

LES FORCES DE LA NÉGATION DANS L'IMAGE¹

Maria Giulia DONDERO

Introduction

Ce texte vise à décrire un type particulier de forces inhérentes à la configuration de l'image. Il s'agit de forces qui mettent en crise la figuration et le caractère affirmatif de l'image, en les détournant et en les rendant « hésitants ». Nous souhaitons démontrer que l'image n'est pas contrainte d'affirmer ce qu'elle met en scène : elle a également la capacité de le nier.

La négation par l'image représente à nos yeux un défi majeur pour les sémioticiens du visuel et les théoriciens de l'art, notamment dans le cadre de recherches sur le langage de l'image, le métalangage visuel et, plus généralement, sur les capacités de l'image à développer un discours autonome par rapport au discours verbal².

La capacité de l'image à mettre en scène l'irreprésentable, le transcendant, le divin, fait l'objet d'une longue tradition d'études, notamment dans le domaine de la peinture religieuse³. En revanche, il n'existe pas, à notre connaissance, de tradition d'études sur la capacité de l'image à nier ce qu'elle représente – un manque auquel souhaite pallier ce texte⁴. Loin de se limiter à assumer de façon

1. Je tiens à remercier Jean-François Bordron et Veronica Estay-Stange pour la relecture de ce texte et pour leurs conseils.

2. Sur l'autonomie du langage visuel par rapport au langage naturel, voir BASSO FOSSALI P., et DONDERO M. G., *Sémiotique de la photographie*, Limoges, Pulim, 2011.

3. Nous pensons par exemple aux travaux de Hans Belting et de Victor Stoichita, sur lesquels nous reviendrons, notamment STOICHITA V., *L'Œil mystique. Peindre l'extase dans l'Espagne du siècle d'or*, Paris, Le Félin, 2011.

4. À ce propos voir aussi DONDERO M. G., « Énonciation visuelle et négation en image », *Actes Sémiotiques*, n° 114, 2013 – dont la présente contribution représente un prolongement – et BORDRON J.-F., « Rhétorique et économie des images », *Protée*, n° 1, 2010, p. 27-39. Sur la mise

affirmative ce qu'elle met en scène, nous avons la conviction que l'image peut, bien au contraire, moduler les degrés d'assomption de ce qu'elle représente et présenter à l'observateur des objets possédant différents degrés de présence : un *surplus* de présence, comme cela est souvent le cas dans la peinture religieuse, mais aussi un *moins*, voire une soustraction de présence.

La négation par voie négative

Pour aborder la capacité de l'image à nier, il faut se débarrasser de la conception classique de la négation dans le domaine de la logique. Parmi les multiples raisons de procéder ainsi, nous n'en énonçons que deux : l'approche logique de la négation, avec son principe de non-contradiction – qui veut que quelque chose ne peut être simultanément affirmé et nié – ne peut pas fonctionner pour le langage, soit-il verbal ou visuel, car dans le langage chaque forme de négation est une modulation du sens, inscrite dans des opérations d'*attente-protection* et de *mémoire-rétention* qui ne peuvent pas se résumer à des suppressions, comme cela se produit dans le langage formel.

La deuxième raison est que la logique exclut de ses opérations les actants de l'énonciation, inversant les valeurs de vérité indépendamment des opérateurs manipulant ces mêmes valeurs. Une approche qui se positionne à l'opposé de la nôtre : non seulement nous partirons d'une acception de la négation directement liée à la notion d'énonciation, mais surtout, nous défendrons une conception graduelle de la négation, la seule qui nous paraisse convenir pour approcher la topologie de l'image, dont les traits ne sont jamais disjoints ni isolables et ne possèdent pas de valeur figée au sein d'une grammaire. Pour le dire autrement, en suivant Nelson Goodman⁵, dans les systèmes autographiques et syntaxiquement denses comme celui de l'image picturale de statut artistique, entre un signe et l'autre, entre un trait et l'autre, entre une couleur et l'autre, un *troisième terme* est toujours présent. C'est là, *entre un terme opposé et l'autre*, où un troisième terme est possible, que peut s'élaborer notre compréhension d'une articulation de la négation par l'image.

en image de la négation du point de vue de l'histoire de l'art, voir la contribution de Ralph Dekoninck : DE KONINCK R., « Image du désir et désir de l'image. Ou comment l'image parvient-elle à se nier », J.-F. CHASSAY et B. GERVAIS (dir.), *Paroles, textes et images. Formes et pouvoirs de l'imaginaire*, université du Québec à Montréal, coll. « Figura », n° 19, vol. 1, p. 255-267. Merci à Maud Hagelstein d'avoir attiré mon attention sur ce texte.

5. Voir GOODMAN N., *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles* [1969], Paris, Hachette, 1990.

On pourrait ainsi avancer l'idée selon laquelle la condition permettant à la négation d'émerger dans l'image et d'y être analysée, est de renoncer à chercher une *relation binaire* entre les termes, pour se rapprocher de *relations de gradualité*. L'image nous paraît en effet se caractériser par des oppositions graduelles, organisées par une relation tensive *plus/moins* plutôt que par une relation catégorielle *oui/non*. Nous sommes donc bien loin de l'univocité de la négation de la logique classique, qui se déploie dans un univers à deux termes, où la négation de l'un est égale à l'autre.

Par rapport à la négation en linguistique, il faut se débarrasser de l'illusion que l'on peut repérer des unités, voire des éléments isolés de la négation, comme c'est le cas du « ne » ou du « pas » dans la syntaxe du langage naturel. Pour comprendre les manières dont le visuel peut se conjuguer au négatif, tout en ne disposant pas d'une grammaire stable de signes disjoints (traits isolés, objets du monde naturel) à l'instar du langage naturel, il faut élargir la grandeur discursive – passer du signe à la textualité – afin de faire émerger les degrés de l'affirmation et de la négation dans la configuration globale du sens. Cette configuration globale du sens concerne une mise en tension entre directions, projections et forces en concurrence/opposition sur le plan de l'expression d'un côté, et des micro-parcours sémantiques en conflit sur le plan du contenu de l'autre. En ne nous situant qu'au niveau des signes figuratifs, voire des objets reconnaissables dans l'image, nous ne pourrions identifier de véritables négations, car nous resterions soumis à une approche atomique, par unités, qui mènerait à des questions absurdes dans le cadre du visuel, telles que celle mise en évidence par le Groupe μ : « quelle est la négation d'un arbre⁶? » C'est au contraire par une approche globalisante et suprasegmentale, voire plastique et énonciative, qu'il convient d'aborder la question.

La négation visuelle d'un point de vue rhétorique

Pour poursuivre sur cette voie, nous postulons que les effets de sens qui se stabilisent à l'intérieur d'un énoncé conservent les traces des négations et des affirmations successives, produites tout au long d'un parcours où la négation de la négation ne peut pas être considérée comme une affirmation pleine, mais bien comme le récit d'une bifurcation, d'une hésitation, d'une incertitude, d'une incomplétude, d'un regret et, peut-être, d'une résolution provisoire.

