore et un crépuscule » (J. M. Saddock, « Figurative Speech and Linguistics », dans A. Ortony, 1988 [1979], p. 46-63). Beardsley utilise le terme « attribution » aux niveaux de la phrase et de la proposition, le terme « sujet » pour le sujet, et « modification » pour le prédicat (*op. cit.*, p. 138 *sqq.*). Je préfère la terminologie de Saddock.
 7. M. Black, 1962, p. 233 *sqq.* ; 1988, p. 28. Cf. M. C. Beardsley.
 8. Voir J. R. Searle sur « référence » et « prédication », dans *Speech Acts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985 (1969), p. 22-53.
 9. J. Searle, 1988 (1979), p. 102.
 10. En particulier M. Black, note 5.
 11. Voir M. Black, 1962, p. 234 ; J. R. Searle, 1988 (1979), p. 97.
 12. La notion de connotation est trop large, car elle embrasse à la fois les associations verbales et non verbales (cf. Beardsley, 1958, p. 141). Paul Henle suggère ce principe, bien qu'il se limite aux associations émotives : « Cette nuance de sentiment peut bien être la raison de l'emploi de la figure » (« Metaphor », dans *Language, Thought and Culture*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1958, p. 191 ; cf. M. Black, 1962, p. 231).
 13. J. R. Searle, 1988 (1979), p. 101.
 14. M. Black, 1962, p. 299.
 15. Basé sur la distinction entre « nominal », « adnominal » et « adadnominal » suggérée par J. Lyons, *Introduction to Theoretical Linguistics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969 (1968), p. 327. Le sujet est essentiellement rempli par un nominal ou son équivalent fonctionnel, et le prédicat est un adnominal (verbe ou adjectif) ou son équivalent fonctionnel.
 16. L'approche traditionnelle de la métaphore aboutit à la même conclusion, bien que fondée sur le principe de « comparaison » ; voir note 2.
 17. Pour une discussion détaillée de ce principe, voir E. Rozik, *The Language of the Theatre*, Glasgow, Theatre Studies Publications, 1992.
 18. Voir note 15.
 19. D. Larkin (édit.), *Max Ernst*, New York, Bellantine Books, 1975. En particulier voir l'introduction de A. W. Rosalbi.
 20. Toutes les citations sont d'E. Ionesco, *Le Roi se meurt*, Paris, Gallimard, 1966.
 21. Pour une théorie de la métaphore dans le médium théâtral, voir E. Rozik, « Stage Metaphor », dans *Theatre Research International*, vol. XIV, n° 1, printemps 1989.
 22. J. R. Searle, *Expression and Meaning*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986 (1979), p. 13.
 23. « Reto tiene trazas de junta academica. Quien sabe si el papagayo estara habalando de medicina? Porque no hay que creerlo bajo su palabra. Médico hay que cuando hable es un pico de oro y cuando receta un Eroses : discurre perfectamente de las dolencias y no las cura : emboba a los enfermos y atesta a los cementerios de cataberas ». (A. de Beruete y Moret, *Goya Grabador*, Madrid, Blass, 1918, n° 53 [planche 30]).
 24. *Ibid.*, p. 52.

SYNECDOQUES VISUELLES

BERNARD MEYER

EN TANT que phénomène discursif, la *synecdoque* peut se définir comme un processus et comme un effet. En tant que processus, elle consiste à désigner un objet de pensée par l'intermédiaire d'un terme ou d'une expression désignant littéralement un autre objet, lié au premier par une relation d'inclusion. En tant qu'effet, elle attire l'attention du récepteur qui reconnaît en elle, tout en l'interprétant, une façon de dire remarquable, une *figure*, plus précisément dans ce cas un écart logico-sémantique entre le dit et le conçu. Ainsi, dans l'énoncé: «La barbe noire tendit la main à Robinson»¹, l'expression *la barbe noire* réfère au capitaine Hunter, qui peut être considéré comme le tout (un homme) dont la barbe est une partie. Cette référence indirecte provoque ici une impertinence (une barbe tendant la main!) qui attire l'attention du récepteur et que l'interprétation résorbe aussitôt (il ne s'agit pas de la barbe elle-même mais de l'homme qui la porte). Le caractère habituel d'une synecdoque peut atténuer ou supprimer la perception de l'écart (phénomène de lexicalisation), sans que le processus qui la sous-tend cesse d'être observable. Dans l'énoncé: «Le chevalier chargea le fer à la main», *le fer* désigne l'arme dont il est la matière, mais cet emploi n'est pas autrement remarqué, dans la mesure où il est usuel.

Ces phénomènes discursifs ont-ils des équivalents visuels? Existe-t-il des synecdoques iconiques? Telle est la question à laquelle j'essaierai de répondre ici. Je limiterai mon enquête aux messages visuels figuratifs et aux glissements entre objets (représenté et conçu), sans envisager le mode de figuration ni le traitement artistique.

Je procéderai en deux temps. J'examinerai d'abord si la représentation de la partie pour le tout, ou plus généralement de l'incluant pour l'inclus (et inversement), se rencontre dans les messages visuels. Je tenterai ensuite de définir les conditions qui font de tels glissements des figures.

* *
*

La tradition rhétorique a distingué un certain nombre de catégories synecdochiques dont la liste me servira de grille de prospection. Je chercherai

successivement si l'on trouve des équivalents iconiques des synecdoques de la partie pour le tout, du tout pour la partie, de la matière pour l'objet, du singulier pour le pluriel, du pluriel pour le singulier, du genre pour l'espèce, de l'espèce pour le genre, des antonomases et des synecdoques d'abstraction.

Sur les messages visuels, *la partie* d'un objet est fréquemment chargée de référer à l'objet entier. C'est chose courante dans la représentation des personnes. Dans les dictionnaires des noms propres, dans les magazines, etc., les célébrités apparaissent le plus souvent tronquées: seul le haut de leur corps, essentiellement leur visage, est chargé de les représenter. De la même façon, comme l'a fait remarquer le Groupe μ , « dans le buste, mode de représentation tout à fait classique en sculpture, on a supprimé les bras et le bas du corps »². Au cinéma, les personnages sont coupés à hauteur des épaules sur les plans rapprochés et à mi-corps sur les plans américains.

Sur la couverture d'un livre, d'une carte touristique, d'un prospectus de voyages, etc., une région, une ville ou un pays sera généralement évoqué par la photo de l'un de ses sites ou de ses monuments. Sur le rabat de la carte de La Réunion, l'Institut Géographique National a chargé un paysage particulier (quelques palmiers, avec un premier plan de cannes à sucre, sur un fond de montagne et de ciel nuageux) d'évoquer l'île entière. Le quartier du Marais est représenté par la place des Vosges dans le *Petit Robert 2*. La tour Eiffel dira Paris, le David de Michel-Ange signifiera Florence. Comme on le voit, il s'agit tantôt d'une partie inconnue en tant que telle et perçue comme représentative du tout (le paysage) et tantôt d'un élément célèbre en lui-même, fonctionnant plus ou moins comme symbole (la tour Eiffel, le David). Récemment, une bière célèbre à la Réunion (Dodo) confiait à un fragment grossi de son étiquette la mission d'évoquer la vignette entière porteuse de son nom.

Moins fréquemment, c'est *le tout* qui sera chargé de faire envisager la partie: une publicité ancienne³ pour des objets en cuir d'éléphant montrait l'image de ce

puissant animal. Généralement, des fruits entiers figurent sur l'étiquette d'un pot de confiture. Pour vendre les appartements d'un immeuble neuf, une agence immobilière montrera toute la future résidence (souvent idéalisée). Un hôtel présentera une vue panoramique de ses bâtiments pour louer des chambres dont le standing ne correspond pas nécessairement à celui du tout. De son côté, la *matière* apparaît quelquefois à l'état brut pour faire concevoir le produit fabriqué: quelques pépites d'or évoquent bijoux, chaînes et bracelets et une géode d'améthyste les pierres taillées qui en sortiront⁴. À l'inverse, les silhouettes, les traits-enveloppes⁵, qui représentent seulement le contour d'un être, s'approchent assez d'une synecdoque *de la forme pour la matière* (ou – du point de vue de l'artiste – d'une métonymie du contenant pour le contenu).

Quant à l'évocation *du pluriel par le singulier*, elle est constante dans les messages visuels. Elle est de deux sortes. L'individu figuré signifie quelquefois simplement un grand nombre de ses semblables. Ainsi, sur une carte traitant de l'élevage dans un pays donné, la représentation ici et là d'un mouton ou d'une chèvre indiquera la présence dans cette région de troupeaux de moutons ou de chèvres. De même, un seul animal figure sur le panneau routier signalant le « passage de bétail ». Le plus souvent cependant, l'individu n'est pas proposé comme échantillon quelconque d'une collection, mais comme spécimen représentatif de l'espèce à laquelle il appartient. Ainsi procèdent les dictionnaires illustrés, où la photo d'un potiron, d'un pouf ou d'un portail particulier est chargée de donner une idée de la classe entière. Plus qu'un nombre indéterminé de lions, le lion du *Petit Larousse* représente un spécimen prototypique de l'espèce *felis leo*. Dans un contexte moins didactique, c'est devenu un lieu commun de représenter les Français par un individu à béret, porteur d'une baguette, d'un camembert et d'un litron. Plutôt que d'une synecdoque du singulier pour le pluriel, il s'agit là d'une synecdoque de *l'individu type* pour l'espèce. Le procédé du spécimen typique équivaut globalement, dans le domaine visuel, au processus

mental de conceptualisation⁶.

La synecdoque *du pluriel pour le singulier*, qui n'a guère d'existence discursive en français, peut fournir un tour iconique, où plusieurs images représentent le même référent. C'est ainsi, par exemple, que la multiplication du même objet pourra manifester sa présence obsédante. Dans les bandes dessinées, la duplication de l'objet indique conventionnellement la vision de l'homme ivre, et la multiplication d'images imbriquées du même personnage sera chargée de signifier son déplacement rapide, à l'instar des hommes courant d'Étienne Jules Marey. D'une manière un peu différente, plusieurs portraits du même personnage, à des âges, dans des costumes et dans des situations différents, illustreront la couverture de sa biographie. Ou une affiche annonçant une exposition sur la tour Eiffel montrera plusieurs états de ce monument.

À s'en tenir aux définitions usuelles, aucun message visuel ne peut correspondre à la catégorie du *genre pour l'espèce*⁷, pour la bonne raison que le genre est un concept abstrait, un dénominateur commun tiré de plusieurs espèces aux formes parfois très divergentes et qu'à ce titre il n'est pas représentable visuellement. Comment, par exemple, visualiser comme tel le genre *meuble*⁸? On pourra cependant considérer comme l'équivalent visuel du genre une esquisse stylisée s'en tenant aux lignes les plus significatives⁹, une icône fortement simplifiée, réduite aux deux ou trois traits les plus marquants d'un genre: par exemple, pour l'oiseau en général, deux ailes étendues, ou, pour l'arbre, un segment vertical surmonté d'une boule. Ce logo générique sera éventuellement utilisé pour figurer une espèce particulière du genre, voire celles qui n'offrent pas cette silhouette prototypique. C'est ainsi que sur une carte géographique, quelques petits triangles figurent une chaîne de montagnes, indépendamment de leur ressemblance avec la chaîne figurée. Ou que sur le plan rapide d'un jardin, la même icône sommaire signifie la présence d'un arbre, quelles que soient par ailleurs son espèce et sa forme. N'est-ce pas là du reste le principe des hiéroglyphes (de ceux du moins qui

ont valeur figurative)?

À l'inverse, *l'espèce* – ou, plus exactement, un ou plusieurs individus d'une espèce donnée – *représente* souvent *le genre* auquel elle appartient (autrement dit, elle représente son espèce propre et les autres espèces qui constituent le genre). C'est même la façon convenue de représenter visuellement le genre. Ainsi, sur la couverture d'un livre sur les animaux, la photographie d'un lion particulier (d'un certain âge, d'une certaine couleur, d'un certain profil) peut constituer une synecdoque particularisante évoquant, selon le contenu de l'ouvrage, l'ensemble des carnivores, des mammifères, ou même le règne animal entier. Qui ne connaît les arbres zoologiques où chaque ordre d'une classe est représenté par un animal type: sur l'arbre des mammifères, un chimpanzé figure les primates; un taureau ou un chameau, les ruminants; un kangourou, les marsupiaux, etc. L'espèce typique est ainsi au genre ce que l'individu typique est à l'espèce. Mais comme l'espèce elle-même est généralement figurée par un ou plusieurs individus particuliers, il s'agit, en définitive, plutôt que d'une synecdoque de l'espèce pour le genre, d'une synecdoque de l'*individu* (*d'une espèce*) pour le genre (*la classe, l'ordre, le règne*).

L'*antonomase du nom commun* et la *synecdoque d'abstraction*, qui dans le discours réfèrent à un ou à plusieurs particuliers concrets par une de leurs caractérisations, sous la forme d'un nom caractérisant (le Poète, le Malin) ou d'une abstraction hypostasiée (la Poésie, le Mal), ne peuvent avoir d'équivalents visuels puisque ces entités immatérielles ne sauraient – pas plus que le genre – être représentées comme telles. Les tours inverses, au contraire, où un concret figurable est chargé d'évoquer un état ou une abstraction, semblent constituer une façon normale¹⁰ d'évoquer visuellement ces derniers. Par une sorte d'*antonomase de la «physionomie» propre*, Homère (ou Virgile) sera chargé de figurer les poètes ou la poésie, voire, dans un contexte adéquat, tel autre poète particulier; et Cicéron, les orateurs ou l'éloquence, voire tel autre orateur. De même, une communauté ou un peuple seront représentés par un personnage

qui les a illustrés. Dans un contexte approprié, le portrait de Jeanne d'Arc ou de De Gaulle figurera les Français – ou encore la France, l'antonomase se doublant alors d'une métonymie du ressortissant célèbre pour son pays. On serait tenté de rattacher à cette catégorie la symbolisation de l'Amérique par l'Oncle Sam, du Royaume-Uni par John Bull ou de la France par Marianne, mais il est *a priori* douteux que ces personnages imaginaires représentent un individu typique du peuple correspondant¹¹.

Le domaine iconique connaît également une *synecdoque de concrétisation*, inverse de l'impossible synecdoque d'abstraction visuelle. Une mère allaitant représentera la Maternité, un guerrier colossal, la Force (Antoine-Louis Barye); un grand arbre, la vie, etc.¹². D'une manière un peu différente, on peut évoquer une qualité (vertu, vice) ou une activité donnée (profession, sport) par la représentation d'une action ou d'une scène directement en rapport avec elle. Une dame faisant l'aumône figurera la charité, un athlète en pleine action, le sport. Au temps de mon enfance, un opticien avait imaginé de promouvoir sa marchandise en impliquant ses divers appareils dans une évocation des sept péchés capitaux: des jumelle braquées sur une plage couverte de corps dénudés signifiaient la luxure; un monocle bravachement porté, l'orgueil, etc.

Résumons-nous.

1) Le processus consistant à désigner un tout visible par une de ses parties est fréquent dans les messages visuels. Certains glissements (la tête pour la personne) constituent même des matrices régulières intégrées dans la compétence sémiotique. L'évocation d'une partie par le tout (visible) se rencontre également. Dans les deux cas, la figuration d'une réalité concrète représente une autre réalité concrète.

2) Les entités mentales obtenues par abstraction ne peuvent être représentées comme telles. Synecdoque du genre, antonomase du nom commun, synecdoque d'abstraction n'ont pas de correspondants iconiques¹³. Dans le sens inverse, la figuration visuelle des entités abstraites passera ordinairement par celle de leurs implications concrètes: les synecdoques de l'individu,

de la physionomie propre, de concrétisation apparaissent donc comme des matrices régulières de représentation: selon les cas, l'individu typique d'une espèce représentera l'espèce elle-même, ou le genre ou la classe dont il fait partie; l'art ou la profession qu'il exerce, l'abstraction à laquelle il participe.

* *
*

Ainsi que nous l'avons constaté, le glissement synecdochique est largement mis à contribution dans les messages visuels. S'agit-il pour autant de figures? Si l'on admet avec le groupe de Liège qu'une figure est «une transgression à la norme» et qu'une éventuelle figure est neutralisée par l'existence d'une norme de genre¹⁴, on devra convenir que la plupart des représentations synecdochiques relevées plus haut ne constituent pas des figures, dans la mesure où elles correspondent à des matrices intégrées dans le code iconique (représentation d'un personnage par son visage ou par son buste; référence à une entité géographique par un de ses sites; référence à un troupeau par l'image d'un seul animal) ou à la norme plus générale encore que l'abstrait ne peut être signifié que par l'intermédiaire du concret (individu pour l'espèce, le genre ou la classe). Certaines des représentations évoquées, néanmoins, me semblent présenter le statut de figure.

Si l'on entend par *figure d'usage* une manière de faire connue, mais dont le caractère d'écart reste présent à la conscience de l'usager, on pourra tenir pour telle la silhouette, l'ombre chinoise et la représentation stylisée (figures par suppression); l'image double figurant la vision de l'ivrogne et l'image multiple figurant la rapidité du déplacement (figures par addition); voire la représentation d'une entité abstraite par un personnage allégorique la manifestant (la Force, la Charité). On pourra même tenir pour des *figures vives*, capables de provoquer la surprise et d'être appréciées comme écart original, l'évocation d'une bière par un fragment de son étiquette ou le regroupement de différents portraits de

la même personne sur la couverture d'une biographie. Le lecteur aura sans doute lui-même à l'esprit, en puisant dans son expérience personnelle, telle ou telle autre représentation synecdochique qui ne correspond ni à une norme ni à un cliché. En règle générale, on pourra donc considérer qu'il y a figure chaque fois que le glissement synecdochique ne correspond pas à une norme iconique confirmée.

Par ailleurs, les *normes synecdochiques* que nous avons rencontrées (portrait, échantillon type, etc.) peuvent être transgressées à leur tour. Envisageons la désignation de la partie pour le tout. S'il est normal de représenter un personnage par son visage ou le haut de son corps, en revanche, référer à lui par une photo de sa main (pour un écrivain), de son œil (pour un cinéaste), de ses jambes (pour un coureur) ou, plus vulgairement et par dérision, de son ventre ou de son derrière, constituera une figure indéniable. Il est normal de couper horizontalement le corps humain dans les plans cinématographiques, mais un cinéaste qui opérerait une section verticale et ne montrerait (en focalisant l'attention sur elle¹⁵) que la partie gauche ou droite d'un personnage (un œil, une moitié de nez et de bouche, etc.) ferait une figure, que pourrait éventuellement souligner le discours («M. X ne sait quel parti prendre: il est partagé.»). La représentation d'un objet par quelques-uns de ses composants suffisant à le faire reconnaître semblera plus étrange encore. Cela arrive dans les dessins animés lorsqu'une tête, deux mains et deux pieds convenablement disposés sur l'image sont chargés de suggérer les mouvements de tout le corps, les autres composants étant supprimés. Figure encore, et peu obligeante, que l'image qui évoquerait une ville par sa décharge la plus immonde ou par une maison en ruines.

De la même façon, la norme iconique suivant laquelle la représentation d'un individu typique renvoie à toute une classe sera transgressée lorsqu'on évoquera celle-ci par un individu peu conforme à son prototype. La chauve-souris ferait un représentant atypique de l'ordre des mammifères et le kiwi de celui des oiseaux. L'on verrait très bien *Charlie-Hebdo*

pasticher la planche «Homme» du *Petit Larousse* en substituant à l'étalon anatomique qu'elle propose un nain ou un manchot¹⁶. Et l'artiste qui représenterait la Maternité par un nid de vipères ou la Vérité par une femme terrible ferait à coup sûr gros effet¹⁷. Comme l'écrit le Groupe μ : «Toute manifestation référable à un type, mais non conforme à ce type, sera rhétorique»¹⁸.

Le caractère rhétorique de ces images est indéniable. Pourtant l'évidente transgression d'une régularité ne suffit pas à constituer une figure. «Encore faut-il que la redondance ne soit pas détruite au point qu'on ne puisse déterminer la nature de l'occurrence attendue»¹⁹. En ce qui concerne les représentations synecdochiques qui nous occupent ici, il faut que ce qui est représenté (et qui correspond au *dit* de la figure de discours) conduise effectivement le destinataire au conçu du destinataire. La figure devient problématique lorsque, par exemple, la partie représentée ne permet pas de concevoir le tout. On se souvient peut-être du jeu photographique que proposaient jadis certains illustrés pour enfants. À partir de la photo d'un détail, les jeunes lecteurs étaient invités à deviner de quel être vivant ou de quel objet il faisait partie. Il ne s'agissait pas alors de tropes mais d'énigmes.

De ce point de vue, une scène fameuse du *Troisième homme* nous propose un exemple complexe. Un jeune chat se frotte dans l'ombre contre les pieds d'un homme immobile dont on ne voit pas le reste du corps. En eux-mêmes, ces pieds ne suffisent pas à faire reconnaître Harry (le héros présumé mort), ils ne jouent leur rôle synecdochique que par la présence du chat dont le spectateur vigilant se souvient qu'il ne se laissait approcher que par Harry. L'indice fonctionne ici comme un catalyseur de figure.

La figure synecdochique visuelle doit donc fonctionner comme un trope et conduire du représenté au conçu. Or, on l'aura peut-être déjà remarqué, dans beaucoup des exemples proposés, la figure a besoin pour ce faire de l'*appui du discours*, qui apparaît le plus souvent sous la forme d'une légende ou d'un intitulé. Cela est déjà vrai pour les

synecdoques régulières. Les portraits sont généralement accompagnés du nom de la personne représentée (même lorsque la grande célébrité de celle-ci rendrait cette mention superflue). En elle-même, la photo d'un lion peut renvoyer aussi bien à ce lion particulier, aux félins, aux carnivores, aux mammifères, voire à l'animalité tout entière. Le lion des ouvrages zoologiques ne devient le prototype d'un ordre ou d'une classe qu'en fonction du contenu effectif de l'ouvrage, généralement indiqué par le titre. Cela se vérifie encore dans certaines figures d'usage. Le guerrier colossal de Barye ne devient synecdoque que grâce à la mention « La Force » qui l'accompagne. Mais ce sont les figures originales qui ont le plus besoin d'un support textuel pour fonctionner, du moins la plupart du temps. Bien souvent, la photo d'un site ne suffirait pas à évoquer un pays sans le titre qui l'explique. La photo du pied ou de la main d'un personnage ne pourra référer à celui-ci sans la mention, en légende, de son nom. Sans cette indication, elle restera simplement ce qu'elle est : la représentation d'un pied ou d'une main. Les synecdoques purement iconiques sont plus rares qu'il n'y paraissait d'abord.

Néanmoins, le contexte ou la relation à un schéma culturel intégré peuvent également permettre l'interprétation de la figure et rendre superflu le texte d'appui. Dans un film ou dans une bande dessinée, le contexte (en gros tout ce qui a précédé : images et paroles) fera qu'une figure de proue ou trois palmiers sur une vue de montagne deviennent, sans commentaire additionnel, le signifiant occasionnel de telle caravelle ou de telle île. Le film *Farinelli* se termine par un gros plan sur une main baguée d'améthyste dont nous savons, pour l'avoir déjà vue et parce qu'elle tient en main la lettre qu'une *voix off* vient de lire, qu'elle est celle du castrat lui-même. Lorsqu'il s'agit d'images isolées, le contexte peut être culturel. C'est ce qui se passe dans le tableau de Toorop signalé par le Groupe μ , où deux mains clouées aux coins supérieurs de la toile « suffisent à indiquer la présence d'un crucifié de part et d'autre, mais hors du tableau »²⁰.

La *figure synecdochique visuelle* que nous avons essayé de cerner suppose donc les caractères suivants :

- 1) L'objet représenté doit faire concevoir un autre objet
- 2) lié à lui par une relation d'inclusion,
- 3) d'une manière qui ne corresponde pas à une norme de la représentation iconique (telle que la représentation de la personne par son visage ou son buste ou celle de l'espèce par un individu typique)
- 4) et (pour être purement visuelle) sans l'appui du langage.

Pour la synecdoque de la partie (qui reste quand même le chef de file incontesté de la catégorie), ce fonctionnement exige que le tout à concevoir soit familier aux récepteurs virtuels et que le détail choisi le leur fasse reconnaître à coup sûr. Parmi les exemples proposés, le plus typique de la catégorie me semble le fragment d'étiquette chargé d'évoquer l'étiquette entière de la bière (Dodo) ou du whisky (J & B) correspondant. C'est ainsi également que sur n'importe quel support (tee-shirt, boisson, écusson, etc.) quelques *stars* sombres associées à quelques segments de *stripes* rouges évoqueront d'emblée le drapeau américain.

NOTES

1. Michel Tournier, *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard, 1967.
2. *Traité du signe visuel*, Paris, Le Seuil, 1992 p. 297.
3. D'avant l'ère écologique, il s'entend. Ce genre de figures, comme leurs correspondants linguistiques (*l'éléphant* pour un objet d'ivoire, chez Virgile, *un castor* pour un chapeau de castor chez Fontanier), est complexe dans la mesure où l'on passe du tout (l'animal) à la partie prélevée (sa peau), traitée et devenue matière (cuir), puis de celle-ci à un objet fabriqué avec elle (portefeuille, par exemple). De plus, cette publicité tendait à transférer une qualité de l'animal (solidité, puissance) à l'article vendu.
4. Ici encore, l'étiquette « la matière pour l'objet fabriqué » ne convient qu'approximativement : les pépites et la géode ne sont pas la

matière elle-même, mais une forme antérieure (brute) de cette matière. Certains préféreraient parler en ce cas de métonymie. S'il est facile de nommer les matières (*l'or, l'argent, l'acier*), il est plus difficile de les représenter en tant que telles : ce sont de quasi-abstractions.

5. *Traité du signe visuel*, p. 304 : « Le silhouettage consiste à ne donner que le contour, par exemple d'un personnage. On a ainsi le trait-enveloppe avec l'intérieur vide ou – effet plus net encore – avec l'intérieur complètement noirci. [...] Il s'agit évidemment d'une suppression complète de l'englobé. »

6. *Mutatis mutandis*, ce singulier visuel correspond aussi à l'emploi générique de l'article indéfini dans le discours (*Un chat peut vivre dix-neuf ans*).

7. Laquelle – notons-le – est aussi la plus problématique des synecdoques discursives.

8. Sinon, justement, par une synecdoque de l'espèce (paragraphe suivant).

9. « La suppression généralisante des traits a ainsi un effet synecdochique », *Traité du signe visuel*, p. 366. Sur la stylisation, domaine où je n'ose m'aventurer ici, on se reportera au chapitre X de cet ouvrage (p. 365-376).

10. À côté de représentations plus métonymiques : ainsi, pour la poésie, la Muse; la plume d'oie ou un stylo sur une page blanche; une couronne de laurier, etc.

11. Il faudrait, pour le savoir, connaître l'histoire de ces symboles.

12. Cette synecdoque se retrouve en littérature, sous le nom d'allégorie. Je regrette de ne pas en avoir parlé dans mon ouvrage

Synecdoques (L'Harmattan, deux tomes, 1993 et 1995). J'y reviendrai sans doute.

13. À moins, comme on l'a vu plus haut, de considérer la représentation stylisée comme une abstraction, ce qui nous fait changer de perspective.

14. *Traité du signe visuel*, p. 297.

15. Dans le cas où le personnage ne constituerait qu'une marge de l'image, sa partition ne serait sans doute même pas remarquée.

