

L'énonciation énoncée dans l'image¹

Maria Giulia DONDERO

Fonds National de la Recherche Scientifique / Université de Liège

Introduction

Ce texte vise à rendre compte des développements de la théorie de l'énonciation à la suite de la question posée par Benveniste sur la possibilité d'étendre ce concept à la musique et à d'autres langages non verbaux (1974 : 43-78). Si les sémioticiens héritiers de Saussure qui se sont consacrés à la théorisation et aux analyses du langage visuel dans les années 1980 et 1990 n'ont pas abordé la question de l'énonciation², une deuxième et une troisième génération de sémioticiens ont par contre pris au sérieux ce problème et développé ce concept en en justifiant la légitimité dans un cadre extra-verbal. Il y a déjà vingt-cinq ans, l'ouvrage de Jacques Fontanille *Les Espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur (discours, peinture, cinéma)* (1989) a lancé le défi de la transposition du concept d'énonciation dans le cadre du visuel et de l'audiovisuel (peinture et cinéma) et reste à présent l'ouvrage de référence de toute réflexion contemporaine. D'autres chercheurs de l'École de Paris³ ont poursuivi la démarche sur des corpus photographiques et sur d'autres types d'images tant de statut artistique que scientifique⁴.

Il ne faut pourtant pas oublier que, pendant les années 1980 et 1990, la question de l'énonciation visuelle a été développée par les théoriciens du cinéma⁵ ainsi que par des théoriciens et historiens de l'art tels que Louis Marin⁶ et Victor Stoichita⁷. Si les corpus privilégiés par ces chercheurs ont été les images de statut artistique – ce qui fait que l'on a eu tendance à identifier énonciation visuelle et énonciation artistique –, l'analyse de l'énonciation concernant des

1. Je tiens à remercier Marion Colas-Blaise pour les échanges sur le problème de l'énonciation en image qui ont grandement nourri ma réflexion.

2. Voir à ce propos Greimas (1984), Floch (1985, 1986, 1990), Thürlemann (1982), Silva (2004).

3. La sémiotique visuelle d'approche cognitiviste comme celle du Groupe μ n'a jamais posé les questions en termes d'énonciation, mais tous les travaux sur le cadre et le cadrage menés par le Groupe μ développent la problématique énonciative.

4. Voir Beyaert-Geslin (2008), Basso Fossali & Dondero (2011), Dondero (2009a) et (2013) ainsi que Shairi & Fontanille (2001).

5. Voir Metz (1991) et Casetti (1990).

6. Voir Marin (1989) et (1993).

7. Voir Stoichita (1993). Sur la théorie des dispositifs métapicturaux et l'énonciation, voir Dondero (2016).

images appartenant à d'autres domaines voit de plus en plus le jour en sémiotique⁸.

Un retour sur cette question se révèle aujourd'hui nécessaire pour plusieurs raisons. Certaines sont internes à la discipline et aux sciences du langage – la légitimité du visuel en tant que langage, le dialogue entre la sémiotique et la linguistique, dont cet ouvrage témoigne –, d'autres sont extra-disciplinaires, venant surtout de la philosophie de l'art et des sciences de l'information et de la communication, et concernent la demande d'une méthodologie capable d'expliquer le fonctionnement des images contemporaines. La question de l'énonciation est d'ailleurs le point de départ de toute analyse d'images non seulement dans sa version « restreinte » (l'énonciation énoncée, dont il sera question ici), mais aussi dans sa version « étendue » – qui englobe les contextes de production des images ainsi que les domaines qui la rendent intelligible (art, science, droit, religion, etc.)⁹.

Tout au long de cet article nous aborderons deux questions fondamentales concernant l'énonciation dans le visuel, étroitement liées entre elles. La première concerne la subjectivité inscrite dans l'image et sera abordée *via* la notion d'*énonciation énoncée*¹⁰ (personne / espace / temps). L'analyse énonciative de l'énoncé visuel vise à décrire « d'où l'on voit », à savoir les points de vue à partir desquels l'image a été conçue et demande à être saisie par le regard de l'observateur. Elle est donc un outil permettant d'étudier les façons dont les valeurs et les idéologies sont incarnées par des énoncés visuels.