6. GROUPE μ , « Ironique et iconique », *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires*, n° 36, novembre 1978, p. 427-442.

La capacité que possède l'image à nier quelque chose que, néanmoins, elle met en scène, peut être envisagée grâce à ce que l'on appelle en sémiotique l'*épaisseur* énonciative du discours, voire la coexistence de différentes voix, quoique conflictuelles, dans un même énoncé planaire. En effet, quoique mettant en scène des objets, l'image n'est nullement obligée de pleinement les affirmer : elle peut moduler leurs degrés de présence jusqu'à les virtualiser, voire les nier. La perspective de l'énonciation nous permet d'affirmer que l'image se « confesse » : depuis les travaux de Louis Marin et sa distinction entre la transparence et l'opacité de la peinture⁷, c'est-à-dire entre représentation et présentation de la représentation, on peut affirmer que l'image se dédouble, voire se démultiplie, acquérant ainsi la possibilité de se déclarer elle-même comme véritable, erronée, fausse, infidèle, etc. ; elle peut ainsi *assumer* de manière contrastive ce qu'elle affirme sur le plan de l'*assertion*⁸. À ce propos, il ne faut pas confondre la positivité et l'affirmation : l'image est certes positive au sens où elle *exemplifie* des *propriétés*, mais cela ne revient pas à dire qu'elle affirme ce qu'elle met en scène, ni qu'elle ne doive l'assumer, ou en prendre l'entière responsabilité.

Les méthodes les plus heuristiques pour étudier les formes de la négation se situent, premièrement, au niveau des détournements rhétoriques de l'image, et deuxièmement, dans le prolongement de la notion d'énonciation visuelle⁹.

D'un point de vue rhétorique et méréologique, en effet, l'image a la capacité de moduler le représenté, par soustraction, diminution, détournement, partition, addition, ou encore multiplication par rapport à une attente – comme l'ont très bien montré le *Traité du signe visuel* du Groupe μ ¹⁰ et les travaux sur l'iconicité de Jean-François Bordron¹¹.

Dans son récent livre *Image et vérité. Essais sur les dimensions iconiques de la connaissance*, Bordron plaide non seulement pour la reconnaissance d'une négation iconique dans l'image – pour signifier une négation, l'image n'aurait donc

7. MARIN L., *De la représentation*, op. cit.

8. Sur la relation entre assertion et assumption, voir FONTANILLE J., *Sémiotique du discours*, op. cit.

9. Sur l'énonciation visuelle, voir DONDERO M. G., « Rhétorique et énonciation visuelle », *Visible* n° 10, 2014, p. 9-31.

10. Voir à ce propos GROUPE μ , *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Le Seuil, 1992.

11. BORDRON J.-F., *L'Iconicité et ses images. Études sémiotiques*, Paris, PUF, 2011 et *Image et vérité. Essais sur les dimensions iconiques de la connaissance*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2013. Pour une confrontation entre la rhétorique visuelle post-structuraliste et la rhétorique visuelle d'un point de vue cognitif et perceptif, voir DONDERO M. G., « Rhétorique des figures visuelles et argumentation par images dans le discours scientifique », *Protée*, n° 1, 2010, p. 41-53 et DONDERO M. G., « Rhétorique des pratiques », *Semen*, n° 32, 2011, p. 111-130.

pas besoin d'opérateurs symboliques tels des barrages, des croix, etc. – mais il affirme, à partir des théories du langage-tableau, que le sens d'une proposition verbale, ainsi que de toute négation dans ce champ, ne peut pas se résoudre dans l'ordre symbolique. Bordron inverse donc la perspective du symbolique et de l'iconique, des règles et de la composition des formes : non seulement il reconnaît une articulation négative à l'image, mais il plaide pour une conception plus large des possibilités de négation iconique dans le langage naturel : là non plus, on ne devrait jamais se fier aux signes figés de la négation.

Bordron recommande par ailleurs de ne pas se limiter à poser la question de la négation du point de vue du contenu, au risque d'une interprétation trop vague de la notion même de négation : toutes les formes de négativité dans la thématique d'une image pourraient alors s'entendre comme des négations. En prenant appui sur Kant, et notamment sur *Pour introduire en philosophie le concept de grandeur négative*, Bordron affirme que la négation peut porter aussi bien sur des valeurs arithmétiques que sur des forces, comme dans le cas d'un vent contraire qui s'oppose à l'avancée d'un navire. La grandeur négative telle que la comprend Kant est manifestement une *soustraction* qu'une force, et plus généralement une grandeur, fait subir à une autre. Mais si du point de vue des grandeurs intensives, en ce qui concerne la négation, Bordron énumère des cas de *soustraction* ou d'*inhibition*, la question fondamentale reste de savoir s'il peut y avoir une négation d'une grandeur extensive : *peut-on concevoir un espace négatif*? En s'appuyant cette fois sur Sartre dans *L'Être et le Néant*¹², Bordron affirme que lors du traçage d'une ligne, acte affirmatif, la longueur séparant deux points peut être considérée comme le moment négatif. Mais si l'on porte l'intuition sur la longueur elle-même, alors la négation apparaît à ses limites, c'est-à-dire au niveau des points eux-mêmes. Il y a donc toujours négation, tantôt comme séparation, tantôt comme limite (ce qui correspond à la division et à la soustraction ; la limite arrête, produisant un manque).

D'autres types de négation peuvent être pris en considération, par exemple, lorsque par un jeu de figures, une limite sépare un intérieur d'un extérieur, ou un vide d'un plein, comme dans la peinture de Paul Klee. L'opération fondamentale est donc ici une *division* qui organise un substrat spatial en constituant des entités et des formes.

Par conséquent, si l'image ne possède pas d'opérateur de négation (moment symbolique), elle peut cependant effectuer les opérations qui lui correspondent (moment iconique). En outre, il y a une certaine différence entre soustraire une

12. SARTRE J.-P., *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, 1961, p. 56 sq.

grandeur à une force, et soustraire une partie à un objet. Dans le dernier cas, on crée en général une lacune, un manque, alors que dans le premier on diminue simplement la force initiale. Ce sont les opérations sur les forces qui retiendront notre attention, car il s'agit de la mise en suspens d'une qualité sensible normalement associée à une certaine présence dans l'espace. Autrement dit, si le rapport de l'iconicité à l'espace peut se comprendre selon une certaine alternance entre présence et absence de qualités sensibles, la négation peut se manifester à travers une rupture de la dépendance entre portion d'espace et qualité sensible.