16. Même le remplacement de l'homme blanc par un homme de couleur paraîtrait sans doute rhétorique.

17. À première vue, il s'agit là de métaphores. Néanmoins, si l'on accepte mes précédents exemples de *synecdoques de concrétisation*, on devra admettre que la procréation vipérine est un spécimen d'engendrement parmi d'autres. Représenter la Maternité par une chatte allaitant ses chatons serait plus attendu, parce que moins féroce. L'exemple d'une Vérité incarnée par une femme horrible est plus complexe (et plus proche de la métaphore) dans la mesure où l'allégorie ne concrétise pas l'idée de vérité elle-même, mais le caractère qu'on lui attribue implicitement (l'horreur). Une fois de plus, synecdoque et métaphore sont tangentes. Sur ce sujet, voir *Synecdoques*, t. 2, p. 172-175.

18. *Traité du signe visuel*, p. 293.

19. *Ibid.*, p. 232.

20. *Ibid.*, p. 297. Quant à la fameuse affiche de la Vache qui rit, où une partie reproduit en plus petit le tout, elle offre un symbole de la synecdoque plutôt qu'une synecdoque effective.

DE ZEUXIS À WARHOL: LES FIGURES DU RÉALISME

ÁRON KIBÉDI VARGA

L'ART peut-il s'approcher si fort de la réalité qu'il parvienne à coïncider avec elle, et que, de cette manière, art et nature, représentant et représenté deviennent indissociables? Et une telle coïncidence, faut-il la considérer comme la forme achevée et idéale du réalisme ou plutôt comme une plaisanterie de l'artiste, une démonstration spectaculaire de son savoir-faire? À propos des arts – littérature et beaux-arts – des siècles anciens, à propos donc des arts mimétiques, ces questions se trouvent régulièrement posées; elles se rattachent, plus particulièrement, à trois termes: celui de *trompe-l'œil*, emprunté à l'histoire de l'art, celui d'*hypotypose*, qui est une figure de style et partant un terme littéraire, et enfin celui d'*ekphrasis*, un genre étudié aussi bien par les historiens de l'art que par les historiens de la littérature.

Le récit des raisins de Zeuxis est sans doute l'anecdote la plus souvent citée au sujet du but et des effets du *trompe-l'œil*. Zeuxis aurait peint des raisins avec une telle précision que les oiseaux voulaient les manger. Le sculpteur Falconet, ami de Diderot, note déjà en 1774 que cette anecdote est très souvent citée et, de nos jours encore, les études sur la représentation en peinture commencent fréquemment par les raisins de Zeuxis¹. Dans son inventaire des peintres grecs de l'Antiquité, au 35^e livre de son *Histoire naturelle*, Plin l'Ancien raconte de nombreuses anecdotes extraordinaires qui mettent en relief les dons miraculeux et magiques des grands peintres. Ainsi, Apelle demande à un cheval de décider, dans un concours organisé avec un certain nombre de confrères, lequel d'entre eux avait peint le meilleur cheval: or, le cheval ne s'arrête, pour hennir, que devant son tableau à lui! Un siècle plus tard, Elien raconte une autre variante de cette anecdote et souligne le rôle important que les animaux jouent en général pour établir la gloire immortelle des peintres: ils sont souvent meilleurs arbitres que les hommes et ce serait là, selon Elien, l'une des raisons pour étudier le comportement des animaux².

Il est sans doute trop facile de considérer ces anecdotes comme des naïvetés et des sottises, comme le fait Falconet. Léonard de Vinci dit avoir été témoin d'une scène où un chien avait reconnu son maître sur un tableau et Falconet lui-même mentionne l'anecdote selon laquelle un âne a voulu brouter un chardon sur un

tableau d'histoire de Charles le Brun, premier peintre du roi Louis XIV³. De nos jours, pour expliquer la place éminente des animaux dans les anecdotes sur les peintres grecs, plusieurs critiques adoptent une interprétation magique⁴. Les premiers dessins rupestres de nos lointains ancêtres montrent des animaux: les représenter, c'était les conjurer. L'histoire de la race humaine est l'histoire de la domestication et de la marginalisation progressives des animaux. Dans une société qui craint les forces indomptées de la nature, les rapports avec les animaux sont radicalement différents des nôtres; dès lors, la plus haute estime, pour l'art, n'est peut-être pas celle que lui apporte un être humain, mais précisément l'estime exprimée par ce qui est radicalement autre, par un être qui fait partie d'une nature encore redoutée et sacralisée.

Le peintre grec crée quelque chose qu'il veut faire passer pour la réalité; le peintre chinois le devance: en transgressant les frontières entre art et nature, il crée une réalité. Dans la première de ses *Nouvelles orientales*, Marguerite Yourcenar raconte que l'empereur de Chine veut faire arracher les yeux du peintre Wang Fô parce que les tableaux de celui-ci sont supérieurs à la réalité mais que le peintre réussit à fuir et à échapper à la torture en s'asseyant dans un bateau peint par lui-même⁵. Ici, l'œuvre d'art n'égale pas la nature, elle fait plus: elle la dépasse à la fois esthétiquement et existentiellement. Ces anecdotes sur les artistes grecs et chinois constituent le fondement herméneutique de toute réflexion ontologique sur l'art; il ne faut pas s'étonner que Djalâl al-Dîn Rûmi, l'un des pères du soufisme, éclaire certaines de ses idées par une comparaison entre les peintres chinois et les peintres grecs⁶. Baudrillard semble résumer une longue histoire lorsqu'il écrit: «Le trompe-l'œil ne relève pas de la peinture mais de la métaphysique»⁷.

L'œuvre de Wang Fô et de Zeuxis n'existent plus, nous ne connaissons que leur nom. Le terme et le phénomène *trompe-l'œil* sont plus récents en Europe: les spécimens les plus représentatifs datent des siècles classiques.

Pour être efficace, un trompe-l'œil doit satisfaire à un certain nombre de conditions. *Primo*, il est lié à certains endroits spécifiques d'un bâtiment: il se trouve sur un mur, à côté ou au-dessus d'une vraie porte ou d'une vraie fenêtre; il n'est, bien entendu, jamais encadré, le cadre étant, depuis plusieurs siècles, le signe conventionnel appelé à souligner la séparation de la nature et de l'art⁸. *Secundo*, le trompe-l'œil doit être appliqué selon la bonne échelle, il ne peut être ni trop grand ni trop petit. *Tertio*, il ne peut représenter que la surface et ne doit chercher aucune profondeur perspectiviste. La profondeur est subjective et dangereuse, sujette à plusieurs interprétations, là où la surface est évidente. *Quarto*, le trompe-l'œil ne doit montrer aucun être vivant⁹.

La dernière de ces conditions est particulièrement intéressante parce qu'elle suggère que le peintre ne peut créer l'illusion de la réalité que s'il représente des choses qui ne bougent pas, c'est-à-dire s'il se limite au genre de la nature morte. Le rapport entre réalité et mobilité permet de redéfinir les genres picturaux. La *nature morte* suggère l'immobilité, elle crée un moment de repos dans notre existence qu'elle arrache, le temps de la contemplation, à son propre récit incessant. En revanche, le *tableau d'histoire* suggère la mobilité sous une forme intensifiée, le point culminant et pathétique d'une histoire. Le réalisme rhétorique de la nature morte s'oppose ainsi à l'idéalisme poétique du tableau d'histoire, avec, entre les deux, le genre du *paysage* qui tantôt admet – chez Patinir ou Poussin – les êtres humains et tantôt les exclut, comme chez Ruysdael ou Pissarro.

Certains spécialistes du trompe-l'œil sont moins exigeants et admettent les êtres vivants, par exemple certains portraits, à condition que le regard du personnage et le geste de sa main s'adressent au spectateur hors du tableau¹⁰. Cependant le portrait échoue en tant que trompe-l'œil si l'on songe au critère le plus fondamental de ce phénomène, c'est-à-dire le critère pragmatique de l'efficacité. Le trompe-l'œil n'est pas affaire d'esthétique mais affaire de pragmatique: il n'est réussi que s'il trompe vraiment. Le test de la tromperie réussie n'est pas fourni par le

regard, mais par l'action, plus exactement par l'échec d'une tentative d'action. Le trompe-l'œil nous persuade de quitter le domaine de l'art qui est celui de l'œil, pour le domaine de la réalité qui est celui de la main et de l'action. Le trompe-l'œil n'est réussi qu'au moment où nous voulons tirer un rideau absent, ouvrir une porte qui n'existe pas, bref au moment où notre action débouche sur une déception qui nous renvoie dans le monde non actif de l'art. Lorsque l'art égale la réalité, il doit occuper le statut existentiel de la réalité: le spectateur devient être agissant, l'homme devrait donc pouvoir se déplacer à l'intérieur d'un tableau comme le faisait Wang Fô – sinon la réalité de l'art devient une source de déception¹¹.

La littérature peut chercher, elle aussi, à rendre la réalité aussi exactement que possible, mais s'agit-il de la même réalité? Ce qui frappe d'emblée, c'est que le statut des poètes, malgré tous les éloges qu'ils reçoivent traditionnellement, est sensiblement différent de celui des peintres. Homère possède dans l'opinion de la postérité des qualités absolument extraordinaires¹², mais celles-ci n'ont jamais ce caractère merveilleux, voire miraculeux des qualités attribuées à Zeuxis ou à Wang Fô. Les vieilles biographies de poètes – fictives et invraisemblables comme les *Vidas* des troubadours – ne comportent jamais d'anecdotes du genre de celles des peintres: les récits concernent leur caractère excessif, leur intense vie sentimentale. La différence est évidente: le poète observe la nature intérieure de l'homme, le peintre observe la nature extérieure qui l'environne, *il di dentro* et *il di fuori*, selon l'heureuse formule de Benedetto Varchi. Est-il possible, dès lors, de concevoir un équivalent verbal du trompe-l'œil? Y a-t-il des procédés stylistiques qui s'en approchent?

Les centaines de figures de style citées depuis l'Antiquité dans les manuels – le Groupe μ en mentionne encore 80 en 1970 (autant, exactement, que le *Dictionnaire universel des littératures* de Vapereau en 1884!) – sont à première vue d'une diversité vertigineuse; mais la pragmatique permet en fait de les diviser en deux grandes catégories, selon les deux perspectives de l'usage de la parole, désir du contact

avec autrui et désir de transmettre un savoir sur le monde. Ainsi il y a, d'une part, les figures de la communication caractérisées par la répétition redondante et, d'autre part, les figures de l'information qui servent à décrire la réalité. Parmi les figures de la deuxième catégorie il faut accorder une attention particulière à l'hypotypose, qui est la figure la plus explicitement et la plus complètement descriptive: serait-elle, comme le suggère Louis Marin, une espèce de «trompe-l'œil discursif»¹³?

L'hypotypose cherche à rendre visible: les équivalents latins de ce terme sont *evidentia*, *illustratio*. Voici la définition de Fontanier:

*L'Hypotypose peint les choses d'une manière si vivante et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante.*¹⁴

Cette définition demande à être commentée. Elle comprend une expression particulièrement ambiguë: *en quelque sorte* renvoie peut-être au grand débat classique du «je ne sais quoi»¹⁵, mais elle renvoie surtout à l'impossibilité théorique de remplacer une image entièrement par des mots. De plus, l'hypotypose permet de transformer en tableau non seulement une description mais encore un récit. Elle s'oppose ainsi au trompe-l'œil: le récit comporte des êtres vivants, l'hypotypose fait concurrence, non pas à la nature morte, mais au tableau d'histoire.

Les exemples d'hypotypose cités dans les manuels sont en effet des passages pathétiques et violents: une ville incendiée, une bataille qui oppose des armées, la mort d'un héros ou le martyre d'un saint se figent tout à coup et se transforment en un tableau impressionnant. Crevier cite la description de la bataille de Fribourg dans l'oraison funèbre du Grand Condé, Vapereau cite les alexandrins dans lesquels Andromaque rappelle à sa confidente Céphise le souvenir de la ville de Troie incendiée par les Grecs:

*Songe, songe, Céphise, à cette nuit cruelle
Qui fut pour tout un peuple une nuit éternelle;
Figure-toi Pyrrhus, les yeux étincelants,
Entrant à la lueur de nos palais brûlants,*

*Sur tous mes frères morts se faisant un passage,
Et de sang tout couvert échauffant le carnage;
Songe aux cris des vainqueurs, songe aux cris des mourants,
Dans la flamme étouffés, sous le fer expirants;
Peins-toi dans ces horreurs Andromaque éperdue:
Voilà comment Pyrrhus vint s'offrir à ma vue[...]*¹⁶

Cet exemple permet de passer en revue les traits caractéristiques de l'hypotypose : celle-ci n'est pas monologique, elle s'adresse à quelqu'un, à une deuxième personne qui nous remplace, nous lecteurs-spectateurs, et dont les émotions précèdent les nôtres : cette personne ressemble aux saints ou disciples qui, disposés en marge d'un tableau représentant la crucifixion, invitent les pieux spectateurs, par un geste de la main, à méditer sur le sens du mystère divin. Pour que l'émotion ressentie par le destinataire soit forte, les formes verbales et les mots déictiques doivent ramener l'événement décrit dans le présent. La *deixis* a, par ailleurs, une double fonction : elle actualise et crée une illusion visuelle ; grâce à l'hypotypose, l'événement du passé devient pour le destinataire, à la fois et paradoxalement, un événement actuel bouleversant et un tableau.

À la différence du trompe-l'œil, l'hypotypose ne s'adresse donc pas en premier lieu à notre perception mais à nos émotions ; notre première réaction n'est pas d'admirer l'artiste mais de nous identifier avec la situation qu'il décrit, avec les émotions du personnage¹⁷ qui parle. Il crée en fait une image mentale et nous partageons les émotions d'admiration, de pitié ou de deuil qui animent cette image.

À côté des figures de la description dont se servent les poètes épiques et dramatiques, il existe depuis l'Antiquité un genre littéraire particulier destiné à présenter une « traduction » verbale de tableaux (réels ou imaginaires) : c'est l'*ekphrasis*¹⁸. L'*ekphrasis* est un métagebre intertextuel et parasitaire qui n'existe que grâce à une autre forme artistique et qui occupe en même temps, de l'Antiquité au 19^e siècle, en raison des problèmes techniques posés par la reproduction visuelle, une importante fonction sociale. Les

comptes rendus écrits des débats dans les différentes académies de beaux-arts en Europe aussi bien que le genre des « salons », chez Diderot et beaucoup d'autres, s'inscrivent dans cette tradition : il s'agit de créer, pour les absents, une image mentale qui ressemble autant que possible à l'image originale.

L'*ekphrasis* est-elle alors une hypotypose arrachée à son contexte, une hypotypose devenue autonome ? Elle possède en effet les mêmes caractéristiques formelles : l'auteur s'adresse souvent à une deuxième personne, les pronoms démonstratifs ne manquent pas et les formes verbales sont au présent. Voici un exemple tiré de Philostrate, le début de la description d'un tableau représentant Pénélope tissant :

*Devant une bonne peinture représentant Pénélope à son métier, tu chantes les louanges de l'artiste : voilà bien, dis-tu, une véritable toile : les fils de la chaîne sont bien tendus ; les ornements se voient sous les lisses ; on entend presque le son de la navette ; Pénélope elle-même pleure de vraies larmes.*¹⁹

Malgré ces traits, hypotypose et *ekphrasis* ne se ressemblent cependant pas. La première se trouve toujours à l'intérieur d'un texte narratif dont elle ralentit l'action pour permettre au destinataire de regarder et, grâce à ce regard arrêté, de partager les émotions des personnages représentés. La seconde ne s'intéresse pas à un moment particulièrement important d'une histoire²⁰, elle fait partie d'une série dont l'ensemble décrit les tableaux (ou un choix de tableaux) dans une galerie, une collection, une exposition : tous les genres picturaux peuvent entrer en principe dans cette série²¹.

L'*ekphrasis* est un genre suprêmement ambigu : d'une part elle cherche à « traduire » fidèlement un tableau, la description doit être exacte, tous les détails comptent ; d'autre part, elle est aussi un jeu verbal, une preuve de la virtuosité rhétorique de son auteur. Celui-ci demande en effet au destinataire d'admirer à la fois deux artistes : celui qui a fait le tableau et celui qui a réussi si bien à le décrire. L'hypotypose et l'*ekphrasis* ont ainsi deux contextes rhétorico-pathétiques différents : la pitié et la terreur font place ici à l'admiration et l'on connaît le rôle central de

cette émotion dans la psychologie classique des passions.

Jusqu'au 19^e siècle, toute œuvre d'art s'inscrit dans une tradition rhétorique consciemment assumée, c'est-à-dire qu'elle possède un certain nombre de propriétés prévisibles : elle cherche à susciter de l'admiration pour son créateur, elle cherche à éveiller des émotions chez son public et elle cherche à faire naître une certaine attitude – soit positive soit négative – à l'égard de la réalité présentée. Ce que nous entendons aujourd'hui par description, et qui est lié pour nous au concept de réalisme, a eu par conséquent un statut problématique avant 1800. Lorsqu'elle se manifeste comme une hypotypose pour susciter nos émotions, elle se trouve parfaitement légitimée. Ceci vaut aussi pour les descriptions qui apparaissent dans un discours épideictique d'éloge ou de blâme : les figures de la description n'existent, dans la tradition classique, que pour louer ou injurier une personne, une ville, un paysage, une institution ou une nation.

Dans tous les autres cas, l'artiste aussi bien que le public peuvent tout simplement sauter la description s'ils le veulent : un détail du monde extérieur qui est indifférent à mon dessein ou à mon salut ne vaut pas la peine d'être retenu. L'hagiographe de saint Bernard de Clairvaux vante le fait que ce dernier n'a pas remarqué les détails visuels des lieux de son séjour :

*Habitant depuis plus d'un an déjà la cellule des novices, il ne savait pas encore de quelle forme en était la voûte. Passant la plupart de son temps dans la chapelle, il était persuadé que le mur près duquel il se tenait n'avait qu'une seule fenêtre, tandis qu'en réalité il en avait trois.*²²

Dans les romans classiques comme *La Princesse de Clèves*, les descriptions de la nature sont rarissimes. Cervantès qui prétend, comme on sait, n'être que le traducteur d'un manuscrit arabe sur la vie de don Quichotte, dit avoir supprimé les descriptions dans sa traduction :

C'est ici que l'auteur de notre histoire décrit tout le détail de la maison de don Diègue en nous représentant ce que peut contenir le logis d'un gentilhomme campagnard et riche ; mais

le traducteur a trouvé bon de passer sous silence tous ces petits détails, parce qu'ils ne rentraient pas dans le sujet principal de cette histoire, laquelle puise plus de force dans la vérité que dans les froides digressions.

Cent cinquante ans plus tard, l'abbé Prévost note encore avec un léger mépris qu'il laisse les descriptions aux géographes : « L'Histoire que j'écris n'est composée que d'actions & de sentiments. J'entreprends de rapporter ce que j'ai fait, & non ce que j'ai vu »²³.

La description réaliste qui se veut purement informative et strictement objective n'aura été sans doute qu'un phénomène intéressant mais passager de la civilisation européenne du 19^e siècle. En tant que mouvement artistique et littéraire, le réalisme se trouve étroitement rattaché au courant philosophique du positivisme, à la croyance à la nature objective de la connaissance scientifique. La pureté du réalisme reste affectée, non seulement par une telle idéologie scientifique, mais aussi par l'inévitable contexte rhétorique : le réalisme est incapable de montrer sans démontrer, l'impersonnalité de l'artiste reste un mythe. Le réalisme balzacien est au service d'une vision organique et unitaire du monde et de la société, chez Stifter la nature décrite est le lieu d'un choc entre idéal et réalité, chez Courbet et Zola l'engagement social détermine le choix des détails réalistes.

Si la pureté du réalisme se trouve régulièrement menacée dans les arts par les considérations esthétiques et rhétoriques de chaque artiste, la question pourrait être posée de savoir si l'idéal réaliste ne peut pas être atteint ailleurs, en dehors de l'art ? Une telle illusion a été nourrie au siècle dernier à propos de la photographie²⁴. Le débat s'est installé dès son invention : la photographie est-elle une nouvelle branche de la création artistique ou plutôt un outil scientifique de la représentation visuelle, le comble du réalisme ? La question est bien entendu insoluble. Nous voyons d'une part – de Nadar à Man Ray ou à Cindy Sherman – que la photographie est un art spécifique et autonome, en dépit de certains traits qui l'apparentent en particulier à la peinture²⁵ ;

mais nous constatons d'autre part le succès immense de l'usage délibérément non artistique de la photographie dans la vie privée : photos de famille, prises lors de cérémonies familiales ou pendant les vacances²⁶. La question se pose dès lors avec acuité : cette photographie non artistique permet-elle d'atteindre l'idéal du réalisme ?

Supposons un instant la chose improbable que le touriste photographe, qui prend des photos à Venise, et la sœur de la mariée, qui se charge des photos de noces, ne soient animés de la moindre considération esthétique et veuillent rendre leur sujet *tel qu'il est*. Une autre considération, un autre désir interviendra cependant ici immanquablement : la volonté de garder un souvenir, de fixer un moment du passé. Le touriste ne prend pas de photos pour vérifier sur place l'authenticité, pour comparer l'original et la copie, mais pour les regarder ailleurs et plus tard. La photographie pose donc le problème du temps : il n'y a de réalisme que du passé.

«La solution suprême serait d'obtenir l'instantanéité», écrit Eugène Disderi en 1862²⁷. La coïncidence temporelle de l'image avec son original serait du pur et strict réalisme ; mais est-il vraiment recherché, est-il souhaitable ? Si la réalité et sa copie parfaite pouvaient apparaître simultanément, la copie deviendrait superflue : elle n'a de raison d'être que parce qu'on peut la déplacer dans le temps et dans l'espace. La copie permet de vivre ailleurs et autrefois, c'est-à-dire dans le souvenir.

Sur ce point, la différence entre la peinture et la photographie est radicale. Alberti écrit au début de la seconde partie de son *Traité sur la Peinture* que la peinture ramène ce qui est absent dans notre présent et ressuscite pour ainsi dire les morts ; par contre, les photos de famille vont être associées, après très peu de temps déjà, avec des sentiments mélancoliques sur la fugacité du temps et sur la mort : Roland Barthes et Susan Sontag ne sont pas les premiers à en parler. La peinture présentifie, la photo rouvre le passé. Le réalisme des photos, en particulier de celles qui représentent des êtres humains, se transforme en histoire, en document historique saisissant²⁸.

La photographie est le seul genre qui inspire nécessairement un état d'âme négatif, la tristesse ; c'est qu'elle fige ce qu'elle représente, sans avoir la prétention, comme la peinture, de l'arracher à l'influence destructrice du Temps. Elle n'est jamais une réalité idéalisée, une «nature embellie», même ses variantes esthétiques extrêmes comme le collage gardent un lien indissoluble avec la réalité du moment où elle a été prise, avec le passé. Les traces de son origine temporelle ne se laissent jamais effacer.

L'illusion du réalisme pur aurait pu renaître au moment de l'invention du cinéma : l'image mobile représente en effet une réalité beaucoup plus complexe, une réalité mobile plus conforme à notre expérience. Mais le problème signalé à propos de la photographie reste entier. Le film représente lui aussi une réalité qui appartient au passé. En regardant les films des années 50 ou 70, les voitures, le vêtement et même le vocabulaire des acteurs nous rappellent immédiatement que le temps représenté n'est pas notre réalité d'aujourd'hui. Un deuxième problème qu'il faut signaler dans cette perspective est celui de la narrativité. Comme le roman, le film raconte une histoire ; or un récit n'est jamais le reflet exact de la réalité mais un ensemble de constructions vraisemblables, acceptées par notre expérience, mais dont le choix, les situations de commencement et de fin, nous a été artificieusement imposé par le narrateur²⁹. Pour le reste, la perception du spectateur sera ici sans doute moins nettement déterminée par des sentiments de nostalgie et de tristesse : des acteurs et des actrices morts depuis longtemps s'agitent sur l'écran, parlent très fort et font de grands gestes, tantôt très vieux tantôt très jeunes – les hasards du zapping à la télévision permettent parfois d'intervertir miraculeusement la chronologie.

Après un certain temps, une photo réaliste s'ouvre sur la mort ; un roman réaliste se transforme en roman historique ; un film réaliste de même, mais il continue, grâce aux images mobiles, à défier les expériences temporelles du spectateur.

L'idéal du réalisme n'a pas su résister aux attaques puissantes auxquelles le positivisme se trouvait exposé

dès le début de notre siècle. La physique moderne met en question la connaissance traditionnelle de la réalité hors de nous; parallèlement, celle de la réalité en nous devient, elle aussi, problématique. Les savants aussi bien que les écrivains et les artistes se mettent à douter de l'unité du Moi – que l'on songe par exemple à Freud, à Proust ou aux surréalistes – et l'inconnaissabilité du sujet sera encore plus fortement mise en valeur au moment où, à la suite de Foucault, il apparaît que le sujet ne dispose pas de la langue mais que c'est la langue qui dispose de lui. Le Moi est un pronom du pluriel; la langue qu'il parle, loin de le manifester clairement, se trouve au service d'un pouvoir qui le dépasse.

Le réalisme positiviste fut une tentation faustienne du 19^e siècle; cette tentation passée, que peut faire l'artiste face à une réalité mimétiquement inaccessible? Une réponse radicale consisterait à dire qu'art et littérature sont devenus superflus, le réalisme positiviste qui leur causait tant de problèmes étant remplacé à présent par ce qu'on pourrait appeler un réalisme multimédial. L'idéal postulé par Disderi est à peu près atteint: l'information visuelle et verbale nous parvient sans le moindre délai. La réalité est le présent planétaire vu et entendu simultanément.

Intervall-Löschung, écrit Götz Grossklaus, *ist das Prinzip von Vergegenwärtigung. Minimieren wir die zeitlichen Abstände zum Vergangenen und zum Zukünftigen, wird die Gegenwart zum alleinigen Schauplatz aller Zeiten.*³⁰

La réalité est ce que les médias présentent et modifient à chaque instant.

Postuler, dans ces conditions, une place pour les arts et les lettres, c'est leur imposer le choix d'une attitude vis-à-vis de la société informatisée. Si la réalité n'est connaissable qu'en surface et si la réalité en tant que profondeur se soustrait à toute représentation, deux attitudes sont possibles: l'artiste peut soit opter sciemment pour la surface, soit s'engager dans l'aventure de l'inconnaissable.

L'œuvre écrite et graphique d'Andy Warhol est un excellent exemple de la première attitude. Dans ses textes comme dans ses images, il réunit d'une manière

intense et superficielle les figures de style de la communication et de l'information, la répétition et la description. Il répète les boîtes de potage Campbell's et les portraits dépersonnalisés de Marilyn Monroe, il note sans arrêt dans son journal le montant de ses frais de taxi et les noms de ceux à qui il a téléphoné, mais le contenu de ses conversations ou la description du caractère de ses interlocuteurs sont rarement fournis³¹. Warhol refuse la profondeur, il ne nous renseigne que sur ce qu'on peut savoir avec certitude, sans aucun risque de malentendu. L'information est redondante et susceptible d'être répétée infiniment, comme le font les affiches publicitaires et les programmes de télévision populaires: elle concerne la seule réalité qui soit certaine et qui soit accessible à tout le monde, mais elle est en même temps complètement superflue. Warhol est un descendant de Zeuxis, mais qui ajoute à l'œuvre mythique de celui-ci un élément qui l'infirmait entièrement, celui de la répétition. La répétition enlève au spectateur la possibilité de se sentir déçu, le droit à la déception; l'effet trompe-l'œil devient impossible.