La deuxième question concerne la notion de métalangage dans le visuel. Comme l'a affirmé Jacques Fontanille, l'énonciation est « un métalangage “descriptif” car, en prédisant l'énoncé, elle affiche sa propre activité, elle la code et en fait un événement sensible ou observable » (2003 : 283). Une première interrogation émerge alors : peut-on parler de métalangage dans le cadre du visuel, où il est difficile de repérer une véritable langue visuelle entendue comme réservoir de toutes les formes possibles ? Pour répondre, il faudra réfléchir à trois questions :

1. Peut-on parler de métalangage face à une seule image qui contiendrait en elle-même son langage et son métalangage ? Comment pourrait-on distinguer le langage et le métalangage en image ? Est-il enfin nécessaire de concevoir une hiérarchie entre langage-objet et métalangage ? Chaque image contiendrait-elle sa propre « langue » locale ou la langue lui serait-elle extérieure et

8. Voir Beyaert-Geslin (2009) sur le reportage de guerre, Dondero (2014a) sur la photographie de mode, Dondero (2014c) sur la photographie documentaire et Dondero & Fontanille (2012) sur l'image scientifique.

9. Nous reprenons ici la célèbre distinction de Kerbrat-Orecchioni (1980). Sur la question de l'énonciation visuelle version « étendue », voir Fontanille (2008 et notamment le Chapitre IV), Dondero (2009b), Fontanille (2014).

10. Voir à ce propos Greimas & Courtés (1979, entrée « énonciation ») : « Une confusion regrettable est souvent entretenue entre l'énonciation proprement dite, dont le mode d'existence est d'être le présupposé logique de l'énoncé, et l'énonciation énoncée (ou rapportée) qui n'est que le simulacre imitant, à l'intérieur du discours, le faire énonciatif : le “je”, l’“ici” ou le “maintenant” que l'on rencontre dans le discours énoncé, ne représentent aucunement le sujet, l'espace ou le temps de l'énonciation ».

lui servirait-elle de grammaire ? Et d'ailleurs : une grammaire visuelle existe-t-elle ?

2. L'image a-t-elle besoin d'une autre image pour être comprise dans ses structures signifiantes – une autre image à l'intérieur d'une série, d'une chaîne de citations, etc. ? Dans ce cas de figure, chaque image serait à concevoir, surtout dans le domaine de l'art, comme relectrice/traductrice d'une autre ; toute image prise à l'intérieur d'un intertexte serait à entendre comme un lieu de relecture des autres images, selon le modèle des *interférences* de Michel Serres¹¹ qui exclut toute hiérarchie entre langage-objet et métalangage.
3. La démarche métalinguistique propre à l'image s'accomplit-elle plutôt à partir d'une « traduction intersémiotique », voire d'une opération de traduction d'une image dans un autre langage, par exemple le langage audiovisuel, gestuel, musical, verbal ? Dans ce cas, il ne s'agirait pas seulement d'une « traduction » entre un texte visuel et un texte, par exemple littéraire, mais d'une « traduction intersémiotique » où la mise en comparaison entre textes appartenant à des systèmes d'organisation langagière différents amènerait à s'interroger sur la *spécificité* des plans d'expression des langages (forme et substance)¹².

1. L'énonciation comme médiation et comme appropriation

Pour introduire la question de l'énonciation, nous allons aborder brièvement la relation entre langue et parole et la manière dont on peut l'entendre dans le cadre du visuel. Nous traiterons cette question à partir du point de vue de l'École de Paris, qui illustre ainsi l'acte de passage entre la langue et la parole :

C'est à É. Benveniste qu'on doit la première formulation de l'énonciation comme instance de la « mise en discours » de la langue saussurienne : entre la langue, conçue généralement comme une paradigmatique, et la parole – déjà interprétée par Hjelmslev comme une syntagmatique et précisée maintenant dans son statut de discours – il était nécessaire, en effet, de prévoir des *structures de médiation*, d'imaginer aussi comment le système social qu'est la langue peut être pris en charge par une instance *individuelle*, sans pour autant se disperser dans une infinité de paroles particulières (situées hors de toute saisie scientifique). (Greimas & Courtés 1979 : 126, nous soulignons)