La négation visuelle du point de vue de l'énonciation et des modes d'existence

D'un point de vue énonciatif, l'image peut moduler le représenté à travers la non-assomption, par *prise de distance* ou *détournement* du sens¹³ : le fait que certains objets soient représentés ne signifie pas systématiquement que leur présence soit pleinement assumée ou intentionnelle de la part de l'énonciateur, ni qu'ils soient pleinement révélés à l'observateur¹⁴.

Cette approche énonciative doit être associée aux modes d'existence¹⁵. On peut en effet repérer dans les configurations visuelles des différences de potentiel et des dissymétries d'assomption énonciative. Celles-ci portent sur des parcours sémantiques, qui peuvent se présenter comme virtualisés, actualisés, réalisés, ou encore potentialisés. L'image peut, par exemple, virtualiser des formes pourtant

13. Pour une étude de la citation contrastive dans le cadre de l'intertextualité visuelle, nous nous permettons de renvoyer à notre étude comparative de *La Vénus au miroir* de Velázquez et de *Soliloquy III* de Sam Taylor-Wood, dans DONDERO M. G., *Le Sacré dans l'image photographique*, Paris, Hermès-Lavoisier, 2009. Voir aussi DONDERO M. G., « Énonciation visuelle et négation en image », *op. cit.*

14. Sur la relation entre les degrés de monstration/exposition de l'informateur et la force ou la difficulté de capturer l'observateur voir FONTANILLE J., *Les Espaces subjectifs. Introduction à une sémiotique de l'observateur*, Paris, Hachette, 1989. Fontanille identifie quatre modalisations possibles de la relation informateur/observateur : l'**exposition** caractérise tout ce qui se donne à voir à l'observateur, comme par exemple un personnage de premier plan vu de face. L'**obstruction** caractérise tout ce qui est masqué, difficilement saisissable, incomplet : objets éloignés ou vus de dos, etc. L'**inaccessibilité** caractérise tout ce qui se refuse à l'observateur, comme ce qui se trouve hors des limites latérales du champ de vision. L'**accessibilité** concerne tout ce qui se laisse apercevoir, entrevoir, toute faille dans l'obstacle, qui recule les limites du champ visuel (miroirs, reflets, portes ou tentures ouvertes).

15. FONTANILLE J., et ZILBERBERG C., *Tension et signification*, Liège, Mardaga, 1998.

attendues dans le cadre d'une syntaxe figurative homogène ou bien ériger des obstacles à la réalisation d'une vision totalisante.

Les modes d'existence concernent la possibilité, pour les figures représentées, de se manifester à travers différents degrés de présence. Dans une image, on peut en effet repérer des figures *réalisées*, à savoir pleinement reconnaissables et situées de façon adéquate dans un environnement figuratif stable, où le hors-cadre n'est pas sollicité. Dans ce cas, l'image est positive et affirmative. Un exemple assez explicite d'une réalisation pleine de la présence et d'une exposition totale de l'image envers son observateur est le portrait de famille du photographe Paul Strand, *The Lusetti Family, Luzzara, Italy*¹⁶.

D'autres images permettent, à l'inverse, de repérer des figures *virtualisées*, à savoir des figures absentes, mais dont le manque est manifesté: il s'agit de l'affirmation d'une négation – par exemple, lorsqu'il y a une interruption dans le déploiement stéréotypé de la syntaxe figurative. *28 mai 1980 (Rome, « Pierluigi »)*¹⁷ nous paraît être un bon exemple de ce fonctionnement, extrait de la production du photographe Denis Roche: le regard de la figure féminine envers l'observateur est virtualisé à la faveur de la mise en scène de l'acte créateur (cf. **illustration 1**).

Dans d'autres cas encore, il peut s'agir de figures *actualisées*, à savoir de figures présentes dans l'image mais en attente d'une pleine réalisation, ou bien de figures difficilement reconnaissables. C'est souvent le cas du flou en photographie, mais également en peinture, où les figures peuvent être représentées dans leur survenir, dans leur explosion, ainsi que dans leur processus d'apparition/disparition, comme dans le cas des études pour les portraits du *Pape Innocent X* de Francis Bacon¹⁸.

Enfin certaines images mettent en scène des figures *potentialisées*, c'est-à-dire en attente d'être développées par d'autres images ou par un hors-cadre – et dont, pourrait-on dire, on attend la suite. Un exemple issu de la peinture religieuse, et plus précisément de la peinture des visions extatiques, est la *Sainte Cécile* de Raffaello¹⁹, où l'observateur est confronté à l'affirmation d'une impossibilité de « continuer » dans l'avancement d'un récit: celui de la vision céleste. Le tableau affirme ainsi la négation du déploiement de la vision transcendante, au sens où la vision céleste appartient au domaine du non représentable et du non commu-

16. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 1953, Gelatin silver print, 11.7 x 15,1 cm.

17. Denis Roche, *28 mai 1980 (Rome, « Pierluigi »)*, avec l'aimable autorisation de la Galerie Réverbère (Lyon). Pour une analyse de cette photo dans le cadre de la production sérielle de Denis Roche, voir BASSO FOSSALI, P. et DONDERO M. G., *Sémiotique de la photographie, op. cit.*

18. Francis Bacon, *Étude d'après le portrait du Pape Innocent X de Vélasquez*, 1953, Des Moines Art Center, Iowa.

19. Raffaello Sanzio, *L'Extase de Sainte Cécile*, 1515-1516, Pinacothèque nationale de Bologne.

nicable. Ce qui est représenté dans le nuage n'est qu'un aperçu de ce dont on ne pourra jamais atteindre une vision pleine.

Ces exemples nous ont permis de proposer un premier classement des instabilités de l'image, chaque exemple choisi pouvant instaurer une tension entre les modes d'existence. Pour préciser les choses, chaque image serait bien sûr à insérer dans un corpus ou un récit... Nos recherches actuelles nous permettent d'affirmer que ces exemples sont représentatifs de l'articulation des différentes intensités de présence des dispositifs et des objets mis en scène dans chaque image.

Le cas exemplaire de *Suzanne et les vieillards* du Tintoret

Après cette introduction théorique, nous allons nous consacrer à l'analyse du tableau *Suzanne et les vieillards* du Tintoret²⁰, qui nous permettra d'éclairer notre approche méthodologique d'un point de vue énonciatif.

Il nous semble que *Suzanne et les vieillards*, à travers des configurations plastiques construites suivant les règles de la perspective, montre bien le caractère *récal-citrant* de l'image à devenir un objet de contemplation. Autrement dit, *Suzanne et les vieillards* mettrait en scène la *négation du rôle de l'image et de son statut*: celui d'être pleinement offerte aux regards.

Suzanne est représentée nue: la nudité frontale renvoie à l'offrande de son propre corps au regard du spectateur; de plus, elle s'inscrit dans un triangle constitué par la perspective, fonctionnant à l'instar d'un cône spatial invitant l'observateur à l'accès et à l'exploration.