Afin d'entrevoir ce que pourrait être une deuxième attitude, on peut invoquer une autre anecdote racontée par Pline l'Ancien. Timanthe peint le sacrifice d'Iphigénie et décide d'entourer d'un voile la tête d'Agamemnon: la douleur de celui qui, en tant que roi, doit exiger sa mort mais qui, en tant que père, aimerait en arrêter l'exécution est telle qu'elle ne peut pas être représentée³². L'art ne saurait être exhaustif, ni l'hypotypose ni le tableau d'histoire consacrés à cette scène: à certains moments il peut seulement montrer qu'il y a quelque chose d'irreprésentable. Le voile de Timanthe symbolise le sublime, le seuil entre le présentable et le représentable qui caractérise, selon Lyotard, l'art contemporain³³.

La question se pose toutefois de savoir si cet art-limite, montrant sans représenter, simultanément profond et superficiel, ne se trouve déjà en fait dans l'anecdote sur les raisins de Zeuxis: celui-ci témoigne par son acte d'une réalité *qui est là sans l'être*. Yves Bonnefoy parcourt dans une série de poèmes toutes

les variantes narratives ouvertes par les raisins de Zeuxis. Les oiseaux deviennent de plus en plus agressifs, ils attaquent le peintre pour arracher les fruits d'entre ses doigts. Zeuxis peint de plus en plus vite ses raisins afin de devancer les oiseaux, puis il les peint exprès mal afin de s'en débarrasser, mais toutes ses tentatives échouent. Alors il finit, exactement comme Djâlal al-Dîn Rûmi, par embrasser le silence, c'est-à-dire l'attitude non active face à une réalité qui ne se laisse pas exprimer :

*Il inventa de ne plus peindre, de simplement regarder,
à deux pas devant lui, l'absence des quelques fruits
qu'il aurait voulu ajouter au monde.³⁴*

NOTES

1. La remarque de Falconet se trouve dans les commentaires qu'il ajoute à sa traduction de Pline l'Ancien (*Histoire naturelle*, Paris, 1773, p. 287). Pour les études récentes, voir N. Bryson, *Vision and Painting – The Logic of the Gaze*, New Haven, Yale University Press, 1983 ; S. Bann, *The True Vine. On Visual Representation and the Western Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989 ; H. Körner (édit.), *Die Trauben des Zeuxis*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 1990 ; R. Konersmann, *Der Schleier des Timanthes*, Frankfurt am Main, Fischer, 1994. Pour les discussions anciennes, voir C. Dati, *Vite de' pittori antichi*, Florence, 1997 (rééd. Milan, 1806), p. 31-78 ; en outre, l'article « Zeuxis » du *Dictionnaire historique et critique* de Bayle offre du matériel intéressant.
2. Je cite Elien d'après l'édition de R. Hercher, Paris, Firmin Didot, 1858 (*De natura animalium*, p. 297). Chez Elien, le jugement d'un cheval devant un tableau d'Apelle est supérieur à celui d'Alexandre le Grand (*Variæ Historiæ*, Liber II, p. 308).
3. Falconet parle des « sottises antiques » à la p. 384 ; il cite l'anecdote du chardon de Le Brun, p. 287. La même anecdote est racontée avec plus de détails dans le *Parallèle des Anciens et des Modernes* de C. Perrault (Paris, 1688, première partie, second dialogue, p. 200). D'autres récits merveilleux au sujet de peintres du 17^e siècle (Mignard, J. Rousseau) ont été relevés par L. Marin (« Le trompe-l'œil, un comble de la peinture », dans R. Court et al., *L'Effet trompe-l'œil dans l'art et la psychanalyse*, Paris, Dunod-Bordas, 1988, p. 77).
4. Voir W. J. T. Mitchell (*Picture Theory*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, p. 333-334), qui cite J. Berger. Voir aussi V. L.

- Brüschweiler-Mooser, *Ausgewählte Künstleranekdoten*, thèse Berne, 1969, p. 99-102. M. Battersby établit un rapport entre l'acte magique du peintre et la musique magique d'Orphée qui réussit à dompter les animaux (*Trompe l'œil. The Eye Deceived*, Londres, Academy Editions, 1974, p. 9).
5. F. Cheng raconte un récit analogue au sujet du peintre Wu Tao-tzu (*Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Paris, Seuil, 1991, p. 40). Voir aussi M. L. d'Otrange Mastai, *Illusion dans Art. Trompe l'Œil, a History of Pictorial Illusionism*, New York, Abaris, 1975, p. 11-12.
 6. Rûmi dans A. J. Arberry (édit.), *Tales from the Masnavi*, Londres, Allen and Unwin, 1961, p. 77-78. Ce passage est cité et commenté par S. Bann, *The True Vine...*, p. 205.
 7. J. Baudrillard, *Le Trompe-l'œil*, Documents de travail, n° 62, mars 1977, Urbino, Centro di Semiotica, p. 1.
 8. Les spécialistes ne sont pas d'accord pour décider si la coupole d'une église qui suggère une ouverture vers le ciel, avec des nuages et des anges, comme on en trouve à l'époque baroque, doit être considérée également comme un trompe-l'œil (voir par exemple M. L. d'Otrange Mastai, *op. cit.*, et M. C. Gloton, *Trompe-l'œil et décor plafonnant dans les églises romaines de l'âge baroque*, Roma, Éd. de Storia e Letteratura, 1965).
 9. Cf. A. Frankenstein, *The Reality of Appearance – the Trompe l'œil Tradition in American Painting*, New York, New York Graphic Society, 1970. Selon R. Court, le trompe-l'œil entretient cependant un rapport particulier avec la perspective et serait inconcevable sans elle (R. Court et al., *op. cit.*, p. 7-23).
 10. Voir Battersby (*op. cit.*, p. 78-79) à propos de portraits faits par Honthorst et Van der Valckert.
 11. Sur la déception causée par le trompe-l'œil, cf. Baudrillard, *op. cit.*, et J. Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1990.
 12. Cf. N. Hepp, *Homère en France au XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1968 et mon article « Rhétorique de la Franciade », dans A. Gendreau (édit.), *Ronsard. Colloque de Neuchâtel*, Genève, Droz, 1987.
 13. *Art. cit.*, p. 83.
 14. *Les Figures du discours*, rééd. Paris, Flammarion, 1968, p. 390.
 15. « Le je ne sçay quoi » est le titre du 5^e Entretien d'Ariste et d'Eugène du Père Bouhours (1671) ; pour celui-ci, il s'agit en fait du caractère théoriquement insaisissable de toute activité particulière. Le bref traité de Benito Feijóo (*El no sé qué*), écrit au siècle suivant, insiste sur le « je ne sais quoi » du style individuel dans tous les domaines artistiques.
 16. Crevier cite Bossuet, *Rhétorique françoise*, Paris, 1777, 2^e partie, p. 189 ; G. Vapereau cite Racine, *Andromaque*, 3^e acte, scène 8 (*Dictionnaire universel des littératures*, Paris, Hachette, 1884, p. 793).
 17. Que le personnage soit réel (Bossuet) ou fictif (Andromaque imaginée par Racine) importe peu.
 18. Le terme et la notion de l'*ekphrasis* sont depuis quelques années très discutés, sans doute sous l'influence de l'essor international des études interarts : à la suite de cette « inflation », la définition devient malheureusement de plus en plus floue. Voir surtout G. F. Scott, « The Rhetoric of Dilation: *ekphrasis* and ideology », *Word & Image*, octobre-décembre 1991, p. 301-310 ; M. Krieger, *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1992 ; J. A. W. Heffernan, *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994 ; et le compte rendu critique du livre de Murray par Heffernan (*Semiotica*, 1994, p. 219-228). Voir aussi, en particulier pour les travaux français récents, l'étude de M. Costantini, « Écrire l'image, redit-on »,

Littérature, n° 100, décembre 1995, p.22-48.

19. *La Galerie des tableaux*, trad. A. Bougot, Paris, Les Belles Lettres, 1991, p. 108. Ce passage est très différent dans la traduction française la plus célèbre, celle de Blaise de Vigenère, qui date de 1578 et qui fut illustrée (!) en 1614 par Antoine Caron.

20. Une étude détaillée des rapports entre les trois notions d'hypotypose, de péripétie (dans la littérature dramatique) et du *punctum temporis* (pour le tableau d'histoire) s'impose.

21. On aura trouvé ici une définition plus stricte de l'*ekphrasis* que chez Heffernan ou P. Hamon, qui parle d'un « beau morceau de bravoure détachable » (*La Description littéraire*, Paris, Macula, 1991, p. 114). Voir aussi M. Hochmann, « L'*Ekphrasis* efficace », *Peinture et rhétorique, Actes du colloque de l'Académie de France à Rome 1993*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1994, p. 43-76.

22. J. de Voragine, *La Légende dorée*, trad. T. de Wyzewa, Paris, Perrin, 1902, p. 443. A. Boureau cite ces détails au début de son livre *L'Événement sans fin. Récit et christianisme au Moyen Âge*, Paris, Les Belles Lettres, 1993.

23. Cervantès, *Don Quichotte*, 2^e partie, chap. 18 (Gallimard, Folio, 1988, p. 153); ce passage, cité par J.-M. Adam dans son excellent petit livre (*La Description*, Paris, P.U.F., 1993, p. 25), n'est sans doute pas sans ironie, d'autres types de digressions étant bien nombreux dans ce roman. La phrase de Prévost se trouve dans *Mémoires et Aventures d'un Homme de Qualité qui s'est retiré du monde*, Amsterdam, 1735, tome III, livre 6, p. 12-13.

24. Voir à ce sujet mon article « Image et réalisme », à paraître dans les Actes du colloque *L'Obiettivo della parola*, Florence, 9-11 décembre 1993.

25. Ainsi on constate que la photographie s'articule selon les mêmes critères et les mêmes genres que la peinture mimétique. Voir l'intéressant catalogue de l'exposition *Los géneros de la pintura. Una visión actual* (Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlantico de Arte Moderno, 1994).

26. Voir B. Mary, *La Photo sur la cheminée. Naissance d'un culte*

moderne, Paris, Métailié, 1993.

27. Cité par P. Virilio, *La Machine de vision*, Paris, Galilée, 1988, p. 53.

28. *Let us now praise famous men* de James Agee et Walker Evans (1939), l'album montrant la misère des paysans américains dans les années trente est un bon exemple. Le réalisme des photos dont l'usure est plus lente et difficilement perceptible à l'homme – meuble, paysage – semble plus convaincant et se rapproche davantage de l'effet créé par le trompe-l'œil.

29. Voir le chapitre « Récit » de mon livre *Discours. récit, image* (Bruxelles, Mardaga, 1989), p.65-88.

30. « Medien-Zeit », M. Sandbothe et W. C. Zimmerli (édit.), *Zeit-Medien-Wahrnehmung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994, p. 44.

31. *The Andy Warhol Diaries*, P. Hackett (édit.), Londres, Simon & Schuster, 1988.

32. Le débat sur la manière dont il faut interpréter cette anecdote a été aussi passionné que celui concernant les raisins de Zeuxis ; Voltaire et Lessing y ont participé. À Timanthe on oppose Rubens qui aurait réussi, en particulier dans le tableau représentant Marie de Médicis donnant naissance au futur Louis XIII, à indiquer sur le même visage à la fois plusieurs émotions contradictoires. Voir Falconet, trad. d'*Histoire naturelle* de Plin L'Ancien, p. 307-337.

33. Voir en particulier ses études sur B. Newman dans le recueil *L'Inhumain. Causeries sur le temps*, Paris, Galilée, 1988.

34. *La Vie errante*, Paris, Mercure de France, 1993, p. 77. Il existe du reste une ancienne variante, moins souvent citée, de l'anecdote, dans laquelle Zeuxis efface les raisins et n'accepte plus les animaux comme arbitres de son art. Sénèque écrit au 10^e livre des *Controversiæ* : « Zeuxis, dit-on, effaça le raisin et conserva la partie qui, dans le tableau, était la mieux réussie, non la plus ressemblante » (Sénèque le Père, *Sentences, divisions et couleurs des orateurs et des rhéteurs*, Paris, Aubier, 1992, p. 424).

LA SYLLEPSE DANS LE CHAMP VISUEL

HANS-GEORGE RUPRECHT
à Lydia

PROBLÉMATIQUE

IL N'EST PAS exagéré de dire, d'entrée de jeu, que le statut ontologique des corollaires virtuels ou mentaux du champ visuel des arts plastiques pose encore de nombreux problèmes. Aussi n'est-il pas étonnant qu'on n'ait pas cessé – depuis Descartes jusqu'à la « new theory of vision » de Berkeley (1709), depuis Merleau-Ponty, Köhler et Gibson jusqu'au cognitivisme contemporain – d'en dégager la problématique particulière de la perception (voir Carterette et Friedman, 1975). Tel est du moins le cadre général à l'intérieur duquel cet objet à facettes qu'est l'image (graphique, plastique, peinte, etc.) requiert une prise de position d'ordre épistémologique. De fait, « [le] mot d'image est mal famé » pour toutes sortes de raisons, de nous dire Merleau-Ponty (1985 [1964]: 23). Ici comme ailleurs (Sonesson, 1989; Harrison, 1991) la réflexion épistémologique réagit et répond aux tentatives antérieures, plus ou moins fructueuses, de modéliser sur les acquis de la linguistique structurale – par l'entremise de catégorisations dis-/analogues – certains concepts de la critique d'art. Cela comprend entre autres la question de savoir comment cerner le problème des *tropes visuels*. On a pu dire, par exemple avec Barthes, que ce sont des « figures » dotées de « connotateurs »; la question est alors « de comprendre qu'ils [les connotateurs] constituent dans l'image totale des *traits discontinus* ou mieux encore: *erratiques* » (1982: 40; c'est Barthes qui souligne). Cela contraste fortement, on le sait, avec les tenants et les aboutissants de la recherche la plus actuelle (Thürlemann, 1982; Saint-Martin, 1987, 1994; Sonesson, 1989, 1992; Floch, 1990; Carani, 1992; Groupe μ , 1992; etc.). On peut admettre d'emblée que la perception et l'interprétation adéquate de la nature même d'une syllepse visuelle, d'un double sens à comprendre sur la base d'un seul aspect d'une totalité visible, exige non seulement une attention toute particulière au phénotype de l'image mais aussi un changement d'optique face à l'émergence du sens visible *versus* le sens lisible, audible, etc.



Karl SCHMIDT-ROTTLUFF, *Kristus*, 1918.

Avant de procéder ainsi quelques remarques s'imposent.

Après maintes controverses sur la particularité de «[t]ant d'images...», pourrait-on dire évoquant un article symptomatique de Dufrenne (1984), et surtout après tant de prises de position, non seulement «au nom de l'art» (de Duve, 1989) mais aussi pour ou contre certaines méthodes d'analyse dans le champ des arts visuels (Thibault-Laulan, 1973; Wollheim, 1980; Francastel, 1983; Dagonet, 1984; Mitchell, 1986; Kemal et Gaskell, 1991; etc.), il semble qu'aujourd'hui deux approches complémentaires – rhétorique et sémiotique – convergent et se croisent au centre même d'un champ de recherches qui est en pleine expansion. Ceux et celles qui prennent part à ce mouvement et se consacrent à la *sémiologie du langage visuel*, pour reprendre le titre d'un ouvrage important de Saint-Martin (1987), ont tendance à considérer la notion de langage visuel sous le rapport de ce que l'on pourrait appeler en termes kantien une *intuition empirique*. L'objet à connaître, autant que les discours descriptifs et explicatifs qui le construisent comme un objet de savoir à déconstruire, tout cela tient en fait d'un entendement (au sens de Kant, KrV, A138/B177) qui peut paraître paradoxal. Qu'il s'agisse d'une gravure sur bois, comme celle de Karl Schmidt-Rottluff analysée ici même, ou d'une tout autre œuvre d'art, une chose est certaine: l'espace symbolique de la surface plane où se composent ou se défont (sous le regard de l'artiste) des formes visibles et où s'offre ou se soustrait (au regard du spectateur) tel aspect plastique ou iconique constitutif de l'œuvre entière, cet espace symbolique à dimensions imaginables n'est pas réductible à cet autre espace symbolique, qui est investi par un sujet de l'énonciation, par la compétence discursive de celui-ci ainsi que par le sémantisme des mots qu'il emploie pour décrire et interpréter l'œuvre d'art en question. Qu'est-ce à dire sinon que toute démarche essentialiste, qui revêtirait d'une détermination apriorique les objets de connaissance que l'on désigne par des termes tels que «langage visuel» ou «grammaire visuelle», demeurera controversée

épistémologiquement parlant. Au fait, depuis Goodman (1968) déjà, la question n'est plus de savoir si l'art est langage et *ce qu'est* sa syntaxe ou sa sémantique (Dufrenne, 1966; Barthes, 1969), mais de résoudre, eu égard à la diversité phénoménologique du visuel et du langagier, la tension heuristique entre deux principes: celui de l'identité cognitive et celui de la ressemblance perceptive.

Pour passer d'un versant du problème à l'autre, il convient de considérer, ne serait-ce que comme point de départ, les propositions esthétiques qu'a présentées Adorno (1973: 251, 274) sur le *langage des formes* («Formensprache»). Or, ces formes n'ont rien des formes de l'expression ou du contenu, comme on disait jadis en termes sémiolinguistiques. En revanche, l'auteur de la *Théorie esthétique* fait entrer en ligne de compte la manière dont les arts plastiques «parlent» le langage des formes. Il remarque que l'élément tient au langage parlé («sprachähnlich») et en tire la conséquence que cet aspect du visuel est à vrai dire fonction du rapport cognitif, à la fois sensoriel et réflexif, qu'un spectateur établit avec l'acte même d'«apercevoir» une œuvre d'art. Car pour décrire l'efficacité cognitive de tels actes, Adorno (1973: 251) emploie le terme kantien d'*aperception*. Il s'agit en effet, pour lui comme pour nous dans le cadre restreint de la présente étude, d'examiner l'hypothèse suivante: c'est par le biais «du comment de l'aperception» («das Wie der Apperzeption») que l'on comprendra de quoi «parlent» les tropes tels qu'ils se manifestent dans le champ visuel. En fait, d'ajouter Adorno, «ce que les tableaux disent est [:] Regardez-moi donc». Cela implique, d'après lui, l'expérience immanente de l'aperception et, inévitablement, à la limite, une prise de conscience de l'énigmaticité («Rätselcharakter») de l'œuvre.

Si je m'interroge maintenant sur les repères plastiques et iconiques qui orientent mon aperception envers la gravure sur bois de Karl Schmidt-Rottluff intitulée «Kristus» (voir sources iconographiques dans l'annexe), il convient, dans un premier temps, d'assumer consciemment la faillibilité de la perception, qui est due, chez moi comme chez toute

personne, à une faculté générale et particulière, humaine et individuelle, de re-/méconnaître telle qualité de la Gestalt («Gestaltqualität» au sens d'Ehrenfels). Il peut y avoir, par exemple, des aspects iconographiques et iconologiques de cette œuvre que je discerne mal ou que je ne puis apprécier à leur juste valeur topologique. D'où, alors, pendant l'analyse, une conscience aiguë des erreurs possibles dues à l'aperception spéculative. Il convient, dans un deuxième temps, de se demander ceci: l'instance interprétative – qui est fondée sur la représentation schématique de l'observable et qui est par la suite projetée sur le visible (la gravure) incroyable, ou, inversement, sur l'invisible qui paraît croyable –, cet interprétant (au sens de Peirce) peut-il *faire voir* ce que la poïétique expressionniste du peintre recèle dans l'ambiguïté des formes?

D'ores et déjà, on conçoit aisément que le double sens de «Kristus» (messianique et rédempteur) entre en ligne de compte. De la même manière, constaterons-nous au cours de l'analyse, certains traits du visage sont d'une discontinuité iconique telle que la totalité de l'œuvre fait ressortir, avec force, toute l'ambiguïté plastique de l'expression. Elle tient, semble-t-il, à la structure même d'une syllepse visuelle.

DE L'ICONOGRAPHIE À L'ICONOLOGIE: Quelques rappels

De manière générale, on conçoit aujourd'hui que la corrélation d'ordre méthodologique qu'avaient jadis instituée les historiens de l'art entre iconographie et iconologie (voir Panofsky, 1970 [1939]) ne permet pas toujours de lever l'ambiguïté du sens, qui tient non seulement à la nature même de l'art mais *a fortiori* à l'horizon mouvant de toute expérience esthétique. Le point à noter quant à la gravure de Schmidt-Rottluff est le caractère équivoque de

la forme de celle-ci, ensemble iconique à la fois simple et composite qui s'offre au regard telle une image sainte. Ce caractère équivoque contribue grandement à la sensation qu'a le spectateur d'être consciemment engagé dans l'activité cognitive de l'aperception. On pourrait ajouter, suivant Husserl (1970: 21), que cela vaut pour «toute conscience qui se caractérise, relativement à son objet, comme donatrice de cet objet en lui-même». Or, ce qui s'avère ambigu est surtout fonction d'une tension heuristique entre le perceptible et l'imperceptible, entre l'image perçue et l'idée pour ainsi dire imageante que l'on se fait du visible.

Mais, au lieu d'insister sur le partage théorique entre ces deux dimensions de l'œuvre d'art en question – c'est-à-dire de distinguer, avec Husserl, «la perception réelle» de la gravure d'une «simple présentification de ce même objet» (*ibid.*), et ce en vertu de notre savoir sur le Christ tel que nommé –, tâchons d'analyser ce qui constitue le fond perceptible de l'ambiguïté picturale. Au-delà donc des références christologiques indispensables, il s'agira de savoir

comment le problème iconologique de la syllepse visuelle, forme plastique signifiante à double sens, est affecté par l'expérience (toujours trop limitée) du spectateur dans les champs de l'iconographie.

Sans doute reconnaîtra-t-on, d'abord, les propriétés relationnelles, sinon la disposition même, de tout ce qui rattache le «Kristus» à la fameuse «syntaxe géométrique» (Uspensky, 1976: 60) des icônes anciennes, byzantines et russes. Cela comprend, on le sait, le contraste fond/figure, la distorsion de la perspective, la présentation frontale du visage, l'asymétrie des traits, la conjonction significative de l'image, des mots et du nom, etc. On peut même soutenir que dans le dessin du graveur s'entrecroisent, d'une

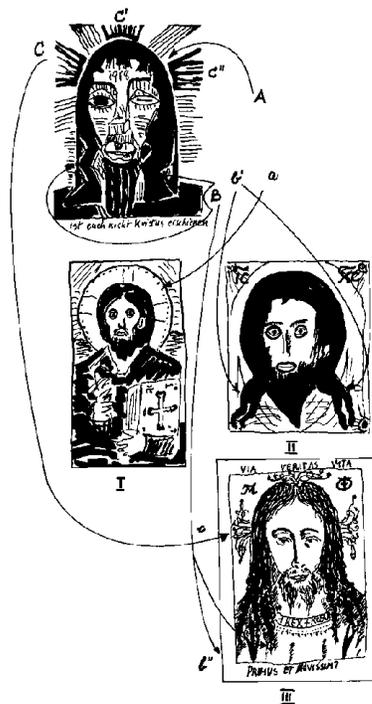


figure 1

manière ou d'une autre, maintes lignes de force de l'art religieux tout court. Qu'il suffise d'évoquer quelques rapports saillants (voir *figure 1*) – notamment A/a, B/b et C/c – pour s'apercevoir qu'il y a des éléments semblables, mais structurellement différents (Kondakov, 1927). En fait, notre sensibilité visuelle est particulièrement intriguée par tout ce qui s'apparente et/ou s'éloigne de la tradition occidentale de la *vera icon*, notamment du Christ de Van Eyck (1438) qui se trouve dans un musée à Berlin (voir *figure 1*, III; cf. Belting, 1990: 59, 208, 431).

Nous constaterons ensuite que l'étrangeté de l'expression de « Kristus » doit tout autant à la partition sculpturale et à la différenciation des volumes (nez/bouche; visage/cou; œil ouvert/fermé, etc.), qui sont particulières à l'art africain. Qu'on le reconnaisse ou pas, le style de cette gravure s'inspire, on l'a déjà remarqué (Einstein, 1926: 123; Gordon, 1987: 98), d'une garniture de tête camerounaise que le peintre avait vue en 1912 au Musée Ethnographique de Berlin. Or, s'il est vrai que l'iconographie permet de distinguer les éléments significatifs « primaires » des éléments « secondaires », il est aussi vrai qu'à cette hétérogénéité du sacré (au sens de Georges Bataille) se surajoute, au plan symbolique de l'iconologie, une polarisation du sens. Celle-ci n'est analysable qu'à l'aide de quelques renvois à l'arrière-fond biblique et historique du sens.

Transformation expressionniste des traits caractéristiques d'une *vera icon* ou distorsion déconcertante de la sainte physionomie, toujours est-il que ce défigurement de la face de Jésus a partie liée, dirions-nous, avec deux manières – religieuse et séculière – d'interpréter les mots dans l'image. Vouloir comprendre l'interdépendance du lisible et du visible conduit, suivant Merleau-Ponty (1964: 71), au « [l]ogos des lignes » – tracées et écrites, pourrait-on dire à propos de la gravure de Schmidt-Rottluff. Cela ne va pas sans problèmes, ne serait-ce que pour l'inscription « ist euch nicht Kristus erschienen » (Christ ne vous est-il pas apparu?). Pour simplifier, sans doute à l'extrême, on peut toutefois considérer qu'une première interprétation (spirituelle) devrait se

référer, selon l'exégèse contextuelle du mot « erschienen » (participe passé de « erscheinen » = apparaître), aux vérités dites fondatrices et concurrentes de la foi chrétienne, notamment aux récits évangéliques des apparitions du Christ avant et après la Passion (Mat 17: 2-3; Marc 9: 2-4; Luc 9: 29-31; // Luc 24: 16; Jean 20 et 21). Rappelons qu'au cours de la transfiguration qui eut lieu avant la Passion, il est dit que « l'aspect de son visage changea » (Luc 9: 29, ce qui se lit d'après Luther: « ward die Gestalt [sic] seines Angesichts anders »). Certes, cela ne veut pas dire que les sémantismes sous-tendus par l'expression « ward anders » (« devint autre », « changea ») se perdent nécessairement dans l'étrangeté plastique, dans l'intensité austère et grave du style de la gravure appelé, par un critique d'art contemporain, « tectonique » et « pré-cubiste » (Einstein, 1926: 122-123). Dans l'optique transfigurative et spirituelle de l'expressionnisme allemand (y compris l'art graphique du groupe « Die Brücke » [1906-13], dont Schmidt-Rottluff fut l'un des fondateurs avec Kirchner, Heckel et d'autres), il est clair que l'idée de changer la *Gestalt* du visage se joue, chez Schmidt-Rottluff, dans une « relation personnelle avec le divin », comme l'avait déjà présumé Rosa Schapire, en novembre 1919, au regard des « gravures religieuses » de cet artiste (Washton Long, 1993: 149-151). Faut-il rappeler encore – vu l'auréole que porte « Kristus » – que pendant la transfiguration sur la montagne le « visage [de Jésus] resplendit comme le soleil » (Mat 17: 2)? Lors de son apparition aux disciples après la Passion (et la Résurrection), la reconnaissance des stigmates s'annonce comme un acte de foi dans le Seigneur, qui dit à ceux-ci le fameux « Que la Paix soit à vous! » (Jean 20: 22-29). Qu'est-ce à dire, sinon que l'on peut également considérer sans difficulté qu'il y a une autre manière (politique) d'interpréter l'inscription « ist euch nicht Kristus erschienen ». Celle-ci devrait tenir compte du déictique personnel « euch » (= « vous ») qui s'adresse, comme un acte illocutoire assertif, à ceux et celles qui pourraient savoir, en Allemagne de l'après-guerre, que la date charnière de « 1918 » se réfère à un état de choses ambivalent. Et il est à cet égard

impossible d'en fournir ici des explications historiques. Notons néanmoins que l'année de l'armistice marque en quelque sorte la ligne de partage des eaux du déluge. Comme on le sait, 1918 marque la chute de l'Empire prussien et la proclamation de la République de Weimar; mais 1918 signifie aussi, pour beaucoup d'Allemands, défaite et révolution, humiliation et misère. Or, marquer le front du Rédempteur d'une empreinte de l'Histoire vécue – pour Schmidt-Rottluff ce fut la guerre aux fronts de l'Est –, y inscrire un signe indiciel de la grâce qui a été accordée aux vaincus, c'est articuler, d'une manière apologétique constructive, la finitude temporelle du destin «anéantisieur» (pour employer le mot – *vernichtenden* – de Rilke, tiré de la septième élégie de Duino), c'est projeter, enfin, le temps irréversible des hommes sur l'infinité des temps de Dieu.