Dans les termes de la théorie de Greimas, l'énonciation concerne l'appropriation des structures sémio-narratives (structures profondes de la *compétence* sémiotique) par un individu qui sélectionne les possibles langagiers et les réalise en discours (la *performance*). La réalisation *individuelle* des structures *possibles* s'accomplit grâce à une *prise d'initiative* : c'est l'acte énonciatif qui produit l'énoncé. Il n'y a pas d'énoncé sans acte d'énonciation préalable, comme il n'y a pas d'énoncé sans un point de vue instaurateur, voire un *axe de référence* servant

11. Voir à ce propos Bouquiaux, Dubuisson & Leclercq (2013).

12. Ces deux dernières démarches rappellent de très près la distinction formulée par Klinckenberg (2000) entre métasémiotique homosémiotique et métasémiotique hétérosémiotique. Sur la question de la hiérarchie du langage et du métalangage, voir Zinna (2013).

comme *centre générateur et régulateur* de l'accès à la signification pour l'interprète.

Cet acte d'appropriation individuelle permet d'envisager la théorie de l'énonciation non seulement comme une théorie du passage entre langue et parole, voire comme une médiation entre système et procès, mais aussi comme théorie de l'insertion du sujet dans le langage. Nous aborderons en premier lieu l'acceptation de médiation entre langue et parole et dans un second temps, nous nous consacrerons à la subjectivité et au point de vue.

La première acception d'énonciation concerne donc son rôle de médiation entre langue et parole. Tout d'abord, une langue visuelle existe-t-elle ? Pour analyser un énoncé visuel et comprendre la façon dont il signifie par rapport aux autres images, il faudrait connaître le répertoire collectif de formes stabilisé dans l'usage, voire les possibles combinaisons des formes qui se sont offertes comme possibles au producteur au moment de la fabrication de l'image. Mais est-ce qu'il existe une véritable grammaire de traits en peinture, fonctionnant à l'instar d'un système ? Une grammaire unique et universelle des combinaisons des couleurs, des lignes, des formes, comme l'ont d'ailleurs soutenu les membres du Groupe μ ?¹³

Au niveau de la morphologie, il faut rappeler que, contrairement à l'alphabet des langues naturelles où chaque tracé forme une unité facilement distinguable d'une autre (la lettre *g* par rapport à la lettre *c* par exemple), en peinture on est toujours face à des manifestations qu'on ne peut pas reconduire à des classes d'éléments invariants : il n'existe pas de classes figées et clôturées d'éléments topologiques, chromatiques et éidétiques¹⁴, ce qui fait que les unités sont à construire et à reconstruire à chaque image. Autrement dit, il n'existe pas un réservoir de tracés disjoints et dont la valeur serait figée au sein d'un système de potentialités avant la « mise en image »¹⁵.

Au niveau de la syntaxe, qu'est-ce qui pourrait, dans le domaine du visuel, s'apparenter à des règles syntaxiques, et notamment à des règles qui permettent ou interdisent la combinaison des unités comme dans le langage naturel ? Le dépassement de règles dans le cadre du visuel (si elles existent) est exactement ce dont l'image artistique profite pour étonner / décompétentialiser les spectateurs et relancer la recherche de nouvelles configurations et de nouvelles conceptions de l'espace. Ce qui est interdit, en art, est plutôt le « déjà fait » et le « déjà connu » : la règle n'est donc pas interne à une grammaire stable et universelle mais dépend d'usages locaux, appartenant aux différents statuts sociaux et aux cadres interprétatifs de l'image.

Le problème peut enfin être décrit de la manière suivante : d'une part, nous ne pouvons pas envisager l'existence d'une langue visuelle universelle, de l'autre, nous ne pouvons pas non plus concevoir chaque tableau comme un système en soi, où la langue coïnciderait avec la parole, le système avec le

13. Groupe μ (1992).

14. Voir à ce propos l'analyse de *Blumen-Mythos* de Paul Klee faite par Thürlemann (1982), où le sémioticien tente de construire des classes des éléments de surface et des éléments linéaires qui ne sont réperables qu'à l'intérieur du tableau.

15. Un contre-exemple est celui de Paul Klee (1964) qui a construit des sortes d'alphabets picturaux.

procès. Si on devait suivre cette voie, chaque énoncé visuel déploierait ses propres outils de compréhension en son intérieur et posséderait une grammaire propre, tout à fait autonome et unique. Cette conception impliquerait que chaque langue serait entièrement différente des langues des autres peintres, ce qui amènerait à une impossibilité de communication entre les projets des différents artistes et toute filiation.