Cette disponibilité du corps et cette vision offerte au spectateur établissent pourtant un rapport de contradiction avec les regards indiscrets, non voulus, dont la femme est entourée, et dont elle se défend via la haie (**cf. illustration 2**). Deux vieillards sont placés aux extrémités de celle-ci: positionné devant la femme, blotti contre la haie pour l'un, debout derrière la haie, lui aussi en train de se cacher pour l'autre.

En tant que spectateurs, nous sommes censés interroger notre statut de regardeurs, les observateurs délégués ayant le statut d'*observateurs modèles* modalisant la manière dont nous regardons: de la même manière que les vieillards, nous ne sommes pas vus par la femme mais nous la voyons. Sommes-nous également des regardeurs indiscrets?²¹ Les spectateurs que nous sommes sont invités à regarder,

20. Tintoret, *Suzanne et les vieillards*, vers 1555-1556, Vienne, Kunsthistorisches Museum.

21. Sur le voyeurisme en photographie voir BEYAERT-GESLIN A., *L'Image préoccupée*, Paris, Hermès-Lavoisier, 2009.

mais nous sommes modalisés, en même temps, comme des voyeurs, justement non vus, à l'instar des observateurs délégués, infiltrés dans un espace clos. La négation se présente ici sous la forme d'une opposition modale de type participatif entre deux manières d'avoir accès à la femme : suite à une invitation ou suite à un *forcing*. Nous sommes invités à entrer puis, en explorant la totalité du tableau, nous nous rendons compte *graduellement* qu'il y a des personnages cachés, camouflés dans l'environnement naturel, et nous comprenons que l'accès à la vision impose de se poser des questions.

La haie fonctionne comme une barrière aux regards indiscrets mais les côtés du triangle perspectif, suivant lequel est construite la haie, permettent l'infiltration des regards de part et d'autre, à travers des lacérations dans la frontière séparant la zone d'intimité de Suzanne, limitée par les projections du miroir et par la haie, et le dehors de cette zone exclusive, dominé par des interstices où se glissent les regards indiscrets des vieillards.

On peut expliquer cette mise en scène de l'interdit non seulement au regard d'un point de vue énonciatif et modal, mais aussi à partir du point de vue méta-sémiotique²². Bien sûr la haie et, d'une certaine manière, les arbres derrière le dos de Suzanne, fonctionnent comme des dispositifs qui empêchent la vision, voire comme des parois servant à dissuader l'observateur délégué de l'action de regarder. La haie, ainsi que les arbres, servent de parois érigées au milieu d'un bois, que Suzanne utilise comme un lieu de protection des regards d'autrui – en conjuguant

22. L'ouvrage de STOICHITA V., *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube de temps modernes*, Paris, Méridiens-Klinksieck, 1993, reste à notre sens le seul ouvrage systématique sur les dispositifs métasémiotiques en peinture. Il énumère et analyse des dispositifs tels que la fenêtre, la porte, le miroir, la carte géographique. Stoichita réfléchit sur la platitude de la surface (les cartes géographiques) ainsi que sur l'encadrement construisant différents types de profondeur – par exemple les rideaux à l'intérieur des tableaux fonctionnent comme des dispositifs permettant une forme de visibilité restreinte, exclusive, qui permet le pointage. Un exemple étudié est *Las Meninas* de Velázquez, qui met en scène toutes sortes de surfaces plus ou moins opaques, transparentes, ou réfléchissantes, en explorant les différents types de rapports avec le monde extérieur et la deixis énonciative. Tous ces dispositifs auraient selon Stoichita la capacité de fonder une réflexion sur le langage pictural, mais ce sont aussi des dispositifs énonciatifs qui gèrent les rapports pronominaux avec l'observateur. Le miroir, notamment, s'il est montré face à l'observateur comme dans le cas de *Las Meninas* de Velázquez, interroge l'observateur sur son rôle de producteur de l'image. On voit bien que les instances énonciative et métalinguistique se rejoignent dans ces exemples car les dispositifs métalinguistiques questionnent la vision et la production de l'image, soit les deux opérations énonciatives fondamentales. On peut pourtant continuer à distinguer l'énonciation énoncée du métalangage car elle concerne le simulacre de la situation de communication, et les rôles que chaque actant y joue, tandis que le niveau méta- concerne la réflexivité de la peinture sur elle-même en tant que médium.

un *pouvoir se regarder* et un *vouloir ne pas être vue* –, tandis que pour les vieillards la haie fonctionne comme objet leur permettant de se cacher – *un pouvoir regarder* et un *ne pas devoir être vus*. La duplicité modale de la haie, selon les positions des regardants et de la regardée, en fait un objet permettant la protection en même temps que son contraire, la violation, de par sa porosité. La haie permet ainsi deux parcours d'accès opposés mais inclusifs l'un de l'autre.

Au niveau métrasémiotique, cette inclusion met en valeur l'objet qui à la fois permet et empêche la vision (l'accès et l'interdit du regard). La haie fonctionne comme un dispositif métrasémiotique dédoublant la toile du tableau. Si le cadre indique habituellement ce qu'il y a à voir, *focalisant* le regard et l'*invitant* à l'exploration, c'est ici la haie qui encadre, niant la fonction même d'encadrement, car c'est seulement en la dépassant que l'on peut accéder à ce qu'il y a à voir. La haie encadre quelque chose en même temps qu'elle invite l'observateur à regarder ailleurs.

À l'instar de la haie, le miroir aussi construit des modalités de clôture et d'ouverture, modalités contradictoires de la vision. Le plan du miroir génère des projections de lumière dont Suzanne profite pour son acte d'introspection (elle est en fait penchée sur elle-même). En même temps qu'il assure à Suzanne un espace intime et exclusif, le miroir ouvre vers le haut et le lointain. Il encadre, limite et renferme, mais sa surface plane se prolonge vers l'infini de la perspective du jardin²³. Le corps de Suzanne est situé dans l'espace caché par la haie alors que son regard, capturé par le miroir, est pris dans un espace qui converge vers le jardin et donc vers l'infini du point de fuite. Le miroir la projette dans un espace ouvert tout en lui accordant les limites de son espace intime.

De manière tout aussi contradictoire, la haie est un dispositif se renfermant vers le sol et projetant de l'ombre, permettant à Suzanne de se cacher. Mais en même temps, cette membrane défensive est déficiente car ouverte à ses extrémités. La haie et le miroir peuvent donc se définir comme lieux de suspension (et de participation) entre des configurations de forces en opposition, entre ombre et lumière, renfermement et ouverture, ou mieux, non-renfermement et non-ouverture.