Précisons encore, notamment sur ce qui découle de la surdétermination du pictoral par le scriptural, qu'au regard des relations sémiotiques entre texte et image force nous est de constater ceci: les rapports (spécifiés principalement par l'aperception) entre les modes de représentation *in absentia*, figurative et transfigurative, du Christ selon les Saintes Écritures dont la connaissance repose sur le *déjà entendu* ou *lu*, ces rapports s'avèrent contingents en raison inverse des rapports certains (spécifiés par la perception) entre les modes de représentation *in praesentia*, configurative et «défigurative», de «Kristus» d'après les images saintes, dont la reconnaissance concorde avec le *déjà vu*. Cela amène à penser que dans le cadre de cette gravure se superposent à vrai dire deux structures sylleptiques: – *scripturale*, pour autant que le passé composé, le *Perfekt* de l'allemand, tel qu'employé («ist [...] erschienen») a pour référent la transfiguration et l'apparition

de Jésus par et dans l'Histoire;

– *picturale*, pour autant que les marques diversiformes de la Grande Guerre-Passion, du supplice infligé au Fils de l'homme, s'inscrivent en creux dans l'image de ce «Kristus».

Le point précis de convergence, sinon le lieu de croisement des lignes du *Logos*, tracées et écrites, où le sens apologétique du scriptural se rattache à la symbolique sacrée du pictoral, ce point précis – («Très souvent, le *punctum* est un «détail», c'est-à-dire un objet partiel», d'écrire Roland Barthes [1980: 73]) – se trouve à l'endroit même où la traverse coupe le poteau du gibet des supplices (voir *figure 2*).

De fait, le recoupement cruciforme des lignes du nez et du front est à l'image d'une *crux nuda*. C'est comme si le visage du crucifié ressuscité demeurait à jamais «cruciféré», porteur de la Croix et donc des souffrances d'une époque dont la fin est symbolisée par l'année 1918. Autrement dit, c'est l'insertion en creux d'une image «vide» dans l'image «pleine» – mise en abyme iconique pour ainsi dire concave –, que l'on peut décrire, d'une façon préliminaire, à l'aide de l'analogie que voici: le figuratif (nez/front) est au symbolique (croix) ce que l'histoire (guerre/paix) est au mystère (rédemption). On pourrait même soutenir, dans le cadre d'une analyse sémiotique inspirée des travaux du Groupe μ (1992: 291), que le

premier rapport de proportionnalité significative relève de la reconnaissance du signifiant-type alors que le deuxième rapport opère, par suite et au moyen d'actes aperceptifs, une transformation du signifiant-référent. Cela revient enfin à admettre que nous accordons à l'inscription de l'année 1918, à ce *punctum* (au sens barthésien) indiciel de la coréférence, une importance considérable. Sans aller jusqu'à dire que l'important est en l'occurrence tel signifiant-référent

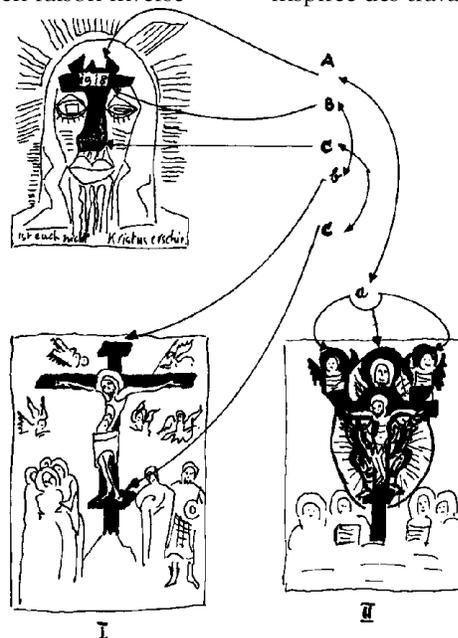


figure 2

trouvé dans la Bible, on pourrait, du moins, suggérer qu'une réflexion au sujet de la corréférence prendra, vraisemblablement, la double signification, spirituelle et séculière, de l'an de grâce 1918, en accord avec saint Paul qui écrit: «cette grâce a été maintenant manifestée par l'Apparition de notre Sauveur le Christ Jésus, qui a détruit la mort et fait resplendir la vie» (2 Tim 1: 10). C'est donc à travers le schématisme de la manifestation et de l'immanence que l'on verrait, d'après notre analyse, comment la symbolique de l'*insignum passionis* (stigmathe et date) ainsi que la signification du *titulus cruxis* (nom et motif de la condamnation) s'avèrent assimilables à la synsémantique de la syllepse visuelle.

À cet égard, il vaut la peine de remarquer la transformation d'un signe graphique. À y regarder de près, en effet, on s'aperçoit que Schmidt-Rottluff a substitué (à dessein?) la lettre *i* au chiffre *1*, si bien que la date se lit comme «1918». Or, ce qui est en question derrière cette substitution de signes graphiques, derrière cette substitution de la date historique au libellé de la condamnation (*INRI*), c'est finalement la segmentation de la Gestalt de «Kristus». À cela s'ajoute la pertinence discutable d'un découpage qui se fait suivant la distinction habituelle entre contour/bordure, fond/figure et dessin/ligne (Groupe μ , 1992: index). À l'évidence (figure 2), les rapprochements possibles (B/Ib; C/Ic) entre l'inscription de la date historique et la signification du *titulus*, puis, entre le nez au cube (suggérant une mutilation, une amputation, ou encore une prothèse nasale) et le *sub-pedaneum cruxis*, enfin, tout cela semble mettre en lumière, dans l'optique de l'art et de la foi, le comment et le pourquoi du «scandale de la croix» (Paul, Gal 5: 11).

Si nous rapprochons (A/IIa) cette croix, telle que conçue par l'aperception, d'une croix de la trinité (voir Kirschbaum, 1968), notre interprétation paraît d'évidence sans fondement. Encore faut-il savoir de quel signe-type cruciforme on parle: s'agit-il d'une croix latine ou d'une croix de saint Antoine? On le voit, l'ambiguïté demeure entière. En réalité, ce n'est pas seulement le découpage de l'icône qui fait

problème. À notre sens, les difficultés d'ordre sémiologique résident aussi dans la sélection, forcément sujette à discussion, des signes iconiques qui sont reconnus et investis par le sujet regardant une syllepse visuelle.

L'AMBIGUÏTÉ DE LA MÉDIATION ICONO-PLASTIQUE:

Quelques indications

Ceux et celles qui connaissent les versions synoptiques du récit de la Transfiguration et des Apparitions de Jésus en Galilée, sur le chemin d'Emmaüs, etc. se souviendront de paroles et de symboles – qu'il suffise d'évoquer la voix de la nuée qu'entendent les disciples lorsqu'ils veulent dresser des tentes selon l'ancienne Loi (Mat 17: 1-8; Marc 9: 2-8; Luc 9: 28-36) – portant sur ce que le discours apostolique dira ultérieurement au sujet «de Jésus, médiateur d'une alliance nouvelle» (Heb 12: 24). De ce point de vue, et plus particulièrement au point de vue sémiologique, il faut se demander si la gravure de Schmidt-Rottluff participe de cette médiation symbolique et de quelle façon elle le fait.

Or, il ne s'agit point ici des croyances de l'artiste. La question est maintenant de savoir, dans le prolongement méthodique de ce qui précède, si certains éléments plastiques de la gravure, tels que lignes, contours et contrastes, nous permettent – ou nous empêchent – de saisir, au niveau de notre intuition empirique (au sens kantien), l'iconicité médiante des traits de «Kristus». Une chose est certaine: qu'il s'agisse de la forme des sourcils

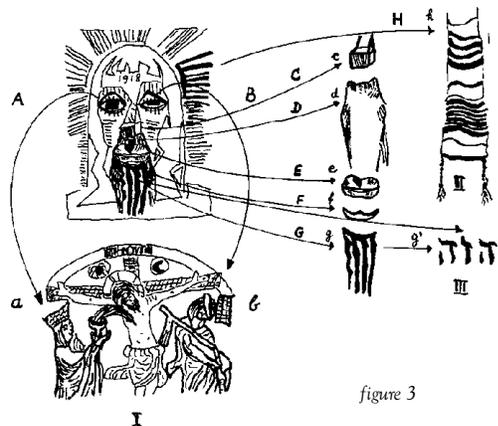


figure 3

(courbe/angulaire), des pupilles (quadrangulaire ouverte/fermée), des narines et ailes du nez (hexaèdre), de la bouche (ellipsoïde allongé/aplati) ou du cou (quatre traits noirs, trois traits blancs), etc., la *médiation icono-plastique* (Groupe μ , 1992 : 288) joue en l'occurrence autant sur l'ambiguïté du scriptible que sur l'ambivalence du visible.

Quoi qu'il en soit, quelques rapprochements possibles entre ce qui est visiblement présent et ce qui est textuellement absent permettent, selon nous, d'avancer l'hypothèse que la syllepse visuelle consiste à vrai dire en une signifiante iconique à deux versants. S'il en est ainsi, on comprendra pourquoi nous insistons sur les indications d'ordre iconographique qui suggèrent que la Nouvelle Alliance présuppose l'Ancienne. À titre indicatif donc, voici quelques aspects de cette problématique.

Comme les historiens de l'art religieux le savent, il existe une longue tradition médiévale suivant laquelle la représentation du rôle médiateur du Christ (miniatures, fresques, vitraux, sculptures, etc.) est accompagnée de deux figures allégoriques, placées sous la croix: l'une (souvent marquée du mot *ecclesia*) regardant Jésus et tenant le calice pour qu'il y verse son sang, l'autre (*synagoga*), avec des yeux bandés, se détournant de Jésus. Sans vouloir entrer à présent dans une discussion iconologique sur le fondement et l'évolution de cette *concordia* entre l'Ancien et le Nouveau Testament (voir Seifferth, 1970: 11sq. et illustrations), signalons tout simplement (voir *figure 3*) la possibilité d'interpréter le contraste œil ouvert *versus* œil fermé dans «Kristus» comme une synecdoque, mieux comme une médiation icono-plastique de la *concordia*.

Dans la mesure où le contraste A/B tel que perçu se rattache, dans notre esprit, à la présentification de l'Église, qui voit, et à la Synagogue, qui est aveugle (Ia/b), il s'avère intéressant de signaler d'autres médiations. Rien n'empêche que d'autres éléments plastiques s'intègrent dans les deux paradigmes de la spiritualité judéo-chrétienne. Comment ne pas être tenté dès lors par la poursuite de notre analyse componentielle, c'est-à-dire par le réexamen de la

partie inférieure (ailes du nez, bouche, barbe et cou) du visage de «Kristus»? Pour saisir toutes les implications d'une telle démarche, il faudrait relire, dans l'Ancien Testament, les passages traitant de la construction du Sanctuaire, notamment de l'Autel des parfums, de la Tente, du Voile, de la Table des Pains d'oblation, du Candélabre et du Bassin (voir L'Exode 25-30). Vu sous cet aspect, le problème se présente, schématiquement, comme suit:

SIGNES plastiques	SIGNES iconiques	MÉDIATIONS icono-plastiques
(C) hexaèdre	narines	(c) autel « carré » (EX 27 : 1) des parfums avec « ses parois et ses cornes »
(D) hexagone irrégulier, ouvert	barbe	(d) voile suspendu « à quatre colonnes en bois d'acacia [...] munies de crochets » (EX 26 : 31-32)
(E) ellipsoïde	bouche	(e) pain d'oblation (EX 25 : 30)
(F) concave	lèvre	(f) « bassin à socle de bronze » (EX 30 : 17)
(G) quatre barres + transversale	cou	(g) « table en bois d'acacia » (EX 25 : 23)

Au fur et à mesure que notre aperception se persuade de la structure syllepique sous-jacente à ces rapports, on aperçoit des points d'ancrage (C,E,G) où la connexion des signes iconiques et des images présentifiées *in absentia* paraît plus évidente que dans les autres points de repère. Tout se passe comme si une question de degré et de distance déterminait notre compréhension du même tel qu'il s'aliène, sous forme d'une iconicité transfigurée, dans le différent. Objectera-t-on que sous cet aspect l'auréole rayonnée de «Kristus» pourrait signifier le châle de prière du rabbin? Pour réfuter de telles objections, il suffit de faire remarquer que les éléments H/IIIh ne sont pas nécessairement corrélatifs dans les deux paradigmes spirituels, comme le sont, dans la plupart des cas, les signes plastiques que nous avons dégagés de la composition iconique de «Kristus». En voici les plus frappants:

hexaèdre		/croix/ /autel/	/sacrifice/ et /offrande/
ellipsoïde		/pain d'autel/ /pain d'oblation/	/hostie/ et /azyme/
barres		/calice/ /table/	/sacrement/ et /rituel/

Une analyse autrement contestable pourrait faire valoir que les quatre barres et la transversale qui suggèrent les muscles du cou (sterno-cleïdo-mastoïdien) évoquent le tétragramme (voir *figure 3* G/g/IIg'), c'est-à-dire le «nom de Dieu» (YHWH) qui doit rester dans la gorge, pour ainsi dire, «car Yahvé ne laisse pas impuni celui qui prononce son nom à faux» (Deut 5: 11).

LA SYLLEPSE VISUELLE: *Perspectives critiques*

Il paraît, tout bien considéré, que la réception des isotopies thématiques (relatives au judéo-christianisme) et figuratives (vu le caractère sacré du visage) au niveau de l'agencement icono-plastique des signes de «Kristus» soit surtout fonction du comment de notre aperception.

Pour revenir au point de départ de notre réflexion, donc à la perspective critique d'Adorno, il convient de faire la constatation suivante: aux prises avec la structuration *a posteriori* des composantes de la syllepse visuelle, notre aperception s'avère déterminée par les conditions nécessaires et suffisantes de la médiation. Nécessaires, parce qu'elles permettent de percevoir le visible dans toute son équivocité; suffisantes, parce qu'elles permettent de concevoir le lisible dans toute sa complexité. Étant donné la multiplicité des rapports entre le visible et le lisible, il ne saurait être question d'affirmer ou d'infirmer (selon quels critères de vérité?) la pertinence herméneutique des transformations impliquant le contenu propositionnel de l'inscription, soit:

1918: ist euch nicht Kristus erschienen?

*euch ist *nicht* Kristus erschienen.

*euch ist Kristus *nicht* erschienen.

**nicht* euch ist Kristus erschienen.

S'il est vrai que ces transformations sont grammaticalement admissibles, il n'en demeure pas moins qu'elles sont irrecevables en tant que propositions, vu le double aspect, scriptural et pictural, de la gravure. Au fait, à mesure qu'on reconnaît les formants plastiques du clair-obscur à la surface de l'image, on a tendance à méconnaître les fonctifs iconiques impliqués en profondeur par la transformation du rapport fond/figure. Qu'en est-il par exemple de la représentation des cheveux et du crâne de «Kristus» sous forme d'arc en plein cintre? La transformation de ce signe plastique médiatisée l'idée d'une corrélation iconique entre l'architecture romane et les sites archaïques du judéo-christianisme? Or, c'est justement ainsi que la syllepse visuelle s'avère, ici comme ailleurs, oratoire, et ce à l'instar des «tropes mixtes» (Fontanier) dont les enjeux explicites et implicites relèvent des instances et du contexte de la communication humaine.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ADORNO, T. W. [1973]: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt, Suhrkamp.
- BARTHES, R. [1982 (1964)]: «Rhétorique de l'image», *L'Obvie et l'Obtus*, Paris, Seuil, 25-42;
- [1969]: «La peinture est-elle un langage?» [compte rendu], *La Quinzaine littéraire*, 1^{er} mars;
- [1980]: *La Chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil.
- BELTING, H. [1994]: *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, trad. par E. Jephcott, Chicago/London, University of Chicago Press.
- BIBLE: *La Sainte Bible*, trad. sous la dir. de l'École Biblique de Jérusalem, Paris, Denoël/Éd. du CERF, 1955.
- CARANI, M. (édit.) [1992]: *De l'histoire de l'art à la sémiotique visuelle*, Sillery, Septentrion.
- CARTERETTE, E.C. et FRIEDMAN, M. P. (édit.) [1975]: *Seeing, Handbook of Perception*, vol. 5, New York, Academic Press.
- DAGONET, F. [1984]: *Philosophie de l'image*, Paris, Vrin.
- DE DUVE, T. [1989]: *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, Paris, Minuit.
- DUFRENNE, M. [1966]: «L'art est-il langage?», *Revue d'Esthétique*, n° 19, 1-43;
- [1984]: «Tant d'images...», *Revue d'Esthétique* (nouv. série), n° 7, 91-102 (n° entièrement consacré aux «Images»).
- EINSTEIN, C. [1926]: *Die Kunst des 20 Jahrhunderts*, Berlin, Propylaen-Verlag.
- EUDOKIMOV, P. [1970]: *L'Art de l'icône. Théologie de la beauté*, Paris, Desclée de Brouwer.
- FLOCH, J.-M. [1990]: *Sémiotique, marketing et communication. Sous les signes, les stratégies*, Paris, P.U.F.

- FRANCASTEL, P. [1983]: *L'Image, la vision et l'imagination*, Paris, Denoël-Gonthier.
- GOODMAN, N. [1968], *Languages of Art: An Approach to the Theory of Symbols*, 2^e éd. 1976, Indianapolis, Bobbs-Merrill.
- GORDON, D. E. [1987]: *Expressionism. Art and Idea*, New Haven/London, Yale University Press.
- GROUPE μ (F. Édeline, J.-M. Klinckenberg, P. Minguet) [1992]: *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil.
- HARRISON, A. [1991]: « A minimal syntax for the pictorial: the pictorial and the linguistic – analogies and disanalogies », dans S. Kemal et I. Gaskell (édit.), *The Language of Art History*, Cambridge/New York/Port Chester, Cambridge University Press, 213-239.
- HUSSERL, E. [1970 (1948)]: *Expérience et jugement. Recherches en vue d'une généalogie de la logique*, trad. par D. Souche, Paris, P.U.F.
- KANT, E. [1980 (1781)]: *Critique de la raison pure*, éd. publiée sous la dir. de F. Alquié, Paris, Gallimard.
- KEMAL, S. et GASKELL, I. (édit.) [1991]: *The Language of Art History*, Cambridge/New York/Port Chester, Cambridge University Press.
- KIRSCHBAUM, E. (édit.) [1968]: *Lexicon der Christlichen Ikonographie*, Rom/Freiburg/Basel, Herder Verlag.
- KONDAKOV, N. P. [1927]: *The Russian Icon*, trad. par E.H. Minns, Oxford, Clarendon Press.
- MAZALEYRAT, J. et MOLINIÉ, G. [1989]: *Vocabulaire de la stylistique*, Paris, P.U.F.
- MERLEAU-PONTY, M. [1985 (1964)]: *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio-Essais ».
- MITCHELL, W.J. T. [1986]: *Iconology, Image, Text, Ideology*, Chicago/London, University of Chicago Press.
- PANOFKY, E. [1970 (1939)]: « Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art », *Meaning in the Visual Arts*, Harmondsworth, Penguin Books, 51-81.
- SAINT-MARTIN, F. [1987]: *Sémiologie du langage visuel*, Montréal, Presses de l'Université du Québec ;
(édit.) [1994]: *Approches sémiotiques sur Rothko. Nouveaux Actes Sémiotiques 34-36*, Limoges, Presses universitaires de Limoges.
- SCHAPIRE, R. [1919]: « Schmidt-Rottluffs religiöse Holzschnitte », *Die Rote Erde* 1, n° 6 nov., 186-188 ;
[1924]: *Karl Schmidt-Rottluffs graphisches Werk bis 1923*, Berlin-Charlottenburg, Euphorion Verlag.
- SEIFERTH, W. S. [1970]: *Synagogue and Church in the Middle Ages: Two Symbols in Art and Literature*, trad. par L. Chadeayne et P. Gottwald, New York, Frederick Unger.
- SONESSON, G. [1989]: *Pictorial Concepts. Inquiries into the Semiotic Heritage and its Relevance to the Interpretation of the Visual World*, Lund, Lund University Press ;
[1992]: « Comment le sens vient aux images. Pour un autre discours de la méthode », dans M. Carani (édit.), *De l'histoire de l'art à la sémiotique visuelle*, 29-84.
- THIBAUT-LAULAN, A.-M. [1973]: « Image et langage », dans B. Pottier (édit.), *Le Langage*, Paris, CEPL, 188-215.
- THÜRLEMANN, F. [1982]: *Paul Klee, analyse sémiotique de trois peintures*, Lausanne, L'Âge d'Homme.
- USPENSKY, B. [1976]: *The Semiotics of the Russian Icon*, Lisse, Peter de Ridder Press.
- WASHTON LONG, R.-C. (édit.) [1993]: *German Expressionism, Documents from the End of the Wilhelmine Empire to the Rise of National Socialism*, New York, G.K. Hall & Co.
- WIGODER, G. (édit.) [1993]: *Dictionnaire Encyclopédique du Judaïsme*, Paris, Éd. du CERF.
- WOLLHEIM, R. [1980]: *Art and its Objects*, Cambridge/New York, Cambridge University Press.

SOURCES ICONOGRAPHIQUES

- Karl Schmidt-Rottluff, *Kristus*, 1918 (50,1 x 39,1cm), portfolio *Neun Holzschnitte*, 1919, tirage d'artiste, Drugulin, conservé au Los Angeles County Museum of Art, The Robert Core Rifkind Centre for German Expressionist Studies, Los Angeles, États-Unis. Ce Centre possède tous les droits ; il nous a gracieusement permis la reproduction ici même dans *Protée*. Voir R.-C. Washton Long (édit.), 1993, illustration n° 24.
- Figure 1 : I d'après l'icône dans Sainte-Catherine, Monastère du Mont Sinaï (Belting 1994 : 136) ; II d'après l'icône appelée « Mokraya Brada » (barbe mouillée), école de Novgorod, XVI^e s. (Kondakov 1927 ; ill. XLI) ; III d'après Jan van Eyck, *via veritas vita* (1438), Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin (Belting 1994 : 431).
- Figure 2 : I d'après E. Lambardos (~1615), Venise, coll. San Giorgiodei Greci (Kirschbaum Bd.2, 1970 : 613) ; II d'après Barnaba da Modena, « La Trinité » (1374), National Gallery, London (« Christ [Représentation du] », *Encyclopaedia Universalis*, vol. 4, 1988 : 450).
- Figure 3 : I d'après le médaillon, vitrail de la Passion (~1230), cathédrale Saint-Étienne, Bourges (Seiffert 1970 : 166, n° 26) ; II, III, ART. « Le judaïsme », *Le Livre des religions*, Paris, Gallimard, coll. « Découverte Cadet », 1989, 141 et 143.

LA FIGURE CACHÉE : L'ANAMORPHOSE FACE À LA RHÉTORIQUE

JULIE LEBLANC

Anamorphoses.

Malaise, tout d'abord. Un lacis de courbes emmêlées, étirées. [...] la seule divergence des regards, un défaut d'accommodation, une autre acuité de vision [...] en font cette non-œuvre inconnue qui m'étonne, m'échappe, me dément [...].¹

L N'EXISTE pas chez les linguistes, les sémioticiens, les rhétoriciens de consensus pour ce qui est de la complémentarité du visible, du dicible et du lisible dans la description d'images peintes, d'œuvres d'art, de tableaux. Les problèmes qui découlent de la transposition du tableau au texte et du texte au tableau sont non seulement d'ordre mimétique et herméneutique, mais également d'ordre cognitif et rhétorique. L'opération de « translation » requise pour passer de la perception visuelle de figures peintes à leur représentation textuelle et celle qui est mise en jeu pour aller de la description de ces figures à leur « représentation mentale »² donnent lieu à un processus d'élaboration fort complexe qui est traversé par un large éventail d'actes cognitifs, descriptifs et rhétoriques.

L'œuvre d'art – cette forme représentationnelle qui montre, exhibe, représente – ne signifie pour le sujet spectateur (descripteur éventuel) qu'en raison de la reconstitution mentale qu'il se fait d'elle : acte perceptif/interprétatif qui ne peut échapper, entre autres, aux agents sociohistoriques et culturels. Face à la présentation d'énoncés figurés (plan textuel) et de figures représentées (plan perceptuel), le récepteur est invité à s'interroger sur les modalités par lesquelles la « rhétorique investit le système iconique et plastique », sur le rapport qui s'établit entre le « degré perçu » et le « degré conçu » et, enfin, sur les ressemblances et les divergences qui existent entre la production et la réception des tropes linguistiques et visuels³. Ce sont ces principales opérations cognitive, descriptive et rhétorique, qui sous-tendent l'« entrelacement » du visible, du dicible et du lisible lors de l'actualisation de l'image peinte.

Ce qui entre également en ligne de compte dans le processus de production et de réception picturale/scripturale c'est la nature du tableau étudié (sa configuration figurale ou abstraite, les variables de sa plasticité, ses données

topologiques), le pouvoir évocateur du métalangage employé, l'habileté du spectateur/descripteur à faire voir et celle du lecteur/descripteur à se «représenter mentalement» ce que lui représente l'écrit descriptif, le savoir encyclopédique, la compétence linguistique, l'«habitus culturel» des instances *spectorale*, *scripturale* et *lectorale*. Outre ces données, ce qui doit aussi être pris en charge ce sont les diverses opérations cognitives interpellées lors de la visualisation, de la verbalisation et de l'interprétation de l'œuvre d'art: l'adaptation et l'intégration de l'agent cognitif à son environnement, l'interaction entre l'intelligence consciente et la logique des connaissances, les schèmes de représentation et de compréhension activés, les capacités représentationnelles et computationnelles sollicitées.

Ces considérations sont encore plus intéressantes lorsque l'image peinte est démunie d'une certaine valeur référentielle extra-picturale, c'est-à-dire lorsqu'elle entretient avec la réalité des rapports mimétiques disparates. Si la «réceptivité du visible»⁴ est compromise, le tableau résistera à la description et, conséquemment, sa lisibilité ainsi que les principes qui sous-tendent sa signification seront mis en cause. Deux problèmes fondamentaux peuvent affecter l'appréhension de l'image peinte: d'abord le fait que certaines figures se prêtent plus facilement que d'autres à la vision, et ensuite que certains sujets se prêtent plus facilement que d'autres à la description⁵. Comme je tenterai de l'indiquer au cours de mon étude du tableau des «Ambassadeurs» de Hans Holbein le Jeune, les défis perceptuels que pose cette œuvre ont des incidences non seulement sur les plans cognitif et descriptif, mais notamment rhétorique, voire tropologique. En prenant comme point de départ trois «descriptions» de l'œuvre de Holbein – tout particulièrement celles de la figure anamorphique du crâne présentées par Jurgis Baltrušaitis, Michel Butor et Hubert Aquin –, il s'agira d'analyser l'acte de description par lequel l'image peinte est traduite en langage. C'est ensuite en s'attardant au jeu de la perspective – qui sous-tend la production et la réception du tableau de Holbein – que pourra être mise

en évidence la complexité des opérations cognitives et rhétoriques activées lors de la visualisation de cette tête de mort figurée en anamorphose.