Nous penchons plutôt pour une position *médiane* entre l'option selon laquelle existe une langue visuelle universelle, qui a été en partie proposée par le Groupe μ , et celle qui conçoit chaque image comme un micro-code doté de sa propre micro-grammaire (option qui a tenté un certain nombre de greimas-siens)¹⁶ : il existerait plutôt plusieurs langues visuelles selon les statuts dont relèvent les images (art, science, droit, religion, etc.)¹⁷, mais il existerait également plusieurs sous-langues à l'intérieur de chaque statut se distinguant selon les époques et les traditions.

La relation langue-parole peut donc être relue à la lumière des statuts de l'image : il faut différencier la notion d'énonciation selon les domaines des images pris en considération (artistique, scientifique, religieux, publicitaire, politique, etc.). Chaque statut d'image, voire chaque valorisation que l'image assume dans un domaine social donné, est déterminé par un type d'énonciation particulier qui dépend de séries, de généalogies, d'intertextes, ainsi que des institutions qui les accueillent (musée, laboratoire, cathédrale) et qui rendent intelligibles les images qui s'y réalisent¹⁸.

2. La subjectivité dans le visuel. L'énoncé et l'énonciation énoncée

La deuxième acception de la notion d'énonciation concerne l'acte d'appropriation individuelle de la langue saussurienne à travers une *sélection* qui débouche sur un produit langagier clôturé et accompli qu'on appelle *énoncé*. Cet énoncé est le résultat de la « prise de parole » *objectivée* sur un support.

L'énoncé, qu'il soit verbal, pictural, photographique, filmique, etc., est entendu en tant que *totalité signifiante* : ce qui associe ces différents types d'énoncé est le fait d'avoir été produits par un acte énonciatif, voire par un geste de *projection*, c'est-à-dire par un *débrayage*¹⁹. Un énoncé se caractérise par le fait qu'il a été produit à partir d'un acte de projection qui lui a assuré des *limites* et

16. En ce sens, on pourrait faire l'hypothèse qu'il existe une micro-langue propre à chaque artiste, comme l'a fait le sémioticien Floch (1985), dans son analyse de *Composition IV* de Kandinsky. Cette approche lui a permis d'émettre des hypothèses sur la signification des tableaux abstraits à partir des tableaux plus figuratifs peints au début de sa carrière et proches de la *Composition IV*, ainsi que de tableaux semi-figuratifs possédant des titres condensant leur contenu. Floch a reconstruit un micro-système *local* et *historiquement attesté* qui montre à l'intérieur de quelles configurations se joue le parcours de Kandinsky.

17. Il faut d'ailleurs rappeler que, pour l'étude du langage visuel, la sémiotique greimas-sienne a choisi des corpus picturaux appartenant au domaine de l'art, tandis que pour constituer des théories linguistiques sur l'énonciation le corpus a été choisi à l'intérieur du fonctionnement quotidien du langage.

18. Sur le domaine et l'énonciation voir Bordron ici-même, notamment la notion d'économie. Sur les statuts des images photographiques, voir Basso Fossali & Dondero (2011).

19. Voir Greimas & Courtés (1979), entrées « débrayage » et « embrayage ».

des frontières (le cadre, dans le cas du tableau²⁰, la couverture et la quatrième de couverture dans le cas du roman, le générique et le fond du générique dans le cas du film, etc.).

On postule que les énoncés sont analysables à partir de l'étude des rapports différentiels entre formes, couleurs et positions²¹, ce qui nous permet de comprendre la construction du point de vue et de prévoir la position que l'observateur est censé occuper, qu'elle soit spatiale, pragmatique, cognitive ou passionnelle. D'une certaine manière, l'énoncé prescrit à l'interprète une prise de position, des parcours du regard, ainsi qu'un ensemble de valeurs à partager²².