On s'aperçoit que la négation est exemplifiée topologiquement par des contradictions de forces qui s'affrontent et s'équilibrent. Pour pouvoir concevoir cette instabilité, il faut considérer la topologie du tableau comme élastique, prise entre des opérations d'expansion, d'étirement, de rétrécissement. Cela revient à dire que

23. Sur le miroir comme lieu du narcissisme de Suzanne et de l'énonciataire, voir la fine analyse de FONTANILLE J., *Les Espaces subjectifs*, op. cit., p. 98-104.

la négation ne se configure pas comme une juxtaposition de lieux ou d'objets qui s'excluent mutuellement, mais comme une double contradiction réciproque entre des champs perceptifs et sémantiques installés par des objets fonctionnant comme des dispositifs métapicturaux.

Cette perspective analytique concernant la tension entre les forces dépasse en heuristique celles de la négation d'objet et de la rhétorique du Groupe μ , énoncée dans le *Traité du signe visuel*, qui met en évidence des *substitutions* ainsi que des *mélanges* d'objets. Bien au contraire, les orientations topologiques examinées ici se contredisent en se stratifiant à travers une soustraction, ou encore un conflit de forces (projections, orientations, directions) : la projection vers le lieu de la non-intimité et de la non-préservation de soi est ici en conflit avec la projection vers la non-visibilité et la non-ouverture.

Du point de vue des modes d'existence, on pourrait affirmer que, si au premier abord nous sommes face à un corps totalement *réalisé* car nu et visible, notre regard, *actualisé* par cette nudité frontale et illuminée (nous sommes absents du tableau, invisibles), subit un processus de *virtualisation* modale lorsque l'on s'aperçoit que les modèles de l'observateur délégué mettent en crise l'opportunité de regarder. De leur côté, les vieillards sont présents et *actualisés* comme des regardeurs mais ils ne *réalisent* pleinement leur objectif car ils rencontrent un certain nombre d'obstacles sur leur chemin : nous sommes situés, à travers la perspective, dans la position qu'ils désireraient occuper, celle de la *frontalité*, et nous possédons le statut tant désiré, celui de l'*invisibilité*.

Pour conclure sur cet exemple, on pourrait dire que l'analyse des éléments de la perspective au niveau énonciatif et des dispositifs métasémiotiques modalisés permet d'affirmer que l'image du Tintoret problématisé l'action de notre regard. Il s'agit d'une image figurant un acte secret, voire un acte qui se cache, et qui met en scène la manière dont il se cache, ainsi que toutes les précautions à prendre pour à la fois interdire la vision et franchir cet interdit.

Dans ce type de négation, l'image, qui est produite pour être contemplée, nie sa propre praxis énonciative en montrant quelque chose qui ne doit pas être vu (interdit ou secret) : *Suzanne et les vieillards* met en question le statut de l'image et la focalisation de notre regard à l'intérieur du cadre en *démultipliant les centres d'attention*, et nous invite à *hésiter* et, enfin, à regarder *ailleurs*. L'image du Tintoret nie notre liberté d'observateurs, ainsi que le statut artistique de l'image, un statut de la contemplation gratuite, libre et désintéressée.

Ce cas montre que les contradictions de forces, qui se manifestent par étirement, ou encore par expansion, ne coïncident pas avec les pôles opposés d'une catégorie, ni avec des positions et des lieux « pleins » : ces contradictions de forces

s'accompagnent, à travers un rapport de codage semi-symbolique, de contradictions de parcours sémantiques qui ne se manifestent pas comme clôturés une fois pour toutes. Dans une syntaxe tabulaire comme celle de l'image, où se constituent des enchaînements et des emboîtements de forces fonctionnant comme des hésitations topologiques et de sens, la tension ne se résout jamais vraiment, et la négation ne fonctionne pas comme un renversement de polarité.

La négation et la figuration religieuse

L'esthétique négative au Moyen-Âge

Nous nous consacrerons à présent à une question incontournable, celle de la difficulté inhérente à la peinture religieuse occidentale de représenter le transcendant.

Dans le cadre de la figuration moyenâgeuse, on parle généralement d'*esthétique négative*. L'esthétique négative tente de « résoudre » une négation qui est *première*, car il s'agit, à travers l'image, de donner figuration à quelque chose qui est l'irreprésentable par excellence : Dieu. Les images produites dans ce cadre se présentent comme des négations de négations, voire comme des tentatives d'*atténuer* la force de la négation théologique et philosophique originaire.

Dans l'article « Si l'on a raison de figurer l'infigurable²⁴ », Gil Bartoleyns prend en considération différents types de figuration de l'infigurable sur lesquels nous prendrons appui ; de notre côté, nous dégagerons trois types d'opérations de négation de la négation originaire, qui répondent à la question suivante : comment est-il possible d'affirmer l'existence de quelque chose de transcendant à travers une image qui a pour sujet l'irreprésentabilité de la transcendance ?

L'image du Christ signifiée par des lettres²⁵ exemplifie un premier cas. Ce type de représentation affirme la négation de la possibilité de figurer la divinité : les lettres fonctionnent comme des *symboles* manifestant en positif (à travers l'écriture objectivée sur un support) la négation du représentable *iconique*. Il s'agit, dans ce type de représentations, d'une affirmation de la négation par détournement qui ne répond pas de manière directe au défi lancé au langage visuel par la négation théologique. Cette solution accepte Dieu et la transcendance comme irreprésentables, et propose la juxtaposition de lettres de l'alphabet comme symbole désincarné de

24. BARTOLEYNS G., « Si l'on a raison de figurer l'infigurable », *Degrés. Revue de synthèse à orientation sémiologique*, n° 145-146, printemps-été 2011, p. j1-j24.

25. Bartholeyns (*op. cit.*) prend en considération le monogramme du Christ en lettres rouges de Raban Maur, *In honorem sanctae crucis*, réalisé à Fulda vers 830-850. Bibliothèques d'Amiens Métropole.

Dieu. Il s'agit d'obéir aux interdits du point de vue théologique et de répondre par un escamotage au problème langagier qui nous occupe.

Un deuxième type de solution est l'abstraction comme réponse non-affirmative à la négation originare. Nous nous appuierons sur un exemple provenant des *Rothschild Canticles*, la Trinité extatique²⁶, qui a été réalisé dans un milieu influencé par la théologie négative, et qui représente une unité circulaire signifiant les trois personnes de la Trinité. Ce type d'image incorpore en lui-même une négation : celle de pouvoir parvenir à donner une véritable représentation de la divinité. Autrement dit, l'efficace de ce type d'images réside dans le fait qu'elles forcent l'observateur à dépasser la culture de la mimésis. La difficulté à reconnaître une figure humaine permettrait à l'observateur de se sentir dépassé par une force inconnaissable : suite à l'impossibilité de voir, l'observateur est censé développer des images aussi étrangères que possible à tout ce que l'on peut percevoir sur terre.