ÉCRITURES ET LECTURES DES «AMBASSADEURS»

Vers une mise en cause de la figure de l'hypotypose

À l'encontre des grandes descriptions littéraires de tableaux auxquelles se livrent depuis de nombreux siècles les écrivains, celles introduites dans les textes de Baltrušaitis, de Butor et d'Aquin n'agissent pas comme des «doublets verbaux», des «simulacres linguistiques» de l'image peinte⁶. On ne peut donc parler d'hypotypose, car ces auteurs ne parviennent pas à «mettre sous les yeux»⁷ la figure la plus spectaculaire des «Ambassadeurs» de Holbein. L'intérêt des descriptions de Baltrušaitis, de Butor et d'Aquin réside plutôt dans leur impuissance à faire voir l'os énigmatique flottant au-dessus du pavement géométrique de marbre et aux pieds des deux ambassadeurs Jean de Dinteville, seigneur de Polisy, et Georges de Selve, évêque à Lavour. Le métalangage perspectif affiché pour faire apparaître les contours cachés du crâne anamorphique n'ajoute rien à l'évocation visuelle de l'objet figuré en anamorphose. Autrement dit, la lexie employée pour relayer le système perspectif et les fonctions illusionnistes du tableau ne met pas le lecteur en meilleure «posture» pour voir la figure, pour se la représenter mentalement: elle sert plutôt à accentuer la nécessité de la perception visuelle à l'appréhension de l'objet anamorphosé:

Un singulier objet, pareil à un os de seiche, flotte au-dessus du sol: c'est l'anamorphose d'un crâne qui se redresse lorsqu'on se place tout près, au-dessus, en regardant vers la gauche.⁸ Si l'on se place de ce côté, le plus près possible du mur, on s'aperçoit que cette figure est un crâne systématiquement déformé pour qu'on ne le reconnaisse que de cet endroit.⁹ [...] pour appréhender le crâne qui se tient entre les «Ambassadeurs» on doit regarder le tableau du maître d'un point de vue oblique. [...] plus [le visiteur] s'approche du double portrait, moins il est en mesure de [le] déchiffrer [...] le distancement visuel estompe la figure des «Ambassadeurs» et révèle la figure cachée [...].¹⁰

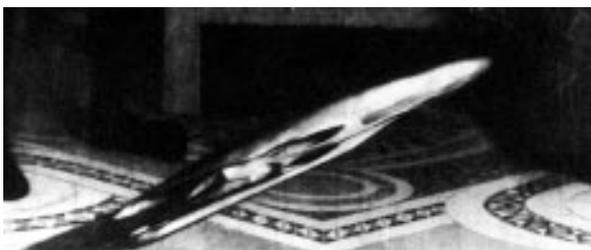
Contrairement aux descriptions des autres figures représentées dans le tableau des «Ambassadeurs» (personnages, livres, globes, horloge, compas, luth, crucifix, rideau de soie, tapis oriental, pavement de marbre, etc.), qui sont nettement plus perceptuelles – sans doute à cause de la riche évocation de leur plasticité et du rapport d’analogie qu’elles entretiennent avec la «réalité» extra-picturale – le décrit de l’anamorphose ne sollicite pas le regard du lecteur. L’on peut aborder cette figure du point de vue de la lexie, du dénoté et suggérer que les dispositifs langagiers sur lesquels s’organisent les descriptions de Baltrušaitis, Butor et Aquin ne possèdent pas la puissance d’évocation requise pour faire passer le «vu» en écrit et l’écrit en «faire voir». Comme le suggère Bernard Vouilloux «devant le tableau, essayant de le désigner, de le décrire, de le dire», le sujet (spectateur/descripteur) «obéit autant à



l’injonction» de ce qu’il voit «qu’à celle de ce que le langage» lui donne à voir: «je ne vois et, décrivant, ne fais voir du tableau que ce qui en est dicible»¹¹. Quel que soit le point de vue adopté pour traiter les problèmes de translation auxquels donne lieu la figure anamorphique, les descriptions de nos trois auteurs exigent que le lecteur voué à saisir l’objet énigmatique quitte le plan strictement textuel pour s’immerger dans la «pure visualité».¹²



HOLBEIN Le Jeune, «Les Ambassadeurs» (1533), National Gallery, Londres.



LES CONTRAINTES PERCEPTUELLES DE L’ANAMORPHOSE

J’irais même jusqu’à dire que la visualisation du tableau – et notamment de la figure anamorphique – est fondamentale au fonctionnement rhétorique et discursif de l’œuvre de Holbein. Le caractère dynamique de l’anamorphose donne en effet lieu à des problèmes représentationnels considérables et ce n’est que par le procès optique – «qui aboutit à la formation d’une image sur la surface interne et concave de la rétine»¹³ – que le spectateur pourra être en mesure de percevoir le jeu de perspective mis en œuvre. Tout se joue dans et par la perspective. Le fait d’accommoder son regard sur le tableau ne suffit pas: l’instance *spectorale* doit se placer dans un angle singulier pour que la figure déformée se redresse et que l’œuvre de Holbein affiche sa valeur signifiante. En plus d’agir comme le «code pictural» qui sous-tend la production et la réception de l’image peinte, c’est aussi ce dispositif qui donne lieu à toutes sortes de possibilités de significations (tropologique, allégorique, emblématique, symbolique) au tableau

des « Ambassadeurs », qui ne demeureraient autrement que partiellement exploitées. Si le bon dispositif perspectif est adopté, les propriétés spéculaires de l'œuvre de Holbein pourront également être mises en valeur.

C'est par ce type de contrainte perceptuelle que la structure anamorphique met en cause ce que les historiens de l'art désignent comme les lois de la perspective classique au point de vue perpendiculaire. Les systèmes mathématique et physique qui sous-tendent la construction de cette « curiosité technique » mettent hors jeu un des présupposés classiques fondamentaux, à savoir que le dispositif perspectif est avant tout un « facteur de réalisme restituant la troisième dimension »¹⁴. L'anamorphose est non seulement un « artifice », un « rébus », un « prodige », mais encore un espace où convergent les principes de la « fausse mesure » et de la « réalité truquée » où « ce qui est vrai paraît faux » et où les choses « semblent être autrement qu'elles ne sont »¹⁵. De quelque nature qu'elle soit, la figure anamorphique est un réglage perspectiviste à des fins illusionnistes voué à « rendre invisibles les images apparentes » et, du même coup, à « faire apparaître les contours cachés »¹⁶. Si l'on tient à faire des parallèles entre la production et la réception des tropes linguistiques (notamment métonymique) et celles de la figure anamorphique introduite dans le tableau de Holbein, force est de constater que ces deux phénomènes sont susceptibles d'être traités comme des « actualisations obliques », des instruments de choix pour brouiller la frontière entre les plans de l'être et du paraître, des mécanismes déceptifs susceptibles de créer des effets d'ambiguïtés perceptuelles, représentationnelles et référentielles.

LA VALEUR TROPOLOGIQUE DE LA FIGURE ANAMORPHIQUE *Ou le déploiement de la figure cachée*

On peut énumérer de nombreuses ressemblances et dissemblances, certaines plus pertinentes que d'autres, entre le fonctionnement de la figure anamorphique dans les arts plastiques et le fonctionnement des tropes au sein de l'expression linguistique. Les unes et les autres touchent aux

problèmes de la construction et du fonctionnement des tropes linguistiques et icono-plastiques (isotopies, redondances, écarts, altérations, interpénétration, suppression, adjonction), au mécanisme qui sous-tend leur identification, leur appréhension, leur interprétation (décomposition de l'énoncé figuré, compensation des redondances, perception et réduction de l'écart, rôle de l'invariant, effet esthétique)¹⁷, et enfin au processus cognitif mis en œuvre lors de la production et de la réception d'énoncés tropiques et de messages visuels (leurs fonctions représentationnelles, l'identification et l'interprétation des principales opérations cognitives qui les traversent, les fondements illocutoires, affectifs, pragmatiques et logiques de leurs systèmes de communication, le fonctionnement de leurs simulations cognitives).

Au plan plus large de la communication linguistique et visuelle, on notera tout d'abord que – de façon analogue aux tropes qui permettent de « dépasser par le langage ce que peut dire le langage de la toute simple information logique »¹⁸, voire de donner une information d'un ordre supérieur – la figure anamorphique est une puissante technique d'illusion optique, vouée à excéder la fonction mimétique de la représentation picturale et à traiter la perspective comme un outil susceptible de créer des effets d'hallucination, de facticité, de trompe-l'œil. En plus de pouvoir être traités comme des façons d'exprimer l'inexprimable ou, du moins, de construire une structure personnalisée propre à transformer, à remodeler, à régénérer la réalité évoquée, les tropes et l'anamorphose déploient également des traits interlocutoires non négligeables. Il est généralement reconnu que les tropes rendent le langage « plus propre à toucher, à émouvoir, à réveiller, à flatter, à réjouir l'esprit »¹⁹ et qu'ils naissent souvent d'un « besoin de plaire, d'intéresser, de persuader »²⁰. L'anamorphose quant à elle possède aussi des pouvoirs de séduction qui proviennent surtout du fait que le spectateur ne peut rester indifférent face à cette curiosité technique, qui, dans le cas qui nous occupe, le contraint à se livrer à une série de spéculations

menant à l'appréhension de cet os de seiche. À l'instar de nombreux tropes, la figure anamorphique est susceptible d'être traitée comme un «objet pragmatique» dont le sens est essentiellement déterminé par son «rapport effectif» à son contexte référentiel²¹. Enfin, de façon analogue aux tropes, dont la prise en charge nécessite que le lecteur ou l'auditeur puisse repérer une «marque» qui lui permette d'identifier et d'évaluer l'écart entre le «sens propre» et le «sens figuré», la figure anamorphique exige de la part du récepteur (spectateur) tout un travail d'identification, d'évaluation, de substitution où sera mis en œuvre un ensemble d'opérations analogues à celles qui sous-tendent de nombreuses opérations tropologiques.

L'énigme à laquelle donne lieu cette forme pâle indiscernable provient, d'une part, du rapport disparate que cet objet entretient avec la réalité extrapicturale et, d'autre part, de l'incompatibilité entre cette structure soumise à des élongations forcées et le cadre dans lequel elle est inscrite, à savoir au sein d'objets représentant les «Vanités scientifiques» ainsi que celles des «puissances terrestres, laïques, ecclésiastiques»²². C'est grâce aux différentes composantes de sa plasticité (masse, texture, forme, couleur), que le spectateur reconnaît qu'il y a un écart entre cette forme énigmatique suspendue au-dessus du pavement dallé et la figure du crâne. Ces indices, que les sciences cognitives désignent comme des «percepts prototypes» et que la rhétorique nomme des «marques», invitent le sujet cognitif/spectateur à établir une ressemblance entre les composantes perceptuelles utilisées (la forme, la texture, la couleur de l'os de seiche) et les «percepts mémorisés»²³. En termes rhétoriques, ils l'invitent à évaluer la tension qui existe entre le «degré perçu» (un os creux étiré en longueur) et le «degré conçu» (un crâne). La principale modalité de rapprochement entre les deux termes de cette opposition est de l'ordre de la contiguïté²⁴. Si on accepte que c'est «la nature de la relation entre le «degré perçu» et le «degré conçu» qui donne «sa spécificité à telle ou telle figure de rhétorique»²⁵, le lien entre la matière (os) et l'objet

(crâne) incite à traiter la figure anamorphique des «Ambassadeurs» comme une métonymie²⁶. On pourra de même y repérer d'autres figures de cette catégorie, voire la synecdoque (la partie pour le tout) et conférer des significations symbolique, emblématique et allégorique à l'œuvre de Holbein.

LA PERSPECTIVE

Un «code d'énonciation picturale»²⁷

De façon analogue aux tropes verbaux – dont le glissement du sens figuré au sens propre exige la participation active de l'interlocuteur –, l'essentiel du rapport de l'apparence à l'être, qui sous-tend celui de la matière pour l'objet et de la partie pour le tout, ne peut être saisi sans l'apport du dispositif perspectif approprié. Ce qui distingue l'anamorphose d'autres illusions optiques, c'est qu'elle «rend un seul point de vue ou un seul mode de vision détenteur de la représentation dissimulée»²⁸. De fait, c'est par la perspective que l'écart entre la matière et l'objet est comblé, que le rapport entre le «degré perçu» et le «degré conçu» est évalué, que le jeu entre la déformation et le redressement est pris en charge, que les propriétés spéculaires du tableau sont mises en évidence, que la signification emblématique des objets représentés peut être dégagée, bref, que le tableau acquiert sa pleine valeur rhétorique, sémiotique, symbolique.

Pour que l'essentiel du rapport de «l'apparence à l'être»²⁹ soit pris en charge, pour que cet objet discordant puisse signifier par rapport au reste du tableau, l'instance spectorale doit se placer en un angle singulier. La «*perspectiva artificialis*» du tableau de Holbein met en place un appareil formel analogue à celui de l'énonciation. En «organisant des points de vue» qui sollicitent le regard du sujet spectateur par des indices déictiques (ici, là, là-bas, là-haut, à droite, à gauche), le tableau des «Ambassadeurs» lui assigne la place précise qu'il doit occuper dans ce «réseau déjà constitué et qui confère un sens à sa visée»³⁰. La perspective agit comme le code de production qui invite l'identification des protagonistes de l'énonciation picturale: celle de la source du tableau

(l'émetteur) et du point de destination (le récepteur). Le succès de l'opération de décodage influencera le rapport entre le « degré perçu » et le « degré conçu » et, en conséquence, la valeur rhétorique du tableau, dont l'efficacité dépend de la tension entre les composantes de cette opposition³¹. Par ailleurs, si le mode de vision approprié n'est pas adopté, certaines des principales opérations cognitives, de nature perceptive, normative, épistémique, ipséique et didactique³² que le tableau de Holbein met en œuvre, ne pourront être appréciées à leur pleine valeur.

Outre les données susmentionnées, les embrayeurs perceptuels de la succession et de la simultanéité sont également affectés par le code de la perspective. De façon analogue à la démarche métonymique, lors de l'interprétation de la figure anamorphique, le passage du « terme de départ » (la matière : l'os de seiche soumis à un étirement particulier) au « terme d'arrivée » (l'objet : le crâne) s'effectue par l'entremise de l'embrayeur perceptuel de la succession. Si le spectateur est placé dans l'angle de vue requis par le tableau, les différentes composantes de la figure anamorphique disposées en « successions obliques se conjugueront »³³ et la « coïncidence spéculaire entre le point de fuite et le point de vue »³⁴ donnera lieu à une simultanéité perceptive. Toutefois, si le bon mode de vision n'est pas adopté, la « mise en œuvre simultanée des deux perspectives »³⁵ – celle d'où l'anamorphose a été construite et celle d'où elle doit être visualisée – sera compromise. C'est sur ce plan que la spécificité de la figure anamorphique se manifeste, car elle « autorise la simultanéité », là où les figures verbales ne permettent, en principe, que la « succession »³⁶. Comme l'ont suggéré certains théoriciens de la perception, l'appréhension de l'objet d'art exige que le sujet effectue simultanément différentes opérations « en divers endroits du système visuel »³⁷. Cette simultanéité perceptive, qui a une « valeur spatio-temporelle qualitative de prégnance »³⁸ est spécifique à la communication visuelle, et représente un des éléments les plus difficiles à gérer lors de la transposition de la notion de trope aux systèmes iconiques et plastiques.

Ce ne sont pas seulement les embrayeurs perceptuels de la succession et de la simultanéité qui sont affectés par le code de la perspective. Ce dispositif est également l'instrument clef au moyen duquel le tableau des « Ambassadeurs » acquiert sa pleine valeur signifiante, que celle-ci soit d'ordre rhétorique, symbolique ou sémio-discursif. Dès que le « visage de la mort » se substitue aux « courbes grimaçantes »³⁹, dès que le rapport entre la matière perçue (l'os déformé) et l'objet conçu (le crâne anamorphique) est établi, il est possible de conférer toutes sortes de significations à l'œuvre de Holbein, qui ne demeureraient autrement que partiellement exploitées. La constatation que cette masse énigmatique dissimule un crâne nous conduit à la nomination symbolique et à traiter cet objet comme la figure de la mort, la néantisation du sujet. Réintroduite dans son cadre d'énonciation picturale, voire au sein de cette panoplie d'objets et de personnages se rapportant au « *quadrievium* des arts libéraux » (arithmétique, géométrie, astronomie, musique)⁴⁰, la figure anamorphique du crâne instaure une rupture. Cet effet de tension provient notamment du fait que le spectre est inséré dans un tableau où la mise en scène allégorique de « l'union des arts et des sciences »⁴¹ est représentée par des figures dont la perfection mimétique et l'acuité visuelle ne peuvent être minimisées. La reconnaissance de l'application des procédés anamorphotiques permet d'aller au-delà de la nomination symbolique, emblématique et allégorique, et de proposer que par les effets de rupture et de discontinuité auxquels elle donne lieu, le tableau de Holbein nous parle des pouvoirs spéculaires que le paradigme perspectif peut revêtir, de la fragilité de la représentation icono-plastique, des rapports de concurrence et de complémentarité susceptibles d'exister entre les registres géométrique, illusionniste et phénoménologique de l'œuvre d'art.

DE L'OBJET-TEXTE-PICTURAL À L'IMAGE-ICONO-PLASTIQUE
Des tropes linguistiques aux tropes visuels

Il est évident par ce qui précède que les problèmes

qui découlent de l'introduction de la dimension figurative d'une image ne sont pas du même ordre que ceux qui sont susceptibles de provenir de sa textualisation. Les mécanismes (cognitifs, rhétoriques, sémiotiques, herméneutiques), qui sous-tendent la mise en récit de tableaux effectuée par l'entremise de la figure de l'hypotypose, sont nettement différents de ceux qui sont susceptibles d'être activés lors de leur reproduction icono-plastique. L'objet-textuel-pictural et l'image-icône-plastique se distinguent nettement par les procédés qui président à leur configuration et à leur appréhension, les modalités représentationnelles et perceptuelles qui entourent leur prise en charge, les rapports mimétiques qu'ils entretiennent avec la réalité qu'ils donnent à voir, les dispositifs par lesquels ils véhiculent leur valeur discursive.

De même, les mécanismes qui sous-tendent la production et la réception de tropes linguistiques peuvent se distinguer nettement de ceux qui sont mis en œuvre lors de la communication visuelle. Même si on retrouve dans l'anamorphose de Holbein les données fondamentales de certains tropes – et notamment celles de la métonymie –, ses attributs icono-plastiques et notamment le caractère contraignant de son paradigme perspectif jouent un rôle clef dans les transferts de sens mis en œuvre dans l'actualisation de la figure anamorphique. Comme on l'a signalé, c'est par la perspective que l'écart entre la matière et l'objet est pris en charge, que les relations entre le « degré perçu » et le « degré conçu » sont mises en évidence, que les embrayeurs perceptuels de la succession et de la simultanéité sont activés, bref, que le tableau de Holbein acquiert sa pleine valeur signifiante. Sur un autre plan, il importe de reconnaître que le dispositif perspectif représente un des éléments susceptibles de compromettre la transposition de la notion de trope à la communication visuelle. L'analogie que les théoriciens ont voulu marquer entre la perspective dans les arts plastiques et le point de vue dans la pratique littéraire a également donné lieu à des contraintes heuristiques qui proviennent de l'emprise que la perspective exerce sur la perception et

notamment sur le procès optique. Comme le suggère Hubert Damisch, « quant au point de vue, c'est à la perspective qu'il revient de l'assigner en peinture, non à la langue »⁴². Or s'il est une leçon qu'on peut tirer de ce qui précède, c'est que le dispositif perspectif est un puissant appareil rhétorique, sémiotique, cognitif, qui peut informer mais qui peut également inciter à réévaluer l'entrelacement du visible, du dicible et du lisible.

NOTES

1. J.-C. Hémerly, *Anamorphoses*, 1970, p. 154-155.
2. B. Vouilloux, « La Description du tableau dans les *Salons* de Diderot », 1988, p. 138.
3. Groupe μ , « Rhétorique visuelle fondamentale », 1989, p. 99-100.
4. B. Vouilloux (1988 : 69).
5. *Ibid.*, p. 137.
6. Expression empruntée à B. Vouilloux (1988 : 28).
7. P. Fontanier, *Les Figures du discours*, 1968, p. 390. Comme le suggère P. Hamon, « de description en hypotypose, et d'hypotypose en tableau, la rhétorique comme toute nomenclature nous promène dans un renvoi perpétuel de définitions » (1972 : 466).
8. J. Baltrušaitis (1969 : 91).
9. M. Butor, *Répertoire III*, 1968, p. 40.
10. H. Aquin, *Trou de mémoire*, 1968, p. 133 et p. 136. Comme l'ont déjà signalé certains critiques, il importe de noter que bon nombre des extraits de *Trou de mémoire* consacrés à la description de ce tableau sont plagés du texte célèbre de J. Baltrušaitis (1969). À ce sujet voir, J. Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois* (1993); M. Randall, *Le Contexte littéraire: lecture pragmatique de Hubert Aquin et de Réjean Ducharme* (1990); J. LeBlanc, « Le système signifiant pictural des "Ambassadeurs" de Hans Holbein le Jeune: rhétoricité, iconicité et intertextualité dans *Trou de mémoire* de Hubert Aquin », 1994, p. 30-48.
11. B. Vouilloux, (1989 : 24).
12. *Ibid.*, p. 23.
13. H. Damisch, *L'Origine de la perspective*, 1987, p. 23.
14. J. Baltrušaitis (1969 : 5).
15. *Ibid.*, p. 5, p. 7 et p. 100.
16. *Ibid.*, p. 15.
17. Les différents éléments précités proviennent du Groupe μ , *Rhétorique générale*, 1982.
18. M. Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, 1973, p. 72.
19. P. Fontanier (1968 : 173).

20. *Ibid.*, p. 461.
21. P. Dubois, *L'Acte photographique et autre sens*, 1990, p. 93 et p. 48.
22. J. Baltrušaitis (1969 : 96).
23. Ces expressions sont empruntées à F. Saint-Martin, « Simulation cognitive et langages analogiques », 1991, p. 166.
24. Il importe de signaler que dans son analyse du tableau de Holbein, F. Hallyn signale qu'il est possible de conférer une valeur métonymique à l'anamorphose, mais il n'exploite pas cette idée (« Holbein : la mort en abyme », 1980).
25. Groupe μ , *Traité du signe visuel*, 1992, p. 256.
26. Il n'est pas dans nos intentions d'aborder les divergences et même les contradictions d'ordre conceptuel et méthodologique auxquelles a donné lieu la métonymie. À ce sujet voir, entre autres, l'ouvrage de M. Bonhomme, *La Linguistique de la métonymie*, 1987.
27. Cette expression est empruntée à F. Hallyn (1980 : 166).
28. *Ibid.*, p. 166.
29. J. Lacan, *Le Séminaire de Jacques Lacan. Livre XI*, 1973, p. 87.
30. H. Damisch (1987 : 406).
31. Voir à ce sujet le Groupe μ (1992 : 258).
32. Voir l'article de J. Meunier dans lequel ces sous-opérations cognitives sont décrites et ensuite appliquées à l'œuvre de Vermeer : « Les fonctions cognitives du tableau », 1994, p. 67-93.
33. A. Compagnon, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, 1978, p. 279.
34. F. Hallyn (1980 : 166).
35. *Ibid.*, p. 167.
36. Groupe μ (1992 : 271).
37. N. Paquin, « L'Objet d'art. Cognition et esthétique », 1994, p. 97.
38. *Loc. cit.*
39. M. Butor (1968 : 40).
40. J. Baltrušaitis (1969 : 93).
41. *Loc. cit.*
42. H. Damisch (1987 : 91).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AQUIN, H. [1968] : *Trou de mémoire*, Montréal, Cercle du livre de France.
- BALTRUŠAITIS, J. [1969] : *Anamorphoses ou magie artificielle des effets merveilleux*, Paris, Olivier Perrin.
- BONHOMME, M. [1987] : *La Linguistique de la métonymie*, Berne, Peter Lang.
- BUTOR, M. [1968] : *Répertoire III*, Paris, Minuit.
- COMPAGNON, A. [1978] : *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil.
- DAMISCH, H. [1987] : *L'Origine de la perspective*, Paris, Flammarion.
- DUBOIS, P. [1990] : *L'Acte photographique et autre sens*, Paris, Nathan.
- FONTANIER, P. [1968] : *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion.
- GROUPE μ [1982] : *Rhétorique générale*, Paris, Seuil ;
[1992] : *Traité du signe visuel*, Paris, Seuil ;
[1989] : « Rhétorique visuelle fondamentale », *Texte*, vol. 8-9, 99-130.
- HÉMERY, J.-C. [1970] : *Anamorphoses*, Paris, Les Lettres Nouvelles.
- HALLYN, F. [1980] : « Holbein : la mort en abyme », *Onze études sur la mise en abyme*, Gent, Belgique, Romanica Gandensia, 183-192.
- HAMON, P. [1972] : « Qu'est-ce qu'une description », *Poétique*, vol. 12, 466.
- KLINKENBERG, J.-M. [1993] : « Métaphores de la métaphore. Sur l'application du concept de figure à la communication visuelle », *Verbum*, nos 1-2-3, 265-294.
- LACAN, J. [1973] : *Le Séminaire de Jacques Lacan. Livre XI*, Paris, Seuil.
- LEBLANC, J. [1994] : « Le Système signifiant pictural des « Ambassadeurs » de Hans Holbein le Jeune : rhétoricité, iconicité et intertextualité dans *Trous de mémoire* de Hubert Aquin », *Revue canadienne d'études rhétoriques*, vol. 4.
- LE GUERN, M. [1973] : *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse.
- MEUNIER, J. [1994] : « Les fonctions cognitives du tableau », *RS/Sl*, vol. 14, n° 1-2, 67-93.
- PAQUIN, N. [1994] : « L'Objet d'art. Cognition et esthétique », *RS/Sl*, vol. 14, n° 1-2, 93-110.
- PATERSON, J. [1993] : *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Éd. de l'Université d'Ottawa.
- RANDALL, M. [1990] : *Le Contexte littéraire : lecture pragmatique de Hubert Aquin et de Réjean Ducharme*, Longueuil, Le Preambule.
- SAINT-MARTIN, F. [1991] : « Simulation cognitive et langages analogiques », *RS/Sl*, vol. 14, n° 1-2, 151-174.
- VOUILLOUX, B. [1988] : « La Description du tableau dans les Salons de Diderot », *Poétique*, vol. 73, février, 27-50 ;
[1989] : « La Description du tableau : l'échange », *Littérature*, octobre, 21-41 et « La Description du tableau : la peinture et l'innommable », *Littérature*, février, 61-82.

SUR QUELQUES TROPES VISUELS JAPONAIS

ET LEURS FONDEMENTS PERCEPTUELS ET EXPÉRIENTIELS

Traduit de l'anglais par Francis Édeline, avec la collaboration de Jean-Marie Klinkenberg

YOSHIHIKO IKEGAMI

L'IMPRESSION ressentie, lorsqu'on essaye d'appliquer la notion occidentale traditionnelle de figure de rhétorique à des textes de poésie traditionnelle japonaise, est plutôt mitigée. D'un côté, il est effectivement possible de détecter dans le texte japonais des figures de langage définies dans la rhétorique occidentale, telles que « métaphore » et « métonymie ». De l'autre, on sent que cette lecture laisse quelque chose de côté, quelque chose qui ne s'adapte pas vraiment et qui déborde en quelque sorte les concepts rhétoriques occidentaux. Il n'y a bien entendu rien de mystérieux à cela. L'impression est proche de celle qu'on ressent lorsqu'on tente d'adapter les concepts grammaticaux d'une langue à une autre langue de type différent. En fait, de tels cas, où des cultures différentes semblent se comporter différemment pour atteindre le « même » but (l'obtention de l'effet poétique), sont d'une grande banalité, et selon l'éventualité choisie, la nature du but atteint (l'effet poétique obtenu) peut également ne pas être tout à fait la même. En tout cas, l'important est qu'il ne suffira pas ici d'énumérer les alternatives disponibles, ni de caractériser l'une ou l'autre possibilité comme « exotique ». Si ces alternatives sont véritablement motivées – motivées dans le sens où travaille la cognition humaine –, nous nous attendons à ce qu'on démontre qu'elles constituent un ensemble d'options enraciné dans le champ de l'activité cognitive humaine.

L'objectif du présent article est de discuter de quelques figures de rhétorique traditionnelle japonaise, en soulignant les opérations perceptuelles-cognitives qu'elles mettent en jeu. En particulier, je vais choisir deux figures rhétoriques à orientation visuelle, et voir comment elles « médient » verbalement la façon dont l'image visuelle associée doit être interprétée. On suppose que la façon de voir qui résulte de cette médiation verbale sera également valable pour dégager le sens des textes non verbalement « médiés ».

1. Deux des formes poétiques traditionnelles japonaises les mieux connues sont le « waka » et le « haïku ». Toutes deux sont caractérisées par leur brièveté. Le « waka » a une longueur de 5-7-5-7-7 syllabes, et le « haïku », encore plus court, de 5-7-5 syllabes. À cause de cette brièveté, il n'y a dans les textes pas assez de place pour développer un schéma rhétorique élaboré. Ils présupposent au contraire de

la part du lecteur une bonne part de collaboration. Ce qui est supposé être identifié par le lecteur va des analogies et des associations issues de son expérience personnelle aux allusions intertextuelles hautement techniques se référant à tel vers ou tel passage du vaste corpus de la littérature classique.

Un des procédés rhétoriques traditionnels les plus employés dans ces genres poétiques est appelé «mitate». Le terme japonais *mitate* est fait de deux morphèmes: *mi* de *miru* («voir») et *tate* de *tateru* (forme causative de *tatsu*, et signifiant «faire tenir debout»). Le mot entier veut dire «voir quelque chose sous la forme de», «mettre quelque chose à la place de». Un poème «waka», par exemple, parle de «pétales de fleurs de cerisiers soufflés et volant dans le vent», ce qui par référence au contexte peut être interprété comme une description figurée de «flocons de neige soufflés et dansant dans le vent». L'auteur du poème voit «des flocons de neige dans le vent» comme «des pétales de fleurs de cerisiers dans le vent».

La définition du «mitate» fournie ci-dessus pourrait donner l'impression que «mitate» n'est qu'un autre nom pour «métaphore». Ce n'est cependant pas le cas. Certains traits du «mitate» le distinguent de la «métaphore» d'une façon liée à la problématique de la topologie visuelle. Contrairement au terme «métaphore», centré sur la notion de transfert sémantique au niveau linguistique, la notion de base de «mitate» concerne au premier chef l'encodeur-décodeur du message. Ceci entraîne quelques conséquences importantes. La première est que l'élément essentiel du lien entre le «véhicule» et la «teneur» (pour emprunter temporairement la terminologie de Richards) n'est pas nécessairement quelque similitude conceptuelle, que l'on pourrait démontrer objectivement ou dont on pourrait rendre compte subjectivement. L'association peut fort bien reposer sur telle hypothétique expérience de l'auteur. Donc, lorsque par exemple un auteur voit la pluie comme des larmes (ce qui est incidemment un cas fréquent de «mitate»), ce n'est pas le trait «aqueux» caractérisant les deux entités qu'il a en vue, ni même

l'attribut – «tombant» – par lequel les deux entités sont également communément caractérisées. Ce qui est invoqué ici, c'est le souvenir personnel d'une journée sombre (réelle ou imaginaire) où la pluie tombant doucement semblait presque synchronisée avec son affliction. (On notera que conçues de cette façon, la pluie et les larmes sont en contiguïté et entretiennent donc une relation plus métonymique que métaphorique.)

L'exemple ci-dessus sert à montrer que le «mitate» n'est pas du tout assimilable à une métaphore. La métaphore, dans ses réalisations les plus pures, peut être définie comme la mise en correspondance conceptuelle d'un domaine sémantique avec un autre (Lakoff et Johnson, 1980; Lakoff, 1986). Mais il est clair que cette définition ne s'applique pas au «mitate». On peut difficilement dire que ce dernier fonctionne au niveau des «concepts», et sa fonction peut le mieux être comparée à celle des «images», spécialement celles dont on discute en psychanalyse. En ce domaine, les images sont caractérisées par leur caractère privé, polysémique et évocatif (Kawai, 1991), tous attributs dérivant du fait que ces images ont leur fondement dans l'expérience (réelle, indirecte, ou même imaginaire). Les concepts, de leur côté, sont abstraits des expériences; ils sont plus clairs, mais manquent de cette puissance évocative caractérisant les images.

En tant qu'opération conceptuelle, la métaphore est essentiellement atemporelle: elle opère avec des entités de troisième degré (Lyons, 1977: 422-425). En vertu de la base existentielle (réelle, indirecte ou imaginaire) qui lui est associée, le «mitate» tend à être teinté d'«*Einmaligkeit*»: il opère avec des entités du second degré. L'image associée au «mitate» tend donc à incorporer en elle le passage du temps. Une image, en d'autres mots, est comprise comme représentant un état transitoire: elle code une phase temporaire d'un processus en cours.

Cette lecture de la temporalité dans une image (qui a pour résultat que la spatialité se mêle de temporalité, où toute configuration spatiale est vue comme représentant une transition) constitue en fait un trait

constant des images récurrentes de la poésie classique japonaise. Cela a parfois été décrit comme l'inclination des Japonais pour le « mouvement ». L'observation de Singer peut être citée en exemple. Rappelons que Kurt Singer a d'abord été professeur d'économie à l'Université de Hambourg et qu'il a séjourné et enseigné au Japon dans les années 30 de ce siècle. Il a laissé un grand nombre d'observations intéressantes sur divers aspects de la culture japonaise dans son livre posthume, *Miroir, Épée et Joyau* (1973) – une étude qui serait aujourd'hui qualifiée de « sémiotique culturelle » (voir la postface d'Eschbach à l'édition japonaise de 1994). Voici un passage de cet ouvrage, où l'auteur compare les poésies chinoise et japonaise en se penchant sur leur imagerie récurrente, et où il formule la remarque suivante :

Il ne peut y avoir de doute que les poèmes chinois les plus significatifs évoquent une impression visuelle, ou une séquence de telles images. Ce sont des peintures en mots. Le poème japonais n'évoque pas tant un monde de forme et de couleur qu'il n'incarne le mouvement. Il rappelle le balancement d'un rameau qu'un oiseau vient juste de quitter, ou le vol des oies sauvages sur le point de disparaître dans les nuages, ou l'inexorable poussée d'une lame dans le corps.
(Singer, 1981 (1973): 136)

On me permettra ici deux commentaires sur l'observation de Singer. Tout en étant pleinement d'accord avec lui sur la séduction esthétique des images qu'il offre comme exemples, je dois toutefois ajouter que son affirmation selon laquelle le point commun de ces trois images est le « mouvement » n'est pas tout à fait juste : ce que les poètes sont ici présumés avoir trouvé attirant n'est pas simplement le mouvement du rameau, ou des oies sauvages, ou de la lame, mais quelque chose de plus. Dans la première image, c'est l'instant de la manifestation de l'énergie accumulée dans le rameau courbé qui est esthétiquement séduisant ; la résilience latente dans la forme incurvée de la branche, la tension entre le dynamique et le statique : voilà ce qui en appelle au sens esthétique. Dans la seconde et la troisième images, le mouvement des oies sauvages et celui de la

lame ne sont pas observés pour eux-mêmes, mais en liaison avec les nuages ou avec le corps dans lesquels ils sont en train de disparaître. Le mouvement des oies sauvages ou de la lame est donc vu comme appartenant à une scène plus large, qui subit un changement graduel à mesure que les oies ou la lame se déplacent par rapport aux nuages stationnaires ou au corps. Une scène visuelle dans laquelle s'inscrit un changement continu (si lent soit-il) – le statique impliquant le dynamique –, voilà ce qui attire les poètes (Ikegami : 1988).

On trouvera le cas limite du type d'images ici discuté dans la façon dont la poésie traditionnelle japonaise parle d'une belle jeune femme et d'un cerisier en fleurs. Naturellement, la beauté d'une jeunesse ne change pas perceptiblement en quelques heures, pas plus que la couleur des fleurs de cerisier. Ces qualités sont apparemment constantes. Cependant, comme chacun sait, elles subissent un changement extrêmement lent mais constant, et qui tôt ou tard deviendra à coup sûr manifeste. La beauté de la jeune femme et la couleur des fleurs de cerisier sont donc des parangons d'une constance apparente recouvrant un changement presque imperceptible mais néanmoins inéluctable dans son déroulement. Là aussi le statique et le dynamique s'entremêlent.

2. Comment interpréter l'instinct esthétique qui nous pousse à trouver un attrait dans une image où le dynamique s'inscrit dans le statique ? Une théorie vulgaire de la perception visuelle nous souffle que lorsque nous voyons une entité statique, nous la percevons bien comme statique. Selon une telle théorie donc, percevoir un changement dans une entité statique serait une façon non naturelle et nettement « marquée » de voir les choses. Mais si l'on se tourne vers les découvertes récentes sur la perception visuelle humaine, on sera intéressé par ce fait que la vision y est décrite comme un processus constructif où le dynamique et le statique se mêlent et interagissent, comme le montre le bref résumé que nous donnons ci-après (fondé sur Miyazaki et Ueno, 1985).

Que se passe-t-il lorsque nous voyons quelque

chose? La théorie vulgaire pourrait être appelée « modèle de l'instantané »: l'œil voyant s'y fixerait en effet sur un point particulier de l'espace et enregistrerait le monde exactement comme un appareil photo situé au même endroit prendrait un instantané. On sait cependant à présent que la vision est associée à un processus beaucoup plus dynamique. Lors de la vision, le globe oculaire présente constamment une série de rapides et minuscules vibrations, et par conséquent l'image sur la rétine vibre elle aussi. Lorsque la vibration du globe oculaire est expérimentalement neutralisée en la synchronisant avec la vibration de l'objet perçu, l'image rétinienne se détériore. Apparemment, la vision fonctionne de façon à percevoir un invariant dans ce processus incessant de transformation. De plus, ce qui se passe ainsi au microniveau est, pense-t-on, parallèle à ce qui se passe au macroniveau. Dans une expérience bien connue, l'image d'un fil courbé tournant est projetée sur un écran. L'image sur l'écran se transforme sans arrêt pendant que le fil courbé pivote. Or, bien que le sujet ne voie qu'une série de transformations formelles présentées par une ligne étroite sur un écran, le sujet répond avec confiance qu'il voit un fil pivotant. Donc, au macroniveau également, le sujet voyant perçoit de l'invariant dans le processus de transformation. Ces découvertes expérimentales sont considérées comme des arguments en faveur d'un « modèle séquentiel » (*flowing model*) de la vision humaine plutôt que d'un « modèle de l'instantané ». De surcroît, le modèle séquentiel ne s'applique pas seulement à l'espace, mais aussi au temps: le sujet voyant peut déplacer son point de vue en direction du passé, pour se souvenir de la perception antérieure de l'objet, ou en direction de l'avenir, pour prévoir comment l'objet apparaîtra. Ici, à nouveau, à partir de ce qui semble une série de variantes formelles, le sujet construit une structure invariante, telle la forme de l'objet vu. Ce que recherche le sujet voyant, c'est quelque chose qui est présumé rester sans variation à travers le processus de la transformation le long de l'axe temporel.

L'implication du modèle séquentiel de la

perception est significative. Le modèle de l'instantané s'intéresse à la façon particulière dont l'objet à voir apparaît dans le *champ* visuel défini par une perspective donnée. Il concerne une seule des formes sous lesquelles l'objet peut apparaître à l'œil. Le modèle séquentiel, quant à lui, touche la construction de la *forme* réelle de l'objet tel qu'il existe dans le monde visuel. La relation entre les deux modèles peut donc être décrite en soulignant que le second s'intéresse à la « réalité perceptive » et le premier aux « apparences possibles » de la réalité. Selon le modèle séquentiel, le sujet voyant commence avec une série de « formes apparentes » possibles, associées à une perspective donnée, et les intègre afin de produire ce qui est présumé être la « vraie forme » de l'objet.

3. Il est intéressant de noter à cet égard qu'il existe un art traditionnel japonais du jardin dont la doctrine s'apparente étroitement au modèle séquentiel de la perception visuelle. Le principe adopté pour le plan d'un jardin est « péripatétique »: le visiteur est conduit le long d'une sente méandreuse, qui traverse un ruisseau, contourne une mare, franchit un monticule, etc. Naturellement, au fur et à mesure que le visiteur progresse, la vue qu'il a du jardin se modifie. C'est cette série d'aspects différents que le visiteur est censé apprécier. Ceci implique, bien entendu, que le visiteur sera à même de construire l'image du jardin tel qu'il existe « réellement », en intégrant toutes les « apparences » possibles en présence desquelles il est placé. On remarquera ici une différence notable avec les grandes lignes de l'art du jardin en Occident: le principe dominant à l'Ouest est la configuration géométrique, et spécialement la symétrie: le spectateur admire cet arrangement ordonné et est supposé se placer à l'endroit d'où il peut le mieux l'apprécier.

En ce point, on peut poser une question intéressante. Tenant pour acquis que la manière « péripatétique » d'apprécier un jardin séduit le sens esthétique des Japonais, y a-t-il une raison intrinsèque qui ferait que le « péripatétisme » pourrait être associé à la perception esthétique? Pour l'heure on ne peut que spéculer, mais une analogie saute à l'esprit: le principe esthétique jakobsonien de la projection de

l'axe paradigmatique (celui des termes équivalents) sur l'axe syntagmatique (celui de la combinaison). Il y a un parallélisme évident entre le fait d'avoir une série d'expressions paradigmatiquement équivalentes, renvoyant à un certain référent présumé, et le fait de passer en revue la série d'apparences différentes sous lesquelles le jardin se présente. Dans les deux cas, l'objet à voir (mentalement ou physiquement) est présenté sous l'angle du changement. Mais pourquoi voir quelque chose sous l'angle du changement pourrait-il exciter le sens esthétique? Peut-être parce qu'il se synchronise avec le processus physiologique qui se déroule sans notre corps? La question doit être renvoyée à une étude ultérieure.

4. La discussion à propos du jardin en tant qu'objet visuel nous amène à un autre point important impliqué dans le problème de la perception visuelle: la question du point de vue. La perception «péripatétique» d'un jardin implique un point de vue changeant constamment, alors que la tradition occidentale semble, depuis la Renaissance, être essentiellement associée à un point de vue fixe.

À nouveau, les découvertes récentes sur le fonctionnement de la perception visuelle sont à cet égard instructives. Il a déjà été dit que la vision est un processus dynamique par lequel on intègre des variations (les «formes apparentes») en un invariant (la «forme réelle»). En d'autres mots, voir la «forme réelle» présuppose d'avoir passé en revue les «formes apparentes» possibles, ce qui ne peut être obtenu que si le sujet regardeur a déplacé son point de vue. Il y a cependant un élément supplémentaire à considérer ici. Il concerne la position ambiguë dans laquelle se trouve le sujet regardant. Non seulement ce dernier voit, mais encore se voit-il lui-même. En tant qu'objet à voir, il est donc inclus dans l'environnement. Cet aspect du moi est appelé le «moi écologique» (Neisser, 1988 et 1993). On sait que le moi se base sur la modification systématique de son environnement optique à mesure qu'il fait le tour de son objet. On connaît l'effet optique appelé *looming* (surgissement): c'est par exemple celui qui avertit le moi qu'il s'approche d'un mur.

Le lien étroit qui se noue entre le moi écologique et l'environnement dans lequel il est immergé nous permet de parler du mouvement de ce moi en termes de changements provoqués dans son environnement optique. (Ainsi nous savons qu'une phrase comme «le mur s'approchait de moi» est une façon de décrire une situation où c'est moi qui m'approche du mur.) Le fait que l'environnement optique nous fournisse une information sur le moi qui y est immergé nous offre une intéressante option rhétorique. Au lieu de parler directement du moi, on peut en effet en parler indirectement, en décrivant l'environnement optique dans lequel il est inséré. Comme nous le disent les théories optiques récentes, ceci est rendu possible par un mouvement (ou changement de lieu) dans lequel le moi est impliqué. (Et les langages disposent de moyens pour coder un «mouvement subjectif»: Langacker, 1991.) On suggère en outre (Miyazaki et Ueno, 1985) que la même description peut être étendue et appliquée à une action dans laquelle le moi écologique est impliqué. Selon cette thèse, l'environnement est perçu en termes de ressources (*affordance*; terme originellement dû à Gibson, 1979), c'est-à-dire en fonction du type d'action qu'il autorise au sujet agissant. Par exemple, une clôture ou une rivière peuvent être évaluées selon qu'il est possible ou non de sauter par-dessus. Le sujet construit alors un programme d'action non susceptible d'entrer en conflit avec la ressource qu'il identifie dans l'environnement, et il agit en conséquence. S'il y a réellement un lien aussi étroit entre perception et action, il nous sera possible de parler des ressources qu'un environnement donné offre au sujet, et d'abandonner à l'inférence du lecteur-auditeur le choix de l'acte particulier que ce sujet va poser.

5. Aux fins de rhétorique, nous pourrions peut-être avancer d'un pas encore sur cette voie, et nous demander si l'environnement tel qu'il est perçu par le moi n'offrirait pas un indice de ce que pourrait être le «moi privé» (Neisser: 1988), exactement de la même façon que l'environnement perçu par le moi sert d'indice pour le moi écologique. Quelques psychologues cognitivistes sont à vrai dire en train

d'explorer cette possibilité. Miyazaki et Ueno (1985), par exemple, parlent d'une « première-stratégie-du-monde-visible » dans la réalisation de la « connaissance empathique ». Ils suggèrent, afin de comprendre de façon empathique le moi privé de quelqu'un d'autre, que l'on pourrait commencer par reconstruire l'environnement supposé vu par la personne en question, et s'imaginer soi-même placé dans cet environnement reconstitué.

Cela suggère un dispositif rhétorique intéressant. Au lieu de parler directement de ses sentiments privés, on pourrait offrir une description de l'environnement tel qu'il apparaît lorsqu'on éprouve le sentiment en question. La relation entre l'environnement visuel et le moi privé n'est évidemment pas ici aussi tranchée que la relation entre l'environnement visuel et le moi écologique. Dans ce dernier, la relation peut bien être qualifiée d'« indexicale », mais ce mot est trop précis pour désigner le premier. La relation entre l'environnement visuel et le moi privé pourrait peut-être mieux être approchée par l'expression « être symbolique de ». En fait ceci est proche de ce que le critique littéraire a en tête lorsqu'il parle d'un « symbole littéraire ou poétique ».

Il faut souligner à nouveau que la rhétorique classique ne semble pas proposer de terme acceptable pour désigner ce phénomène. Le nommer « métaphore » serait lui attribuer des traits conceptuels trop tranchés. Il y a un vague inhérent à la notion « être symbolique de », et ceci dérive certainement, une fois de plus, du fait qu'il doit être conçu comme une relation impliquant l'entière subjectivité du sujet voyant.

Il y a, de fait, une figure bien connue de la rhétorique traditionnelle japonaise qui semble basée exactement sur une telle relation : c'est la figure techniquement appelée « *kibutsu-chinshi* » ou, de façon quelque peu moins formelle, « *futaku* ». Le terme « *kibutsu-chinshi* » est un composé consistant en quatre mots qui littéralement signifient : *ki* = engageant (quelque chose) à ; *butsu* = chose (physique) ; *chin* = exprimant ; et *shi* = pensée, sentiment. L'expression entière signifie donc quelque chose comme « exprimer

son sentiment ou sa pensée en l'assignant à une entité physique ». L'autre terme « *futaku* » signifie aussi « confier (quelque chose) à (quelque chose d'autre) », et donc « exprimer (son sentiment ou sa pensée) en termes de (quelque entité physique) ». Un exemple classique de cette figure est l'image d'une goutte de rosée qui se forme pendant la nuit mais s'évaporerait lorsque le soleil se lèvera. Ce que l'on entend communiquer, c'est la douleur d'un amour non partagé éprouvé par la poète. Celle-ci confie la douleur de son amour – qui n'est pas payé de retour et s'accompagne de larmes, de nuits blanches, de consommation et du pressentiment d'une mort imminente –, à l'image d'une goutte de rosée évanescence, et la laisse parler pour elle. Les images choisies pour constituer la présente figure concernent des objets et des phénomènes naturels. Si nous décrivons la figure comme une sorte de mise en correspondance ou d'homologation entre le sentiment éprouvé par la poète et le concept de l'objet ou du phénomène naturel auquel il est fait allusion, la description semblera tout simplement mystique. Mais si nous disons que l'image évoquée par l'auteur redouble en fait l'image qu'elle aurait de la nature lorsqu'elle éprouverait le sentiment en question, nous voyons que cette figure est visuellement motivée. C'est une figure de langage apte à dire indirectement son moi privé, par l'évocation d'un univers visuel qui apparaîtrait au moi privé en question.

CONCLUSION

Dans la présente étude j'ai exposé quelques-unes des plus importantes figures de langage traditionnelles de la poésie japonaise.

Un point particulier que j'ai dégagé à propos de ces figures est qu'elles ne sont pas conçues comme étant exclusivement (ni même de façon prédominante) des opérations linguistiques, mais bien comme les manières par lesquelles le sujet parlant choisit de percevoir le monde dans lequel il est situé. Présentée de la sorte, la discussion rhétorique contemporaine peut profiter grandement des théories récentes sur le mécanisme physiologique de la vision,

dans lesquelles l'accent est mis sur le rôle actif du sujet percevant. À ce stade, nous ne pouvons encore que spéculer, mais nous ne nous enfonçons pas profondément dans l'erreur si nous disons que l'apparente difficulté à transposer les notions rhétoriques dégagées pour le langage à des textes avant tout visuels tels que les peintures disparaîtra en grande partie si nous optons pour une reformulation de ces notions de la rhétorique traditionnelle de façon à prendre en compte pleinement le rôle indéniablement central joué par le sujet voyant, lequel construit le monde visuel où il est immergé.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AMAGASAKI, A. [1988]: *Nihon no Retorikku* (« La rhétorique japonaise »), Tokyo, Chikyma Shoho.
- ESCHBACH, A. [1994]: « Kurt Singer to Gendai-Kigoron » (« Kurt Singer et la sémiotique moderne »), postface à la version japonaise de Singer (1981), 252-278.
- GIBSON, J.J. [1979]: *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston, Houghton Mifflin.
- IKEGAMI, Y. [1988]: « What We See When We See Flying Cranes : Motion or Transition », *Japan Foundation Newsletter*, mai, 1-9 ;
[1991]: « DO-language and BECOME-language : two Contrasting Types of Linguistic Representation », dans Y. Ikegami (édit.), *The Empire of Signs : Semiotic Essays on Japanese Culture*, Amsterdam, John Benjamins, 285-326.
- KAWAI, H. [1991]: *Imeji no Shinrigaku* (« Psychologie de l'image »), Tokyo, Seidosha.
- LAKOFF, G. [1987]: *Women, Fire, and Dangerous Things : What Categories Reveal about the Mind*, Chicago, University of Chicago Press.
- LAKOFF, G. et JOHNSON, M. [1980]: *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press.
- LANGACKER, R. [1991]: *Concept, Image, and Symbol: The Cognitive Basis of Grammar*, Berlin, Mouton de Gruyter.
- LYONS, J. [1977]: *Semantics*, 2 vol., Cambridge, Cambridge University Press.
- MIYAZAKI, K. et UENO, N. [1985]: *Shiten* (« Le point de vue »), Tokyo, University of Tokyo Press.
- NEISSER, U. [1988]: « Five Kinds of Self-Knowledge », *Philosophical Psychology*, vol. 1, 35-58.
- SINGER, K. [1981 (1973)]: *Mirror, Sword and Jewel. The Geometry of Japanese Life*, Tokyo, Kodansha International.

FIGURES DE L'APPROPRIATION

OLIVIER ASSELIN

L'INDUSTRIALISATION et, en particulier, la diffusion de la gravure, puis celle de la photographie ont eu un impact certain sur la production et la réception de l'art dit «visuel»: dans cette prolifération rapide d'objets et surtout d'images toutes faites, l'œuvre d'art moderne puis contemporaine, depuis le néoclassicisme jusqu'aux «appropriationnistes», s'est élaborée sous les modes nouveaux et variés de l'imitation, de la *citation*, et plus généralement de l'*appropriation*: le composite, le collage, le montage, l'objet trouvé ou tout fait (*ready-made*), l'assemblage, l'installation, la re-photographie, mais aussi la parodie, le pastiche, la forgerie, etc. La poétique s'est penchée, longuement et souvent, sur le phénomène, mais la rhétorique, rarement. Elle a bien traité, à l'occasion, de l'imitation et, souvent, de figures apparentées, comme l'archaïsme, l'emprunt, l'allusion, la litote, l'ironie (et, pourquoi pas? l'allégorie), mais jamais d'une manière générale et systématique. Pourtant, l'appropriation est probablement rhétorique et ses modes sont des figures. D'une manière générale, la figure est «une transformation réglée des éléments d'un énoncé telle qu'au degré perçu d'un élément manifesté dans l'énoncé, le récepteur doit dialectiquement superposer un degré conçu»¹. Toute transformation n'est pas une figure, mais elle l'est si elle constitue un écart (une allotopie) par rapport à une *norme* (un degré zéro). Telle est peut-être l'appropriation, qui se signale, au niveau iconique, plastique ou dans le contexte pragmatique, par quelque entorse aux règles de l'art. Quoi qu'il en soit, plusieurs historiens d'art se sont penchés sur ces figures de l'appropriation². Dans «Bricolage pictural. L'art à propos de l'art»³, René Payant entreprend de faire une véritable typologie de ce qu'il appelle les «citations dans la peinture et les arts visuels»⁴.

La principale force de la typologie de Payant est sans doute le recours à la sémiologie de Peirce et en particulier à sa «seconde trichotomie», la plus précieuse pour qui s'intéresse aux rapports entre le texte et l'image. On le sait, cette trichotomie distingue les signes selon la relation qu'ils entretiennent avec leur objet. Cette relation peut être symbolique, indicielle ou iconique. Le *symbole* est un signe *conventionnel*, lié à son objet de façon arbitraire, dont l'exemple le plus courant est le mot: le mot et la chose ont en effet généralement peu en commun.

L'indice est un signe plus *naturel*, qui est ou a été physiquement (existentiellement) lié à son objet (en vertu d'une causalité ou d'une contiguïté), dont de bons exemples sont: l'empreinte, la fumée qui indique le feu, etc. L'icône est un signe *analogique*, lié à son objet (réel ou imaginaire) par une quelconque ressemblance, un «caractère» commun, dont le meilleur exemple est la peinture figurative, qui, dit-on, ressemble à la chose. Au sein même de cette dernière catégorie des icônes, Peirce distingue encore, selon la nature (et le degré?) de la ressemblance, entre ceux qui ressemblent à leur objet par une qualité (les *images*), par la relation entre leurs parties, c'est-à-dire par une structure (les *diagrammes*), ou par l'intermédiaire d'un troisième terme (les *métaphores*). Bien sûr, ces catégories – symbole, indice, icône – ne sont pas exclusives: un même signe peut participer, en même temps et à des degrés divers, du symbole, de l'icône et de l'indice. Chez Payant, cette trichotomie est de plus enrichie d'une autre distinction, aussi précieuse, entre les niveaux pictural et iconique du signe⁵.