Lorsque l'on choisit, par contre, de figurer la divinité par des formes reconnaissables, nommables, appartenant au monde de la vie quotidienne – c'est là le troisième type de réponse à la négation théologique originare – il s'agit alors d'une négation de la négation de la figurabilité à travers une autre stratégie : le mélange d'êtres appartenant au monde de la vie quotidienne, présentés comme des créatures monstrueuses par combinaisons/associations de différentes natures (humain-animal, hommes à plusieurs visages, etc.).

Comme le remarque Bartholeyns, dans le traité de la *Hiérarchie céleste*, Denys l'Aréopagite, vers l'an 500, parle d'images où « la fiction [est poussée] jusqu'au comble de l'in vraisemblable et de l'absurde ». Les images monstrueuses, illogiques, irrationnelles, qui troublent la raison, contrariant l'imagination et les idées préconçues, sont-elles jugées plus propices à la reconnaissance des êtres et des choses par nature infigurables ? Ces images ont pour effet d'entraver la construction mentale de la figure, rejetant de fait son objet au-delà de l'« image ». Par le seul fait de mettre en scène des combinaisons d'objets quotidiens, l'image religieuse résiste à l'impossibilité de la figuration en affirmant : « Je suis là pour dépasser les limites de la figuration et pour montrer que l'on peut figurer l'être transcendant via la négation de la *composition* ordinaire des êtres immanents. » Il s'agit d'une image affirmative, voire d'une affirmation du deuxième degré, car elle a dépassé une négation originare : l'interdit sacré, l'impossibilité de la figuration, la non-représentabilité ontologique de Dieu. Elle le fait par des constructions monstrueuses

26. *The Rothschild Canticles*, Flandres ou Rhénanie, vers 1300. New Haven, Beinecke Rare Book and Manuscript Library.

s'appuyant sur des *assemblages* d'objets et de figures qui restent pourtant reconnaissables dans leur singularité.

Pour résumer, on pourrait dire que le premier cas examiné, le Christ signifié par des lettres, affirme la non-représentabilité de Dieu à travers la stratégie de la *non-représentation* – auquel est substitué le symbolisme de l'écriture. Le deuxième cas, celui de l'abstraction géométrique (la Trinité en tant que cercle), affirme la non représentabilité de Dieu par le biais de l'abstraction, voire de la *non-figuration*. Le troisième cas, enfin, *nie la négation* à travers la représentation figurative, mais à travers une figuration déviée, rhétorique au sens du Groupe μ , où les mélanges d'objets de différentes natures peuvent être caractérisés comme monstrueux.

Le nuage au siècle d'or espagnol

Quittons le Moyen-âge et venons-en brièvement au siècle d'or de la peinture espagnole et à la représentation de l'extase mystique, en suivant l'exploration qu'en fait le théoricien et historien de l'art Victor Stoichita dans son ouvrage *L'œil mystique. Peindre l'extase dans l'Espagne du siècle d'or*. Stoichita étudie différentes manières de mettre en scène ce qui ne peut être représenté. Dans le cas des visions mystiques, en effet, il est encore plus difficile de trouver une « bonne » représentation, car au-delà du dépassement de la vision et de la compréhension humaines, les choses se compliquent : dans la vision extatique il s'agit de donner forme à une vision profondément intime et intérieure de la transcendance – ce qui est intérieur étant exclu *a priori* du domaine de l'image²⁷.

La stratégie la plus répandue pour représenter la vision subjective de la révélation est celle du nuage, qui fonctionne comme une réponse à la difficulté de représenter la vision extraordinaire. Le nuage est le seuil à partir duquel tout ce que l'on voit échappe à l'interdit et à l'impossibilité de représenter la vision extatique dans son caractère intime et non reproductible. Le nuage permet de soustraire de l'intensité de présence aux figures représentées²⁸. Dans le célèbre tableau d'El Greco, *Saint François recevant les stigmates*²⁹, Dieu est, dans la vision qu'en a Saint François, représenté comme une lumière qui se cache derrière un nuage. Le maximum de la présence est rendu à travers le minimum de moyens figuratifs, à l'instar d'une langue de lumière fugitive qui s'oppose au caractère saisissable de

27. Une exception heureuse en est la série des *Soliloquy* (1998-2001) de Sam Taylor-Wood. Voir à ce propos DONDERO M. G., *Le Sacré dans l'image photographique*, op. cit.

28. Sur la figure du nuage dans le cadre d'une étude sur le parfum et l'esthésie, voir DONDERO M. G., « Le religieux et le sacré vus à travers l'iconographie de l'olfaction », *Questions de communication*, n° 23, 2013, p. 79-100.

29. El Greco, *Saint François recevant les stigmates*, autour de 1600, Musée des Beaux-Arts de Pau.

la partie inférieure de l'image, qui représente un niveau de l'ordre du réel. Ici la figure du nuage fonctionne comme un seuil entre ce qui est représentable et ce qui ne l'est pas. Le nuage nie l'homogénéité de l'espace de la perspective car il fonctionne comme un bord entre l'espace terrestre et l'espace céleste. Le nuage est énoncé à partir du regard du saint qui a la vision, comme seuil qui signifie le commencement d'un autre ordre du réel et d'une autre syntaxe figurative. La « visualisation de la vision » se fait à travers un effacement des couleurs caractéristiques de la peinture mimétique : dans la partie supérieure du tableau, les couleurs sont les moins charnelles possibles, et le nuage est une incarnation de la rhétorique de l'imprécis et de l'approximatif, blanchâtre comme la toile vide ou l'absence de qualités sensibles. Le nuage est décrit par Stoichita comme le lieu de l'incertitude, du non-précis, voire du vague : le nuage est à entendre comme une négation des objets saisissables représentés dans la partie inférieure de l'image, où se prépare la vision.

Le nuage est une figure de la négation non seulement parce qu'il nie, au niveau énonciatif, la possibilité de donner forme à la divinité, voire la possibilité de la voir ou de la représenter, mais également parce qu'au niveau de l'énoncé, il permet de cacher, ou d'obstruer, la splendeur éblouissante de la théophanie et ainsi, paradoxalement, de la révéler à travers la négation produite par l'éblouissement – comme nous pouvons l'observer dans *La Trinité en gloire* du Titien³⁰. Dans ce tableau, le nuage permettant le déclenchement de la vision extraordinaire peut se concevoir comme une négation de la perspective et de l'espace mathématique : le nuage dans la partie supérieure de l'image inverse toutes les caractéristiques de la partie inférieure (construction géométrique de la perspective, couleurs réalistes etc.), qui concerne l'œil du dehors et non pas l'œil du dedans.

Nous nous apercevons que dans le cas de l'introspection au miroir de Suzanne, ainsi que de la vision mystique des saints, il s'agit de représenter quelque chose en dépit d'un obstacle, d'une résistance, d'un interdit : la négation dans l'image est ici au service de la représentation de quelque chose qui relève de l'ordre de l'intime et de l'introspectif à protéger.