Cependant, le projet de Payant soulève quelques problèmes. Déjà il limite, un peu arbitrairement, son champ d'investigation à la «citation». Pour Payant, la «citation» est un acte qui consiste à déplacer un fragment choisi (un «motif», dit-il souvent) d'une œuvre à une autre. La citation découpe dans la continuité d'une œuvre un segment, qu'elle prélève, déplace et intègre dans une autre œuvre. Payant ne semble vouloir considérer d'abord que ces cas de déplacement d'un *fragment* d'une œuvre à une autre, c'est-à-dire, pour reprendre les distinctions de Genette, les cas d'interpicturalité et non d'hyperpicturalité. On s'en souvient, pour Genette, l'intertextualité définit une relation entre deux ou plusieurs textes mais au niveau de la «figure ponctuelle», de la «microstructure», comme dans la citation, le plagiat, l'allusion; l'hypertextualité définit aussi une relation entre deux textes, mais plutôt au niveau de la «structure d'ensemble», comme dans le pastiche et la parodie. Mais la différence entre l'hypertextualité et l'intertextualité est peut-être davantage une différence de degré que de nature:

comme nous allons le voir, les deux ensembles de pratiques s'élaborent souvent selon les mêmes opérations. Payant le sent peut-être aussi d'ailleurs, qui, au détour d'une phrase, ne peut éviter de mentionner le pastiche. À bien y penser, le terme «appropriation», pour galvaudé qu'il soit aujourd'hui et malgré son sens économique et politique, est peut-être mieux adapté que le mot «citation» pour qualifier généralement tout ce dont il est question ici.

Ensuite, l'adaptation que fait Payant des concepts de Peirce est parfois difficile. Par exemple, pour Payant, la citation d'un théorème mathématique ou la reprise en peinture d'une allégorie codifiée dans l'iconologie de Ripa serait un symbole, un signe conventionnellement lié à son objet (alors que l'on pourrait bien la considérer comme un signe iconique ou analogique, qui ressemble, dans une certaine mesure au moins, à son modèle); la citation explicite d'un auteur dans un texte, l'allusion à l'iconographie ou à la forme d'une peinture ou encore le pastiche serait un indice, un signe physiquement lié à son objet (alors que l'on pourrait très bien considérer ce type de citation comme un icône); la citation de la composition *all-over* d'une œuvre serait une image, la citation de la structure du paysage serait un diagramme et la citation d'une posture serait une métaphore (alors que les trois citations pourraient bien être considérées comme des diagrammes, qui empruntent analogiquement la structure formelle d'une autre image), etc.

Il serait peut-être utile de reprendre cette typologie différemment, toujours à partir des concepts de Peirce, mais pour les interpréter autrement, plus simplement peut-être, et pour définir non seulement les modes de la citation (de l'interpicturalité) mais aussi, plus généralement, les modes de l'appropriation (de l'inter et de l'hyperpicturalité) et les divers signes qu'elle produit, ces signes ou parties de signe qui réfèrent à d'autres signes ou parties de signe⁶. Il semble essentiel de distinguer ces signes à deux niveaux au moins: d'abord, selon la nature de leur référent (de l'objet auquel ils réfèrent⁷), ensuite, selon la nature de leur rapport à ce référent (selon ce que

l'on pourrait appeler la référence, avec un *a*, pour bien indiquer qu'il s'agit d'un mouvement, sinon d'une relation).

On peut d'abord en effet distinguer ces signes selon leur *réfèrent*. Un signe peut donc référer à un *objet* ou à un autre *signe*. Mais c'est ce dernier cas qui nous intéresse: celui d'un signe qui réfère à un autre signe. Il peut référer à la *totalité* de ce signe, ou seulement à une *partie*. Le signe auquel il réfère peut être un *symbole*, comme un texte, un *icone*, comme une image, etc. Mais ce signe est déjà, comme tous les signes, au moins double: il a lui-même un réfèrent et un signifiant, un ordre sémantique et un ordre syntaxique (comme le dit Nelson Goodman⁸), un niveau iconique et un niveau pictural (comme le dit Payant, plus spécifiquement de la peinture). Un signe peut donc référer au *réfèrent* ou au *signifiant* d'un autre signe. Un tableau peut en effet reprendre le sujet (c'est-à-dire le motif ou le thème) d'un texte ou d'un autre tableau ou d'un genre de tableau (l'une des conditions de l'appartenance d'une peinture à un genre est en effet la reprise d'un type de sujet). La peinture dite «classique» est le lieu privilégié de ce type de référence. Par exemple, les *Sabines* de David réfèrent non seulement au réfèrent d'un texte, d'un passage de Plutarque, mais sans doute en même temps au réfèrent d'un tableau de Poussin sur le même thème. Mais un tableau peut aussi reprendre ce qu'on appelle, indûment sans doute, le style d'un autre tableau: la *structure linéaire* (une figure ou une pose, une composition, en perspective ou *all-over*, la forme ou le format du support et même l'installation); la *matière* et la *manière* (des matériaux, des outils, des gestes, une texture, etc.); la *palette* (des gammes de couleurs, des valeurs, des contrastes, etc.). Par exemple, les œuvres de Lichtenstein réfèrent au signifiant, et plus précisément à la manière, de la bande dessinée. Et tout cela, de la même façon qu'un texte peut reprendre le sujet d'un autre texte ou le lexique et la syntaxe d'un autre texte.

Il est important d'introduire déjà ici quelques distinctions supplémentaires que Payant ne fait pas mais que Peirce pourtant donnait les moyens de faire

et que Nelson Goodman a formulées mieux que personne: entre un art autographique et un art allographique, entre un art singulier et un art multiple, entre un art à une étape et un art à deux étapes⁹. Selon Goodman, un art est dit *autographique* lorsque la notion d'original y est pertinente, lorsqu'une copie conforme ne peut pas tenir lieu d'œuvre authentique. Un art est dit *allographique* lorsque la notion d'original n'y est pas pertinente et que n'importe quelle copie conforme est considérée comme une occurrence authentique de l'œuvre. En ce sens, la peinture, au moins traditionnelle, est un art autographique (une copie parfaite reste un faux), tandis que la littérature ou la musique, par exemple, est allographique (une copie imprimée d'un texte ou une interprétation conforme d'une composition est authentique). Un art est dit *singulier* lorsque ses œuvres n'existent qu'en un seul exemplaire, et *multiple* lorsqu'elles existent en plusieurs exemplaires. En ce sens, la peinture, au moins traditionnelle, est un art singulier, mais la littérature un art multiple. Cette distinction ne recouvre pas parfaitement celle qui oppose art autographique et art allographique: la gravure par exemple est un art multiple mais en même temps autographique (la notion d'original y reste pertinente). Le cas de la photographie est peut-être plus problématique, qui est indéniablement multiple mais peut être considérée comme art autographique (c'est pourquoi elle peut entrer dans les collections muséales) ou comme art allographique (si la photographie imprimée dans un journal nous semble aussi authentique que la même photographie exposée dans un musée). Enfin, selon Goodman, un art est dit à *deux étapes*, par opposition à un art à *une étape*, si l'œuvre comprend deux moments qui chacun vaut pour l'œuvre. En ce sens, la peinture, au moins traditionnelle, est un art à une étape, mais la musique ou le théâtre est un art à deux étapes: l'œuvre est à la fois le texte et la représentation, la partition et le concert. Cette distinction ne recouvre pas parfaitement celle qui oppose art autographique et art allographique: la littérature, au moins traditionnelle, par exemple est un art à une étape mais reste

allographique. Cette longue parenthèse nous permet de comprendre que, dès ce niveau, la valeur d'une appropriation varie considérablement selon qu'elle réfère à un signe qui relève d'un art autographique ou d'un art allographique, singulier ou multiple, à une étape ou à deux étapes. On saisit toute l'importance de ces distinctions: un texte cité dans un livre est bien différent d'un texte représenté dans un tableau, sous la forme d'un livre ouvert.

On peut ensuite distinguer ces signes qui réfèrent à d'autres signes, non pas selon leur référent, mais selon leur *référence*, selon leur rapport au référent. Ces signes peuvent référer *totalemment* ou *en partie* à d'autres signes. Ils peuvent référer symboliquement, indiciellement ou iconiquement. En effet, un signe peut référer *symboliquement* à un autre signe, comme le fait souvent, par exemple, le texte et presque toujours le texte théorique ou historique, qu'il porte sur l'art, la littérature ou toute autre pratique signifiante. Un signe peut aussi référer *indiciellement* à un autre signe, c'est-à-dire, on s'en souvient, physiquement. Si l'on définit ainsi l'indice, au sens strict, on peut dire que la littérature, de par sa nature même, a rarement recours à cette sorte d'appropriation. Les arts visuels, par contre, en font un usage fréquent, surtout dans la modernité. Un grand nombre d'œuvres composites s'approprient physiquement certains signes ou fragments de signes, soit en les prélevant de leur contexte initial, soit en en prenant une empreinte. Certaines œuvres modernes s'approprient non pas les œuvres originales mais la reproduction photographique de ces œuvres. Une telle pratique reste indicielle car, comme on le sait, la photographie participe de la logique de l'empreinte. Enfin, un signe peut référer *iconiquement* à un autre signe, c'est-à-dire, on s'en souvient, analogiquement. Mais, pour reprendre ici l'une des distinctions faites plus haut, un signe peut référer iconiquement au niveau *sémantique* d'un autre signe. C'est sans doute le cas de toutes ces œuvres ou parties d'œuvres qui s'approprient le sujet d'autres œuvres et, peut-être, en simplifiant un peu, de la parodie, de la transposition et de toutes ces transformations du sujet d'une œuvre (dont elles

peuvent inverser les valeurs, transposer l'action, etc.). Notons en passant que l'appropriation, et par conséquent son auteur et ses intentions, peuvent se manifester à ce niveau sémantique déjà, à des degrés divers, selon les intentions (ludiques, satiriques, sérieuses, etc.), par toutes sortes d'indices, comme par exemple l'incongruité de l'espace représenté ou l'in vraisemblance de l'histoire. Mais un signe peut aussi référer iconiquement au niveau *syntactique* d'un autre signe. C'est le cas du pastiche, de la forgerie et de toutes ces œuvres ou parties d'œuvres qui imitent le style d'une autre œuvre (c'est-à-dire, nous l'avons vu, la structure linéaire, la matière et la manière, la palette, etc.). L'appropriation, et par conséquent son auteur et ses intentions, peuvent aussi se manifester à ce niveau syntactique, à des degrés divers, selon les intentions, par toutes sortes d'indices, comme par exemple l'incohérence de la manière ou du style, la fragmentation de la surface, le cadrage ou l'hétérogénéité des matériaux.

Les distinctions entre les arts autographiques et allographiques, singuliers ou multiples, sont ici encore fort utiles: une référence iconique parfaite à un signe qui relève d'un art allographique ou multiple (la perfection étant généralement déterminée par une règle de cet art) devient l'équivalent de ce signe; elle possède la même valeur d'authenticité (et dans ce cas, dans ce cas seulement, l'icone a même valeur que l'indice, la réplique équivaut à un déplacement physique de l'original): c'est à mon sens le cas de la citation d'auteur, qui reste originale dans sa reprise. C'est peut-être aussi le cas des répliques (autorisées) des *Ready-mades* de Duchamp, qui valent l'original. Duchamp tend ainsi à transformer cet art autographique et singulier qu'est traditionnellement la peinture en un art multiple et, peut-être, allographique (quoique Duchamp se soit toujours efforcé de « limiter le nombre des *Ready-mades* »: tous les urinoirs identiques au sien ne sont pas des originaux, seuls le sont ceux qu'il a lui-même autorisés).

Le projet d'une typologie des signes de signes dans les arts visuels est ambitieux: l'appropriation est

constitutive de nombreuses pratiques artistiques, depuis le classicisme jusqu'à l'art postmoderne, en passant par le néoclassicisme et l'art moderne. Si René Payant a largement contribué à en réaliser le projet, l'essentiel reste à faire, qui concerne les usages de l'appropriation, ses sens (qui sont évidemment tributaires du contexte, non seulement esthétique, mais aussi social et politique dans lequel elle intervient). Il reste que l'étude générale des divers modes de l'appropriation peut aider à identifier la particularité de chacun de ses usages historiques.

Par ailleurs, lorsqu'elle se limite à l'examen des sources et des sources artistiques de l'œuvre d'art, une telle étude risque toujours d'encourager à nouveau la construction d'une histoire interne de l'art. Mais, lorsqu'elle est étendue, elle peut aussi bien favoriser un renouvellement de la discipline, qui se voit forcée, non d'abandonner ses approches traditionnelles, comme le formalisme et l'iconologie, mais de les redéfinir, de les enrichir, en particulier de concepts empruntés à la linguistique et aux études littéraires, et de les replacer dans un cadre plus général.

NOTES

1. Groupe μ , *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil, 1992, p. 255-256. Voir aussi *Rhétorique générale*, Paris, Seuil, 1982 (1970), chapitre 1, p. 30-49.
2. Voir surtout, à ce sujet, l'incontournable B. Buchloh, « Allegorical Procedures : Appropriation and Montage in Contemporary Art », *Artforum*, vol. 21, n° 1, septembre 1982, p. 43-56 (en français : « Allégorie et appropriation », *Essais historiques*, t. II, Villeurbanne, Art édition, 1992).
3. L'article fut d'abord publié en deux parties dans *Parachute* (n° 16, automne 1979, p. 5-8, et n° 18, printemps 1980, p. 25-32), puis repris dans *Vedute. Pièces détachées sur l'art 1976-1987* (Laval, Trois, 1987, p. 51-74).
4. La typologie de Payant est proche, à bien des égards, de celle qu'élabore au même moment Antoine Compagnon pour le domaine littéraire, dans son livre *La Seconde Main ou le travail de la citation* (Paris, Seuil, 1979).
5. Payant emprunte cette distinction au Groupe μ , qui oppose l'iconique et le plastique (voir « Iconique et plastique. Sur un fondement de la rhétorique visuelle », *Revue d'esthétique [Rhétoriques, Sémiotiques]*, n° 1-2, 1979, p. 254-271 ; et *Traité du signe visuel*, p. 113-115). Cette distinction s'apparente à la distinction classique entre la forme et le motif, le niveau syntaxique et le niveau sémantique.
6. On emploie ici le mot « signe » très informellement pour qualifier tout objet qui renvoie à un autre objet.
7. Pour les besoins de l'exercice, on négligera ici la question de l'articulation entre sens et référence, signifié et référent. À ce sujet, nous nous permettrons simplement de renvoyer, une fois de plus, aux propositions du Groupe μ , qui, dans le *Traité du signe visuel*, distingue entre le « signifiant », le « type » et le « référent » (p. 135-138).
8. N. Goodman, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, Hackett, 1976.
9. N. Goodman, *Languages of Art*. Voir aussi *Ways of Worldmaking*, Indianapolis, Hackett, 1978 ; et *Of Mind and Other Matters*, Cambridge, Harvard University Press, 1984.

La sémiotique visuelle, le plastique et l'espace du proche

Marie Carani – page 16

L'histoire relativement jeune de la sémiotique visuelle a été traversée par les problèmes méthodologiques qu'ont posés au départ l'arrêt sur l'iconicité et son corollaire, la secondarisation effective du plastique. L'emprise d'un tel discours iconique a également visé une part importante de la théorie de l'art contemporain. Des critiques rigoureuses de cette double situation ont cependant débouché, ces dernières années dans les disciplines de la sémiotique et de l'histoire de l'art, sur des problématisations nouvelles du signe visuel : c'est notamment le cas avec la sémiotique topologique québécoise. Là, à l'encontre des thèses bidimensionnelles de Clement Greenberg, la question des perspectives et des espaces proches entend guider sémiotiquement la réflexion sur les signifiants et les signifiés de la peinture moderniste, en particulier dans le cas de l'abstraction chromatique des années 50-60.

Iconicity, with the restrictions it imposed on plasticity, runs across the history of visual semiotics. Contemporary art history has also been witness to a similar phenomenon. On the basis of a virulent criticism of this discursive model, both disciplines have recently attempted to put forward some new perspectives on the visual sign. As the focal point for its methodological critique, contrary to Clement Greenberg's principles of bidimensionality, the topological semiotics of the Québec School have thus seized upon the seminal notions of perspectives and proxemic spaces as a way to semiotize the signifiers and signifieds of modernist painting, notably in the case of post-war chromatic abstraction.

Des conditions de possibilité d'une rhétorique visuelle

Fernande Saint-Martin – page 25

La transposition au domaine visuel de la notion de rhétorique, qui a été élaborée en regard du langage verbal, exige la réalisation de deux présupposés : a) un certain cadre syntaxique par rapport auquel des écarts ou déviations peuvent être observés et b) une hypothèse sémantique liée au plan iconique aussi bien que plastique du langage visuel. L'auteure propose que l'un et l'autre découlent de l'organisation spatiale des énoncés visuels, lesquels servent aussi bien à la dénégation qu'à la satisfaction symbolique des désirs humains.

The application to visual language of the notion of rhetoric previously elaborated in connection with verbal language requires the existence of two factors : a) a definition of a visual syntax allowing specific divergences and b) a semantic hypothesis linking the iconic and plastic levels of visual languages. It is proposed that these are provided by the spatial organization of visual enunciations, that serve as denial as well as symbolic satisfaction of human desires.

Le silence parlant des images

Göran Sonesson – page 37

Alors que l'école de Greimas favorise les oppositions dans l'image et que le Groupe μ tend à y voir une prolifération des identités, nous proposons

d'y reconnaître deux opérations de base, dont l'une sert à projeter une différence sur le fond d'une identité fondamentale, tandis que l'autre affirme une identité sur le fond d'une distinction également fondamentale. En effet, il existe au moins deux manières de transformer l'image en énoncé sans passer par l'intermédiaire du verbal : en introduisant une identité ou une opposition (ou une forme plus atténuée de différenciation) là où elles ne sont pas attendues. Ainsi, au lieu de tenter d'isoler une figure telle que l'oxymore, il faut admettre l'existence d'une échelle qui va des corrélations les plus probables de propriétés, à savoir les prototypes, aux corrélations les moins probables de propriétés, dont le cas extrême est la contradiction. En examinant quelques images surréalistes, ainsi que des images publicitaires et artistiques plus récentes, on a été amené à introduire aussi une deuxième échelle, qui concerne le degré relatif d'intégration des objets respectivement dans le monde de la vie et dans l'image.

Among the classical approaches to visual semiotics, the Greimas school tends to focus on oppositions, whereas the Groupe μ discovers identities everywhere. In contrast, we propose to recognize two basic operations, one of which projects a difference on the background of a fundamental identity, while the other affirms an identity on the background of an equally fundamental difference. There would seem to be at least two ways of transforming a picture into a statement, without having recourse to verbal language : by introducing an identity, or an opposition (or some less extreme form of differentiation), where the opposite is expected. Thus, instead of defining a visual oxymoron, we suggest the existence of a scale going from the most probable correlations of properties, also known as prototypes, to the least probable correlations of properties, the extreme case of which is the logical contradiction. Discussing a few surrealist pictures, as well as more recent publicity and art pictures, we found it necessary to posit still another scale, concerned with the relative integration of objects into the lifeworld and the picture, respectively.

Le trope visuel, entre présence et absence

Jacques Fontanille – page 47

Dans le fonctionnement des tropes, la catégorie présence/absence est déterminante. Elle peut recevoir en sémiotique un traitement en termes de « modes d'existence », et les différentes modalités existentielles des contenus manipulés dans les tropes (virtualisé, actualisé, potentialisé et réalisé) permettent d'envisager leur co-existence dans une véritable profondeur du discours. Ces déplacements en profondeur, tout comme les modulations de la présence et de l'absence, sont alors interprétables comme des transformations sensibles (et porteuses d'affects) du champ de présence inhérent à toute énonciation.

In the way tropes operate, the presence/absence category is a governing factor. In semiotics, it can receive a treatment in terms of « modes of existence », and the different existential modalities of the contents handled in the tropes (virtual, actual, potential and real) make it possible to envisage their co-existence in a genuine discourse density.

These shiftings in depth, as well as the inflexions of presence and absence, then become interpretable as sensible transformations (also bearing affects) of the field of presence inherent to any enunciation.

Signe iconique et tropologie visuelle

Tony Jappy – page 55

L'étude place la problématique de la tropologie visuelle dans le cadre épistémologique de la sémiotique de C.S. Peirce. Posant que cette sémiotique puise ses sources théoriques dans la rencontre de l'idéalisme kantien avec l'empirisme britannique, elle cherche dans un premier temps à montrer que ses caractéristiques les plus pertinentes pour une tropologie visuelle relèvent de la place dévolue à l'inférence et à l'expérience dans le système peircien. Ces caractéristiques permettent de mesurer la différence qui sépare la sémiotique peircienne de l'approche linguistique des sémiologies d'inspiration saussurienne à caractère rationaliste, et concernent plus précisément le statut théorique accordé par Peirce à l'objet du signe et à la notion de ressemblance. Par la suite, l'étude montre que la distinction entre verbal et visuel cède la place à la distinction opérée par Peirce entre l'iconique et le symbolique, suggère que l'interprétation des tropes relève autant du niveau symbolique que de l'iconique, pour conclure que, s'agissant de *forme*, les signes tant figurés que propres, tant linguistiques que visuels, tombent indifféremment sous le coup du concept d'hypoiconicité, dont les trois réalisations sont l'image, le diagramme et la métaphore, structures justement communiquées au signe par l'objet qu'il représente.

This study discusses the possibility of a strictly visual rhetoric from within the framework of the semiotics of C.S. Peirce. It suggests that this particular theory combines aspects of Kantian idealism and a much refined form of British empiricism, and emphasises the primary importance of inference and experience in the way we interpret signs. This illustrates the epistemological gulf between Peirce's semiotics and the rationalist, Saussurian semiologies generally invoked in the discussion of visual rhetoric ; since, within Peircean semiotics, the customary distinction between verbal and non-verbal, visual signs is replaced by the more general trichotomic division yielding the symbolic, the indexical and the iconic. The second part of the study goes on to discuss the implications of such a position for the interpretation of tropes, and shows how, within Peircean semiotics, the form both of figurative and literal signs is held to be determined by the relation between the structure of the object and the limits imposed by the medium in which the sign is inscribed. Irrespective of medium, this form is realized as one the three forms of hypoiconicity, namely, image, diagram and metaphor, these being the « sub-iconic » structures communicated by the object to the sign.

Des opérands rhétoriques comme classèmes des tropes visuels

Sylvain Rheault

(avec la coll. de Bernard Dupriez) – page 63

On propose ici d'appliquer les catégories linguistiques, sémantiques et rhétoriques aux phénomènes

RÉSUMÉS/ABSTRACTS

nes visuels, le visuel étant lui-même considéré comme un des aspects de la communication. Envisager le trope comme une substitution au niveau de la structure de deux systèmes paradigmatiques permet de passer de l'un à l'autre. Il ne s'agit plus alors de se limiter à travailler sur un seul élément, iconique ou plastique, mais de prendre en considération tous les matériaux de la communication susceptibles de subir une opération rhétorique. Parmi les opérands rhétoriques, on présentera d'abord ceux de l'énonciation. On trouvera que les styles traduisent le façonnement esthétique, que le cadrage rend la situation, que les plans suggèrent une visée, que l'éclairage permet le contact, que les publics prédéterminés renseignent sur le destinataire, enfin que la signature peut indiquer la présence de l'auteur. Pour les opérands visuels, il n'est pas possible de se contenter des points et des lignes en soi : il faut considérer l'étendue spatiale, le graphisme et la graphie. L'invention, au point de vue des tropes visuels, permet de traduire les autres signifiants, entre autres la sonorité, la mélodie et le geste. La présentation se termine avec quelques éléments de l'énoncé iconique, soit les personnages, les sentiments, les actions et les idées.

We will attempt to apply known linguistic, semantic and rhetorical categories to visual figures, with the visual aspect itself being considered as one of the aspects of communication. To perceive the trope as a substitution at the structural level of two paradigmatic systems allows for the transformation from one system to the other. From that point, there is no reason to limit oneself to use only one element, iconic or plastic, but rather it is important to use all aspects of communication capable of undergoing a rhetoric operation. Among these rhetoric operands, those regarding enunciation will be first presented. As for visual operands, it is insufficient to use only dots and lines as classifiers. Instead the spatial dimension, the drawing, and the graph must be considered. Invention regarding visual tropes allows for the translation of sounds, melody and gesture into images. The article will end with the presentation of some elements of content, characters, feelings, actions and notions.

L'ellipse et les structures superficielles des métaphores verbale et non verbale

Eli Rozik – page 79

À partir de l'hypothèse d'une équivalence fondamentale entre les systèmes verbal et iconique de signification et de communication, l'article propose deux thèses : (1) les métaphores verbale et non verbale (en particulier l'iconique) sont engendrées par une structure profonde commune et produisent du sens grâce aux mêmes mécanismes; (2) les règles de l'ellipse s'appliquent également aux métaphores verbale et non verbale. Puisque les composants manquants peuvent être évoqués à partir de la connaissance de la structure profonde et de la mise en œuvre de processus associatifs adéquats, l'existence de l'ellipse n'affecte pas le sens de la métaphore. Potentiellement, la métaphore verbale est plus articulée que sa contrepartie non verbale, mais cette dernière peut être conçue comme un cas particulier d'ellipse, et en ce sens la métaphore verbale ne jouit d'aucun

avantage sur la non verbale. Quelques exemples sont analysés à l'appui de ces thèses.

Against the background of an assumed fundamental equivalence between verbal and icon systems of signification and communication, this paper suggests two theses : 1) verbal and non-verbal (particularly iconic) metaphors, are generated from a common deep structure and produce meaning with the same mechanisms ; 2) the rules of ellipsis equally apply to verbal and nonverbal metaphor. Since missing components can be found on the grounds of knowledge of the deep structure and the use of pertinent associative processes, the existence of ellipsis does not affect the meaning of a metaphor, whether verbal or non-verbal. Potentially, verbal metaphor is more articulated than its non-verbal counterpart ; but the latter can be conceived as a particular case of ellipsis and, in this sense, verbal metaphor enjoys no advantage over non-verbal metaphor. In order to substantiate these theses, several verbal and visual metaphors will be analysed.

Synecdoques visuelles

Bernard Meyer – page 94

La figure appelée *synecdoque* réfère à un objet par un terme désignant littéralement un autre objet, lié au premier par une relation d'inclusion. Existe-t-il des *synecdoques* iconiques ? On montre d'abord que la partie représente souvent le tout (et inversement) dans les messages visuels. Pour faire figure, cependant, cette représentation ne doit pas correspondre à une norme iconique et, pour être purement iconique, elle doit se passer de l'appui du langage. Cela exige que le tout (la partie) à concevoir soit familier aux récepteurs virtuels et que le détail (le tout) choisi le lui fasse reconnaître à coup sûr.

The trope named *synecdoque* refers to an object through a term literally designing another object, related to the first by a relationship of inclusion. Do iconic *synecdoques* exist ? It is first demonstrated that the part often represents the whole (and conversely) in visual messages. To become a trope, however, this representation must not correspond to an iconic norm, whereas to be purely icon it must be independent of language. It follows that the whole (resp. the part), to be conceived, must be familiar to the potential receivers, and that the selected detail (resp. the whole) must allow them to identify it without error.

De Zeuxis à Warhol: les figures du réalisme

Aron Kibédi Varga – page 101

La tentation est grande, depuis l'Antiquité, d'assigner aux arts la tâche de reproduire aussi exactement que possible la réalité. Ceci conduit, pour la peinture, à l'éloge du *trompe-l'œil*, et pour la littérature, au prestige de la figure de l'*hypotypose*. Mais le premier invite à l'action, qu'il déçoit, la seconde déborde la réalité du côté de la rhétorique. Le réalisme moderne, né avec l'illusion réaliste créée par la photographie, est déjoué à son tour par le problème de la temporalité : le réel ne cesse de mourir.

There has always been a tendency to think that the arts had to reproduce reality as exactly as possi-

ble. This led in painting to *trompe-l'œil*, which is in fact not art but a deceitful invitation to act, and in literature to *hypotyposis*, which is a rhetorical device and not a true and humble reproduction. On the other side, modern realism is born simultaneously to the invention of photography: here, realism is questioned by the problem of temporality: the real represented is never but dead reality.

La syllepse dans le champ visuel

Hans-George Ruprecht – page 110

C'est à la lumière des récents débats sur la description du langage visuel et l'interprétation de ses tropes que cette étude apporte une problématisation sémiologique de la syllepse, définie en termes plastiques et iconiques. Pour s'interroger sur la pertinence heuristique de cette démarche dans le domaine de l'art moderne, l'analyse porte sur des aspects iconographiques hétérogènes de « Kristus, 1918 », gravure en bois de Karl Schmidt-Rottluff. Certains traits visibles et lisibles de cette icône expressionniste sont d'une ambiguïté tant picturale que scripturale. D'où l'importance d'une aperception critique (au sens d'Adorno) face à l'iconologie, apparemment judéo-chrétienne, de cette gravure. Les hypothèses de recherche et les résultats incitent à penser que la *sylllepse visuelle* est un objet de connaissance à construire, qui relève de ce que Kant appelle l'intuition empirique.

In the light of recent discussions regarding the description of visual language and the interpretation of its tropes, this study proposes a semiological inquiry, in terms of plasticity and iconicity, into the nature of the syllepsis. To question the heuristic relevance of this approach insofar as modern art is concerned, the analysis focuses on heterogeneous iconographic elements of « Kristus, 1918 », a woodcut by Karl Schmidt-Rottluff. Certain aspects, drawn and written, of this expressionist icon present pictorial and scriptural ambiguities. Accordingly, this work of art calls for a critical aperception (Adorno) in order to address its apparent Judeo-Christian iconology. The study's hypotheses and its findings suggest that the *visual syllepsis* constitutes an object of knowledge that must be constructed, seeing that it derives from what Kant calls empirical intuition.

La figure cachée :

L'anamorphose face à la rhétorique

Julie LeBlanc – page 119

Les défis perceptuels que pose le tableau des *Ambassadeurs* de Hans Holbein le Jeune ont non seulement des incidences sur les plans cognitif et descriptif, mais aussi sur le plan rhétorique, voire tropologique. En prenant comme point de départ trois descriptions de l'œuvre de Holbein, et notamment celles de la figure anamorphique du crâne présentées par Jurgis Baltrušaitis, Michel Butor et Hubert Aquin, nous analyserons l'acte de description par lequel l'image peinte est traduite en langage. C'est ensuite en nous attachant au jeu de la perspective, qui sous-tend la production et la réception du tableau de Holbein, que nous pourrions mettre en évidence la complexité des opérations cognitives et rhétoriques activées lors de l'appréhension de cette tête de mort figurée en anamorphose.

NOTICES BIOGRAPHIQUES

The perceptual challenges presented by Hans Holbein le Jeune's painting, *The Ambassadors*, do not only have incidences at the cognitive and descriptive levels, but also at the rhetorical and more notably tropological level. The analysis of three descriptions of Holbein's anamorphical figure of the skull presented by Jurgis Baltrušaitis, Michel Butor and Hubert Aquin, will allow for a detailed study of the descriptive act by which the painted image is translated into language. It is by paying particular attention to the phenomenon of perspective which underlies the production and reception of Holbein's painting that the complexity of the cognitive and rhetorical operations activated during the actualization of the anamorphic figure will be foregrounded.

Sur quelques tropes visuels japonais et leurs fondements perceptuels et expérientiels

Yoshihiko Ikegami – page 127

Quelques-unes des principales figures traditionnelles de la poésie japonaise, qui paraissent fortement orientées vers le sujet parlant – par comparaison avec leurs correspondantes occidentales – sont ici discutées en relation avec les découvertes sur la perception visuelle, lesquelles montrent le rôle essentiellement constructif joué par le sujet regardant. On suggère qu'une théorie cognitive de la perception offrira une base sur laquelle on pourra raisonnablement intégrer une rhétorique à orientation linguistique et une tropologie visuelle orientée vers l'image.

Some of the major traditional figures of Japanese poetry, which in comparison with their Western counterparts, appear to be highly speaking-subject-oriented, are discussed in relation to the recent findings on human visual perception, which point to the essentially constructive role played by the seeing subject. It is suggested that a cognitive theory of perception will offer a basis on which linguistically oriented rhetoric and imagistically oriented visual tropology can meaningfully be integrated.

Figures de l'appropriation

Olivier Asselin – page 134

L'œuvre d'art moderne puis postmoderne, depuis le néo-classicisme jusqu'aux « appropriationnistes », s'est élaborée sous les modes nouveaux et variés de l'*imitation*, de la *citation* et plus généralement de l'*appropriation*. La rhétorique s'est rarement intéressée à ces figures-là. Dans « Bricolage pictural. L'art à propos de l'art », René Payant entreprend de faire une véritable typologie de ce qu'il appelle les « citations dans la peinture et les arts visuels ». Nous la commentons ici en relisant C.S. Peirce et Nelson Goodman.

In Modernity and Postmodernity, from Neo-classicism to the new « Appropriationists », the visual arts have defined new modes of *imitation*, *quotation* and *appropriation*. Rhetorical analysis did not pay much attention to these figures. But in « Bricolage pictural. L'art à propos de l'art », René Payant elaborates a typology of « quotes in painting and the visual arts ». This article examines this proposal, using C.S. Peirce and Nelson Goodman.

Olivier Asselin

Olivier Asselin est professeur d'histoire de l'art au Département d'arts visuels de l'Université d'Ottawa. Il s'intéresse surtout à l'art moderne et contemporain, ainsi qu'à l'esthétique. Il a collaboré à diverses revues dont *Parachute*, *Trois*, *24 images*, *La recherche photographique*. À l'occasion, il fait du cinéma : *La Liberté d'une statue* (1990), *Le Siège de l'âme* (à venir).

Chantal Boulanger

Chantal Boulanger est présentement étudiante au doctorat en histoire de l'art à l'Université Laval (Québec). Elle est aussi critique d'art et conservatrice d'expositions.

Marie Carani

Marie Carani est professeure d'histoire de l'art contemporain et de sémiotique visuelle au Département d'histoire de l'Université Laval. Elle est chercheuse régulière au Centre d'études interdisciplinaires sur la langue, les arts et les traditions (CÉLAT) de la Faculté des lettres de cette même Université. Elle a publié plusieurs travaux sur la sémiotique visuelle, la théorie de l'art et l'histoire de l'art contemporain québécois, dont *Études sémiotiques sur la perspective* (Université Laval, 1989), *L'Œil de la critique* (Septentrion, 1990) et *Jean-Paul Lemieux* (Publications du Québec, 1992). Elle a également été l'éditrice de deux ouvrages collectifs portant sur la recherche méthodologique : *De l'histoire de l'art à la sémiotique visuelle* (Septentrion, 1992) et *Des lieux de mémoire. Identité et cultures modernes au Québec, 1930-1960* (P.U.O., 1995).

Jacques Fontanille

Jacques Fontanille est professeur de linguistique et sémiotique à l'Université de Limoges, et codirecteur du Séminaire intersémiotique de l'EHESS et du CNRS. Il a récemment publié *Sémiotique des passions* (Seuil, 1991), avec A.J. Greimas, et *Sémiotique du visible* (P.U.F., 1995).

Groupe μ

Le Groupe μ (Centre d'études poétiques, Université de Liège) poursuit depuis plus de vingt ans des travaux interdisciplinaires en rhétorique et en théorie de la communication linguistique ou visuelle. Outre les auteurs du présent article – F. Édeline et J.-M. Klinkenberg –, il a compté J. Dubois, F. Pire, Ph. Minguet, H. Triron. À côté de leurs travaux individuels en biochimie, en sociologie de la culture, en esthétique, en sémiotique, les auteurs ont publié collectivement : *Rhétorique générale* (1970), traduit dans une quinzaine de langues, *Rhétorique de la poésie* (1977), *Collages* (1978), *Rhétorique, sémiotique* (1979), *Traité du signe visuel* (1992), et une soixantaine d'articles dans des revues comme *Communications*, *Poétique*, *Versus*, *Cahiers internationaux de symbolisme*, *Era*, *Le Français moderne*, *Textes*, *Protée*, *RS/SI*, *Les Documents de travail d'Urbino* ou dans des collectifs. Un des membres du groupe est vice-président de l'Association internationale de sémiotique visuelle.

Yoshihiko Ikegami

Professeur émérite de l'Université de Tokyo, Yoshihiko Ikegami est actuellement professeur de linguistique à l'Université Féminine Showa de Tokyo. Il a été boursier de la Fondation Fulbright et de la Fondation von Humboldt, professeur visiteur aux Universités de Munich et de l'Indiana, ainsi que chercheur Longman à l'University College de Londres. Ses principaux thèmes de recherche sont la sémantique, la poétique et la sémiotique. Parmi ses publications : *La Structure sémiologique des verbes anglais de mouvement*, *Imiron* (Sémiotique), *Shigaku to Bunka-Kigoron* (Poétique et Sémiotique culturelle), ainsi que *L'Empire des signes : Essais de sémiotique sur la culture japonaise* (dir.).

Tony Jappy

Tony Jappy enseigne la linguistique anglaise à l'Université de Perpignan. Sa recherche porte sur les rapports entre la théorie linguistique de l'icônicité et la sémiotique de C.S. Peirce. Il s'intéresse aussi aux rapports entre image et texte. Cf. « Romantic Fiction and the Verbal Analogues of Still Lives », *Revue canadienne d'études rhétoriques*, vol. 4, septembre 1994, et « On the Neglect of Peirce's Metaphor in Current Theories of Iconicity », dans V. Colepietro et Th. M. Olschewsky (dir.), *Peirce's Doctrine of Signs*, Amsterdam, Mouton, 1995.

Áron Kibédi Varga

Né en Hongrie en 1930, il a fait ses études universitaires à Amsterdam, Leyde et Paris. Il a enseigné la littérature française et les arts comparés à l'Université Libre d'Amsterdam et ailleurs. Il a publié trois recueils de poèmes (en hongrois), de nombreux articles sur le classicisme français, la rhétorique, les genres littéraires, les rapports entre texte et image, littérature et postmodernité. Principales publications : *Les Constantes du poème* (1963) ; *Rhétorique et littérature* (1970) ; *Discours, récit, image* (1989).

Julie LeBlanc

Julie LeBlanc est professeure au Département d'études françaises de l'Université de Toronto. Sa thèse portait sur la théorie de l'énonciation et l'œuvre de Gilbert La Rocque. Elle a contribué aux ouvrages suivants : *L'Image et le récit* (Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1993), *La Focalisation* (Presses de l'Université de Nice, 1992), *Correspondances : Gérard Bessette et Gilbert La Rocque* (Québec/Amérique, 1994), *Le Personnage romanesque* (Presses de l'Université de Nice, 1995), *Les Poétiques des Amériques* (L'Harmattan, 1995), *Lectures de Madeleine Monette* (L'Hexagone, 1995), *Présence et influence et l'Ouest français en Amérique du Nord* (Angers). Ses articles portent sur la théorie de l'énonciation, la genèse textuelle, la sémiotique visuelle, les théories de l'autobiographie et la littérature québécoise et ont été publiés dans : *Voix et images*, *Recherches sémiotiques*, *Texte*, *Revue canadienne de littérature comparée*, *Revue québécoise de linguistique théorique et appliquée*, *Revue canadienne d'études rhétori-*

NOTICES BIOGRAPHIQUES

ques, *Linguistica*, *Studies in Canadian Literature*, *Dalhousie French Studies*, etc. Livre à paraître : *Édition critique des « Masques » de Gilbert La Rocque*.

Bernard Meyer

Bernard Meyer a enseigné la littérature, la poétique et la rhétorique à l'Université de Rouen, de Phnom-Penh, de Buenos-Aires, de Rabat et de Saint-Denis de La Réunion, où il se trouve à présent. Il vient de publier un ouvrage en deux tomes sur les *Synecdoques* aux éditions L'Harmattan (1993 et 1995) et prépare une étude sur les *Derniers vers* de Rimbaud.

Sylvain Rheault

Sylvain Rheault est étudiant au doctorat au Département d'études françaises de l'Université de Montréal. Sa thèse cherche à dégager les structures de l'instance créatrice. Depuis 1986, il est le principal collaborateur de la *Clé des procédés*,

ouvrage de Bernard Dupriez accessible sous peu sur le réseau World Wide Web. En 1991, il a participé à la création du « Cours autodidactique de français écrit » (B. Dupriez et collectif) dans le cadre d'une collaboration regroupant plusieurs pays de la francophonie. Il a aussi écrit de nombreux articles sur la bande dessinée, articles publiés dans des revues québécoises, françaises et japonaises.

Eli Rozik

Eli Rozik est professeur de théâtre et chef du Département des études théâtrales à l'Université de Tel-Aviv (Israël). Ses principaux champs de recherche sont la communication verbale et non verbale, y compris les figures de rhétorique, en particulier la métaphore, dans le théâtre et les autres arts. Il a publié quatre livres, le dernier s'intitulant *Le Langage et le Théâtre*, ainsi que de nombreux articles dans des revues importantes sur le théâtre et la recherche sémiotique. Il tra-

vaille actuellement à un livre intitulé *Les Racines du Théâtre*.

Hans-George Ruprecht

Hans-George Ruprecht est professeur titulaire de littérature comparée et de linguistique à Carleton University (Ottawa) ; il a été directeur de la revue *Recherches Sémiotiques / Semiotic Inquiry* (RS/SI) et co-directeur de plusieurs ouvrages collectifs, dont *Aims and Prospects of Semiotics, Recueil d'hommages pour A.J. Greimas* (2 vol., 1985), *Littérature et technologie* (1993), *Poétique(s) et Imaginaire(s)* (1995). Il est auteur de *Teaterpublikum und Textauffassung* et de nombreux articles traitant de théorie littéraire et d'intertextualité. Il prépare un ouvrage d'intérêt sémiotique sur l'œuvre graphique de Karl Schmidt-Rottluff.

Fernande Saint-Martin

Fernande Saint-Martin, poète, essayiste et théoricienne d'art, a fait carrière dans les médias de communication et en muséologie avant de se tourner vers la recherche en sémiologie visuelle. Elle a proposé une théorie syntaxique du langage visuel dans trois ouvrages : *Fondements topologiques de la peinture* (1980), *Sémiologie du langage visuel* (1987) et *La Théorie de la Gestalt et l'art visuel* (1990). Ses recherches actuelles portent sur l'élaboration d'une sémantique propre au langage visuel.

Göran Sonesson

Göran Sonesson est chercheur responsable du Séminaire de sémiotique de la culture, rattaché au Département de l'histoire d'art de l'Université de Lund (Suède). Il est président de l'Association nordique de sémiotique (NASS) ainsi que vice-président de l'Association internationale de sémiotique visuelle. Ses recherches ont porté sur des questions de linguistique théorique, la sémiotique des gestes, la sémiotique visuelle et, dernièrement, la sémiotique de la culture. Il a publié de nombreux articles scientifiques, entre autres dans *Semiotica*, *Actes sémiotiques*, *Semio-Nordica*, *RS/SI*, *Degrés*, et *Zeitschrift für Semiotik*, ainsi que trois livres : *Tecken och Handling* (1978, Doxa), *Pictorial Concepts* (1989) et *Bildbetydelser* (1992).

Louise Viger

Louise Viger a présenté de nombreuses expositions individuelles, projets *in situ* et expositions collectives depuis 1981. Durant les dernières années, elle a notamment exposé ses œuvres à la Galerie Charles et Marie Gauthier (Québec), à Ivry-sur-Seine (France), à la Contemporary Art Gallery (Vancouver), au Musée du Québec (Québec), au Centre d'exposition de Baie-Saint-Paul (Québec), etc.

En collaboration avec la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP), l'émission *Midi-culture* de la chaîne culturelle FM de Radio-Canada lance un concours intitulé **Le printemps des revues**, qui se tiendra du 21 mars au 21 avril 1996.

Les auditeurs sont invités à écrire un article de trois feuillets au maximum (25 lignes de 60 frappes par feuillet, dactylographiées à double interligne) dans une des deux grandes catégories suivantes :

- **Critique** d'un événement culturel récent : livre, spectacle de théâtre, de danse, ou exposition.
- **Texte de réflexion** traitant d'un sujet à caractère culturel.

Le printemps des revues

Les trois textes primés dans chacune de ces deux catégories seront publiés dans des revues membres de la SODEP. Chacun des auteurs recevra un abonnement de deux ans à la revue de son choix, ou deux abonnements d'un an aux revues de son choix.

Les professionnels du journalisme et les éditeurs de la SODEP ne peuvent participer à ce concours.

La catégorie à laquelle le texte est soumis devra être inscrite sur l'enveloppe et sur la première page du texte.

Les textes devront parvenir par la poste au plus tard le 21 avril 1996 à minuit, à l'adresse suivante :

Le printemps des revues
SODEP 815, rue Ontario Est, bureau 202
Montréal (Québec) H2L 1P1
Téléphone : 514.523.7724
Télécopieur : 514.523.9401

Les noms des gagnants seront divulgués à l'émission *Midi-culture* au plus tard le 21 mai 1996.



PROCHAINS NUMÉROS

- Volume 24 / n° 2 : Les interférences
Volume 24 / n° 3 : Espaces du dehors
Volume 25 / n° 1 : Sémiotique des mémoires au cinéma

Les personnes qui désirent soumettre un article pouvant éventuellement s'intégrer à l'un de ces dossiers sont priées de faire parvenir leur texte dès que possible à la direction de *Protée*.

DÉJÀ PARUS

(Les numéros précédents sont disponibles sur demande. Le sommaire de chacun des numéros est expédié gratuitement aux personnes qui en font la demande. Il est possible d'obtenir un tiré à part des articles contre des frais de traitement.)

- Vol. 15 / n° 1 : Archéologie de la modernité. Responsables : Jean-Guy Hudon et Pierre Ouellet.
Vol. 15 / n° 2 : La traductique. Responsable : Annie Brisset.
Vol. 15 / n° 3 : L'épreuve du texte (description et métalangage). Responsable : Maryse Souchard.
Vol. 16 / n° 1/2 : Le point de vue fait signe (épuisé). Responsables : Marie Carani, André Gaudreault, Pierre Ouellet et Fernand Roy.
Vol. 16 / n° 3 : La divulgation du savoir. Responsable : Bernard Schiele.
Vol. 17 / n° 1 : Les images de la scène. Responsable : Rodrigue Villeneuve.
Vol. 17 / n° 2 : Lecture et mauvais genres. Responsable : Paul Bleton.
Vol. 17 / n° 3 : Esthétiques des années trente. Responsable : Régine Robin.
Vol. 18 / n° 1 : Rythmes. Responsable : Lucie Bourassa.
Vol. 18 / n° 2 : Discours : sémantiques et cognitions. Responsables : Khadiyatoula Fall, Maryse Souchard et Georges Vignaux.
Vol. 18 / n° 3 : La reproduction photographique comme signe. Responsable : Marie Carani.
Vol. 19 / n° 1 : Narratologies : États des lieux. Responsable : François Jost.
Vol. 19 / n° 2 : Sémiotiques du quotidien. Responsable : Jean-Pierre Vidal.
Vol. 19 / n° 3 : Le cinéma et les autres arts. Responsables : Denis Bellemare et Rodrigue Villeneuve.
Vol. 20 / n° 1 : La transmission. Responsable : Anne Éline Cliche.
Vol. 20 / n° 2 : Signes et gestes. Responsable : Jean-Marcel Léard.
Vol. 20 / n° 3 : Elle Signe. Responsables : Christine Klein-Lataud et Agnès Whitfield.
Vol. 21 / n° 1 : Schémas. Responsables : Denis Bertrand et Louise Milot.
Vol. 21 / n° 2 : Sémiotique de l'affect. Responsable : Christiane Kégle.
Vol. 21 / n° 3 : Gestualités (en collaboration avec la revue *Assaph* de l'Université de Tel-Aviv). Responsables : Patrice Pavis et Rodrigue Villeneuve.
Vol. 22 / n° 1 : Représentations de l'Autre. Responsable : Gilles Thérien.
Vol. 22 / n° 2 : Le lieu commun. Responsables : Eric Landowski et Andrea Semprini.
Vol. 22 / n° 3 : Le faux. Responsables : Richard Saint-Gelais et Marilyn Randall.
Vol. 23 / n° 1 : La perception. Expressions et Interprétations. Responsables : Hervé Bouchard, Jean Châteauvert et Adel G. El Zaim.
Vol. 23 / n° 2 : Style et sémosis. Responsable : Andrée Mercier.
Vol. 23 / n° 3 : Répétitions esthétiques. Responsable : Manon Regimbald.
Vol. 24 / n° 1 : Rhétoriques du visible. Responsables : Groupe μ (F. Édeline et J.-M. Klinkenberg).

FORMULE D'ABONNEMENT 1 an/ 3 numéros

Veillez m'abonner à **PROTÉE**. Mon chèque ou mandat-poste ci-joint couvre trois numéros à partir du volume ____ n° ____.

VERSION IMPRIMÉE

Canada (T.T.C.) 33,04\$ (étudiants 17,09\$)
États-Unis 34\$
Autres pays 39\$

VERSION ÉLECTRONIQUE

Disquette 1,4/1,2 Mo Internet
Macintosh Windows

Canada (T.T.C.) 13,64\$ (étudiants 7,98\$)
États-Unis 17,09\$
Autres pays 17,09\$

Nom _____

Adresse _____

Adresse électronique _____

Expédier à : **PROTÉE**, Département des arts et lettres,
Université du Québec à Chicoutimi
555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), G7H 2B1

Chèque tiré sur une banque canadienne, en dollars canadiens; mandat-poste en dollars canadiens.

POLITIQUE ÉDITORIALE

Protée est une revue universitaire dans le champ diversifié de la sémiotique, définie comme science des signes, du langage et des discours. On y aborde des problèmes d'ordre théorique et pratique liés à l'explication, à la modélisation et à l'interprétation d'objets ou de phénomènes langagiers, textuels, symboliques et culturels, où se pose, de façon diverse, la question de la **signification**.

Les réflexions et les pratiques sociales et culturelles de toutes sortes et mettre à contribution les diverses approches sémiotiques développées dans le cadre des différentes sciences du langage et des signes : linguistique, théories littéraires, philosophie du langage, esthétique, théorie de l'art, théorie du cinéma et du théâtre, etc.

La revue met aussi en valeur les pratiques sémiotiques proprement dites, et fait ainsi une place importante à la production artistique. Chaque numéro reçoit la collaboration d'un ou de plusieurs artistes (peintre, sculpteur, graveur, dessinateur ou designer) chargé(s) de la conception visuelle de l'iconographie. *Les œuvres choisies doivent être inédites*. **Protée** fait le plus possible place à la production culturelle « périphérique » et aux contributions « régionales » à l'étude des thèmes choisis.

Chaque numéro de la revue se partage en deux sections : 1) un dossier thématique regroupant des articles abordant sous différents angles un même problème, 2) des documents et articles hors dossier et /ou des chroniques et points de vue critiques.

Les propositions de dossiers thématiques soumises au Comité de rédaction doivent présenter clairement le thème choisi, les enjeux et les objectifs, de même que sa pertinence par rapport à la politique éditoriale de la revue. Elles doivent être accompagnées pour la première évaluation de la liste des collaborateurs pressentis. La seconde évaluation des dossiers, faite un an avant la date présumée de publication, juge des modifications apportées, examine la liste des collaborations confirmées et établit une date définitive de parution. *Chaque dossier doit comprendre au moins six contributions inédites* (d'un maximum de vingt [20] pages dactylographiées chacune) et ne doit pas dépasser quatre-vingt (80) pages de la revue (soit un maximum de dix [10] contributions). Le(s) responsable(s) dont le projet de dossier est accepté par le Comité de rédaction s'engage(nt), vis-à-vis de la revue, à respecter le projet soumis, à fournir un dossier similaire à celui qui a été proposé et accepté ainsi qu'à produire les documents pour la date convenue. En revanche la revue s'engage vis-à-vis du ou des responsable(s) à fournir le soutien technique et logistique nécessaire à la réalisation du dossier, et éventuellement à suggérer des collaborations soumises directement à la revue.

Les articles soumis sont envoyés anonymement à trois membres compétents du Comité de lecture ou à défaut à des lecteurs spécialistes des questions traitées. Les auteurs sont avisés de la décision de publication ou des éventuelles modifications à apporter à leur texte dans les mois suivant la réception de leur article. Dans le cas d'un refus, l'avis est accompagné des raisons qui l'ont motivé. Les documents reçus ne sont retournés que s'ils sont accompagnés d'une enveloppe de retour dûment affranchie. Les auteurs sont tenus de respecter le protocole de rédaction ci-contre.

PROTOCOLE DE RÉDACTION

Les collaborateurs de **Protée** sont instamment priés

1. d'inscrire, sur la première page de leur texte, en haut, le titre de l'article : sous ce titre, à gauche, leur nom, le nom de leur institution ou de leur lieu de résidence ;
2. de présenter leur texte dactylographié à double interligne (25 lignes par page) ;
3. de numéroter consécutivement les notes et de les regrouper à la fin de l'article ;
4. de faire suivre immédiatement une citation par l'appel de note qui s'y rapporte, avant toute ponctuation ;
5. de mettre en italique, dans les notes, le titre de livres, revues et journaux, et de mettre simplement entre guillemets les titres d'articles, de poèmes ou de chapitres de livres, en suivant l'un ou l'autre de ces exemples :
A. Breton, *Positions politiques du surréalisme*, Paris, Éd. du Sagittaire, 1935, p. 37.
A. Goldschlager, « Le Discours autoritaire », *Le Journal canadien de recherche sémiotique*, vol. II, n° 4, hiver 1974, p. 41-46 ;
6. de présenter, de la façon suivante, les références bibliographiques :
BENVENISTE, É. [1966] : « Formes nouvelles de la composition nominale », *BSL*, repris dans *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, Paris, Gallimard, 1974, 163-176.
GREIMAS, A.-J. et J. COURTÉS [1979] : *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 1, Paris, Hachette ;
7. de ne mettre les majuscules dans un titre d'ouvrage qu'au premier substantif et aux mots qui le précèdent ; de suivre les règles de M.-É. de Villers (*Multidictionnaire des difficultés de la langue française*, Montréal, Québec/Amérique, 1988) concernant les titres dans le corps du texte ;
8. de suivre les règles de la langue du texte pour les titres d'ouvrages étrangers ;
9. de dactylographier les citations de plus de trois lignes en retrait à la ligne, en augmentant la marge normale du texte de l'équivalent de six caractères à gauche ;
10. de limiter leur texte à un maximum d'une vingtaine de pages ;
11. d'expédier, le cas échéant, la disquette (format 3,5 po) contenant leur document ; la revue utilise le texteur *Word* de Microsoft pour le Macintosh. Les documents préparés avec d'autres logiciels (ex. : *MacWrite*) et, exceptionnellement, ceux qui sont produits au moyen de logiciels Microsoft-DOS ou Microsoft-Windows sont également acceptés ;
12. de fournir, s'il y a lieu, les photos (noir et blanc) « bien contrastées » sur papier glacé 8 x 10po (200 x 250cm) ou les diapositives ou les images numérisées sous format TIFF.