L'image scientifique : la négation de la lumière et de l'espace

Pour terminer, venons-en brièvement à l'image scientifique, et notamment à des images construites dans le cadre de la recherche contemporaine en astrophysique, qui répondent à deux défis langagiers et sémiotiques majeurs : le premier est

30. Titien, *La Trinité en gloire*, 1552-54, Musée du Prado, Madrid.

de représenter ce qui est non seulement invisible à la détection de toute longueur d'onde, mais qui n'est pas expérimentable : la visualisation des trous noirs ne relève en effet que de théories mathématiques³¹. Le défi consiste à représenter, par l'usage de la lumière visible, la disparition de la lumière. Il s'agit, d'une certaine manière, du *pendant* scientifique de l'esthétique négative dans la peinture et l'art religieux, qui représentent l'indicible par le biais de formes et de couleurs. Si du côté de la peinture religieuse, on cherche une sorte d'affirmation représentationnelle de quelque chose qui n'est, par définition, définissable qu'en négatif, par absence et par interdit originaire, dans le cadre de la physique théorique, il est nécessaire de donner une forme perceptible *a minima* à des fonctionnements *possibles* de la topologie cosmologique, développés à partir de la théorie de la relativité générale. Dans les deux cas, dans les arts et dans les sciences, la représentation s'efforce de donner forme à une origine, sinon négative, du moins défective, car saisissable seulement par le biais de l'imagination créatrice³². Il s'agit d'une origine qui questionne *la valeur des valeurs* dans le domaine du sacré, insaisissable par des moyens expérimentaux dans le cas du *big bang* et de la formation de l'univers, qui relève de la topologie cosmologique.

Le deuxième défi lancé par les représentations de l'astrophysique contemporaine concerne la visualisation de l'espace cosmologique, un espace qui est, selon certains chercheurs, physiquement beaucoup plus petit que ce qui est optiquement observable : il s'agit, pour l'image, de visualiser des mirages topologiques, *quelque chose que l'on voit mais qui n'existe pas*. L'image doit donc signifier un espace plus restreint que celui qu'elle met effectivement en scène. Quelles sont les stratégies visuelles pour nier l'étendue cosmologique, qui pourtant est visible car mise en scène, et pour soustraire et rendre non pertinente une partie de l'espace représenté, en respectant ainsi les lois de la physique qui contredisent les observations ?

Venons-en à la représentation des trous noirs et notamment à une image calculée mathématiquement par Jean-Pierre Luminet en 1979³³ (**cf. illustration 3**), provenant d'une projection directe des résultats de la traduction spatiale des équations, et représentant un état de la matière et de l'énergie phénoménologiquement insaisissable : le trou noir comme un objet faisant disparaître tout objet astral et toute lumière.

31. Voir à ce propos LUMINET J. P., *Les Trous noirs*, Paris, Le Seuil, 1992.

32. Sur la créativité en arts et en sciences, nous nous permettons de renvoyer à BEYAERT-GESLIN A., et DONDERO M. G., (dir.), *Arts et sciences : approches sémiotiques et philosophiques des images*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2014.

33. Voir à ce propos LUMINET J. P., « Image of a Spherical Black Hole with Thin Accretion Disk », *Astronomy and Astrophysics*, n° 75, 1979, p. 228-235.

Chaque traduction spatiale d'un concept ou d'une équation nécessite de choisir un point de vue privilégié pour l'observateur³⁴. Mais dans le cas de ce trou noir entouré de son disque d'accrétion, nous sommes face à une image *bolométrique*, c'est-à-dire une image censée mettre en scène la stratification des intensités de visibilité selon toutes les longueurs d'ondes possibles. Cette visualisation est donc censée offrir tous les points de vue possibles : l'avant, l'arrière, l'au-dessus et l'en-dessous du trou noir. Il s'agit d'une image qui nie tout point de vue privilégié, et qui montre, à travers le demi-cercle de la ligne lumineuse discontinue à l'intérieur du demi-cercle noir, la limite extrême de la visibilité lors d'une plongée – imaginaire mais mathématiquement calculée – dans son intérieur. Comment, dès lors, concevoir visuellement l'interstice qui rend visible la disparition de la lumière, voire un objet vide, qui n'est même pas un objet mais simplement une configuration spatiale à forte intensité gravitationnelle, et qui n'est pas lumineuse car justement le lieu de la mort des étoiles ? Le trou noir est représenté par des stratégies pouvant garantir la positivité de l'objet qui supprime la lumière : il faut englober le gouffre où tout devient invisible à travers une positivité enveloppante faisant apparaître *en creux* le fonctionnement du vide et du noir. Il faut rendre positif et perceptible, par le biais de la lumière ainsi que des lignes et des couleurs, la négation, par soustraction, de toute lumière. L'image en question nous montre l'engloutissement comme un parcours de recouvrement : la lumière englobe la noirceur qui englobe, dans son intérieur, un demi-cercle de lumière. Cette image met en scène les états successifs de l'englobement de la lumière, jusqu'à la disparition de toute différence entre lumière et noirceur.

Enfin, l'impossibilité de faire l'expérience de cet objet théorique s'exprime à travers une image qui nous en offre tous les points de vue possibles. On découvre ainsi une autre manière de nier : le fait de nier un seul point de vue, de démultiplier les instances de vision, signifie qu'aucune ne peut être véritablement incarnée par un observateur (ni humain, ni machinique). Stratifier les uns sur les autres tous les points de vue possibles équivaut à admettre qu'aucun n'est accessible, du moins pour l'instant, au stade actuel de la recherche. C'est là une négation par *abstraction du point de vue* et par multiplication/nivellement des instances énonciatives possibles.

34. Les visualisations d'équations peuvent se définir comme les limites extrêmes de la sémiotique, car les équations ne semblent relever d'aucun point de vue, ni d'aucune position actantielle : elles apparaissent comme quelque chose qui existe *tout court*, de manière définitive, en tant que loi. Voir à ce propos, BORDRON J.-F., « L'image mathématique (suite) », *Visible*, n° 9, 2012, p. 65-77. Sur le problème de l'équation en sémiotique, voir aussi LATOUR B. « La sémiotique des textes scientifiques depuis le travail de Françoise Bastide », *Visible*, n° 5, 2009, p. 251-261.

Le deuxième défi de la visualisation contemporaine concerne les représentations de théories mathématiques en géométrie hyperbolique, selon lesquelles l'univers physique réel est plus petit que l'univers observable³⁵. Comment l'image peut-elle représenter le fait qu'une partie de ce qu'elle visualise n'a pas de véritable existence physique, mais seulement une existence optique? Ainsi, dans les observations des télescopes spatiaux, rien ne permet d'établir si toutes les galaxies sont « originales », ou si les plus anciennes sont des images fantômes de galaxies plus récentes, produites par un effet-miroir. Comment rendre compte de ces mirages topologiques, c'est-à-dire d'espaces visibles et intelligibles par les scientifiques, mais pas réels? Il s'agit de représenter des espaces qui n'ont pas de consistance réelle au sens de la relativité générale, mais qui s'imposent comme visibles.

Dans une image célèbre de Jeff Weeks, publiée sur la couverture de la revue *Nature* 425 du 9 octobre 2003³⁶, l'espace théorisé comme étant le plus proche de la « vérité cosmologique » est, selon la théorie de l'univers chiffonné de Luminet, pavé de dodécaèdres qui se multiplient comme dans un palais des glaces. Les retours des rayons lumineux qui traversent les parois du dodécaèdre produisent des mirages optiques: un même objet produit ainsi plusieurs images-fantômes: comme le dodécaèdre a douze faces, le mirage global donne l'illusion de 120 dodécaèdres pavant une hypersphère. La négation de la tangibilité physique se construit par la multiplication des cellules spatiales: plus les organisations cellulaires s'entrecroisent et plus les faces de l'hypersphère se superposent, plus la tangibilité physique de l'ensemble est virtualisée: la multiplication des relations entre les cellules nie la stabilité et la tangibilité de l'espace de chacune.

Quelles sont donc les stratégies représentationnelles qui permettent de nier la tangibilité d'une topologie, afin de démontrer qu'elle ne correspond pas à un espace réel, mais seulement à un espace optique? Les images de Jeff Weeks y parviennent par le biais de l'opposition entre la frontalité et la diagonale sur le plan de l'expression, signifiant l'opposition sémantique entre tangibilité et intangibilité spatiale. Tout ce qui relève de l'écho et du mirage topologique est représenté latéralement, en tant que cellules dépendant de la cellule centrale, moins pleinement réalisées que cette dernière.

Pour conclure, nous remarquons quelques différences entre les formes de la négation dans l'image de statut artistique et dans l'image de statut scientifique. Dans le cas de *Suzanne et les vieillards*, par exemple, nous avons remarqué que les orientations des forces et des dispositifs métasémiotiques tels que le miroir

35. LUMINET J. P., *L'Univers chiffonné*, Paris, Gallimard, 2005.

36. Voir le site [<http://luth2.obspm.fr/~luminet/>].

et la haie, qui mettent en jeu des forces de renfermement et d'ouverture, étaient en tension. Ce type de négation prend en charge la relation entre les dispositifs métapicturaux et celui de la perspective, qui en prolonge les projections (souvent en concurrence entre elle). Un deuxième type de négation exemplifié par le tableau du Tintoret concerne la contradiction entre le simulacre du regard indiscret des vieillards d'un côté, et l'accessibilité du tableau par l'observateur, de l'autre : opposition entre une construction modale de l'énoncé, qui nous met en scène en tant qu'espions, à l'instar des deux vieillards, et l'arrangement spatial tout à fait accueillant proposé à l'observateur par la perspective.

Dans le cas des images produites en astrophysique, la négation ne se fait plus par la mise en opposition de points de vue susceptibles d'être occupés au fur et à mesure par l'observateur, mais par des opérations d'annulation de points de vue privilégiés, ainsi que par multiplication, superposition et croisement des lieux de la vision.

Bibliographie

- BARTOLEYNS G., « Si l'on a raison de figurer l'infigurable », *Degrés. Revue de synthèse à orientation sémiologique*, n° 145-146, printemps-été 2011, p. j1-j24.
- BASSO FOSSALI P. et DONDERO M.G., *Sémiotique de la photographie*, Limoges, Pulim, 2011.
- BEYAERT-GESLIN A., *L'Image préoccupée*, Paris, Hermès-Lavoisier, 2009.
- BEYAERT-GESLIN A. et DONDERO, M. G. (dir.), *Arts et sciences : approches sémiotiques et philosophiques des images*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2014.
- BORDRON J.-F. « Rhétorique et économie des images », *Protée*, n° 1, 2010, p. 27-39.
- BORDRON J.-F., « L'image mathématique (suite) », *Visible*, n° 9, 2012, p. 65-77.
- BORDRON J.-F., *L'Iconicité et ses images. Études sémiotiques*, Paris, PUF, 2011.
- BORDRON J.-F., *Image et vérité. Essais sur les dimensions iconiques de la connaissance*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2013.
- DE KONINCK R., « Image du désir et désir de l'image. Ou comment l'image parvient-elle à se nier », J.-F. CHASSAY et B. GERVAIS (dir.), *Paroles, textes et images. Formes et pouvoirs de l'imaginaire*, Montréal, université du Québec à Montréal, coll. « Figura », n° 19, vol. 1, p. 255-267.
- DONDERO M. G., *Le Sacré dans l'image photographique*, Paris, Hermès-Lavoisier, 2009.
- DONDERO M. G., « Rhétorique des figures visuelles et argumentation par images dans le discours scientifique », *Protée*, n° 1, 2010, p. 41-53.
- DONDERO M. G., « Rhétorique des pratiques », *Semen*, n° 32, 2011, p. 111-130.
- DONDERO M. G., « Énonciation visuelle et négation en image », *Actes Sémiotiques* [En ligne], n° 114, 2013.
- DONDERO M. G., « Le religieux et le sacré vus à travers l'iconographie de l'olfaction », *Questions de communication*, n° 23, 2013, p. 79-100.
- DONDERO M. G., « Rhétorique et énonciation visuelle », *Visible*, n° 10, 2014, p. 9-31.
- FONTANILLE J., *Les Espaces subjectifs. Introduction à une sémiotique de l'observateur*, Paris, Hachette, 1989.

- FONTANILLE J., *Sémiotique du discours*, Limoges, Pulim, 1998.
- GOODMAN N., *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles* [1969], Paris, Hachette, 1990.
- GROUPE μ , « Ironique et iconique », *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires*, n° 36, novembre 1978, p. 427-442.
- GROUPE μ , *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Le Seuil, 1992.
- LATOUR B., « La sémiotique des textes scientifiques depuis le travail de Françoise Bastide », *Visible*, n° 5, 2009, p. 251-261.
- LUMINET J. P., « Image of a Spherical Black Hole with Thin Accretion Disk », *Astronomy and Astrophysics*, n° 75, 1979, p. 228-235.
- LUMINET J. P., *Les Trous noirs*, Paris, Le Seuil, 1992.
- LUMINET J. P., *L'Univers chiffonné*, Paris, Gallimard, 2005.
- MARIN L., *De la représentation*, Paris, Le Seuil/Gallimard, 1994.
- SARTRE J.-P., *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, 1961.
- STOICHITA V., *L'Instauration du tableau. Métapeinture à l'aube de temps modernes*, Paris, Méridiens-Klinksieck, 1993.
- STOICHITA V., *L'Œil mystique. Peindre l'extase dans l'Espagne du siècle d'or*, Paris, Le Félin, 2011.