Si l'énonciation concerne, dans le langage verbal, *le dire*, voire la manière d'asserter et d'assumer l'énoncé, ainsi que de le recevoir, dans le cas de l'image, elle concerne plutôt *la faire corporel*, qui peut s'entendre comme dédoublé en un *faire de la production* (par exemple peindre, photographier, dessiner, etc.) et en un *faire de l'observation* (contempler, regarder, saisir, etc.). Il s'agit bien évidemment d'une production et d'une observation fictives, portées par l'énonciateur et l'énonciataire, de la même manière que les pronoms *je* et *tu* dans nos discours quotidiens : ils ne sont que des simulacres de la subjectivité dans les formes de la *prise d'initiative* (le *je*) et de l'*adresse* (le *tu*) au sein de la construction discursive du dialogue²³. L'énonciateur et l'énonciataire sont identifiables par des configurations textuelles qui tiennent lieu pour eux et qui offrent à l'interprète en chair et en os²⁴ des modèles *possibles* de lecture : c'est ce qu'on appelle l'énonciation énoncée.

20. Dans la peinture, c'est grâce à la clôture fournie par le cadre qu'on peut postuler que le tableau fonctionne comme un micro-système langagier qui nous permet d'identifier des centres de l'attention, les multiples relations entre le centre et la périphérie, les équilibres entre les différents plans en profondeur, l'économie des forces de direction de la lumière, etc.

21. Sur les catégories plastiques topologiques, chromatiques et éidétiques, voir Greimas (1984), Floch (1985), Groupe μ (1992).

22. C'est l'instance qu'Eco (1979) a appelée *lecteur modèle*.

23. Il s'agit de l'acception « restreinte » de la théorie de l'énonciation, qui s'oppose à l'acception « étendue » selon la célèbre distinction formulée par Kerbrat-Orecchioni (1980). La version étendue de cette théorie (pensons à l'analyse du discours et aux travaux de D. Maingueneau), repousse les limites des explorations jusqu'à décrire la scène d'énonciation, la situation de communication et ses composantes (les protagonistes du discours, les circonstances spatio-temporelles, les conditions de production/réception, le contexte historique et culturel, les déterminations génériques et sociolectales). L'énonciation dans sa version étendue est d'actualité dans les recherches récentes en sémiotique. En sémiotique, on peut rendre compte de l'énonciation étendue en étudiant les statuts des images (artistiques, scientifiques, politiques), en les liant aux formes symboliques de leurs institutions telles que les musées, les laboratoires, la presse, à leurs pratiques de production, d'exposition, de valorisation et aux objets qui les « supportent » : présentoir, écrans, etc.

24. En linguistique, déjà Ducrot (1984 : 179) se distinguait de Benveniste en supprimant toute référence extralinguistique de sa théorie de l'énonciation : « [...] je ne fais pas intervenir dans ma caractérisation de l'énonciation la notion d'acte – *a fortiori*, je n'y introduis pas celle d'un sujet auteur de la parole et des actes de parole. Je ne dis pas que l'énonciation, c'est l'acte de quelqu'un qui produit un énoncé ; pour moi, c'est simplement le fait qu'un énoncé apparaisse, et je ne veux pas prendre position, au niveau de ces définitions préliminaires, par rapport au problème de l'auteur de l'énoncé. Je n'ai pas à décider s'il y a un auteur, et quel il est ». À ce sujet voir Colas-Blaise (2010).

S'il revient aux linguistes et ensuite aux sémioticiens de tradition greimasienne d'avoir formulé la notion d'énonciation énoncée en premiers, il ne faut pas oublier l'heureuse collaboration entre linguistes, sémioticiens, historiens et théoriciens de l'image, notamment artistique, qui a eu lieu à partir des années 1960. Pensons à Jean Paris (1965) et à l'ouvrage *L'Espace et le regard* ainsi qu'à Louis Marin avec les textes recueillis au sein des ouvrages *De la représentation* et *Opacité de la peinture* (1993 et 1989). Dans ce dernier ouvrage, Marin a éclairci la différence entre énonciation énoncée et acte énonciatif à travers le fonctionnement des tableaux religieux – ce qui nous est utile pour décrire, d'un point de vue différent de celui des linguistes, la distinction entre énonciation restreinte et une certaine forme d'énonciation étendue. Selon Marin, les *Annonciations* italiennes symboliseraient²⁵ la correspondance entre la structure de communication du secret de l'Incarnation de Dieu et la structure de la théorie de l'énonciation.

L'idée qui fonde cette relation entre la théorie de l'énonciation énoncée et la représentation de l'Annonciation est que, étant à la base de l'événement singulier de l'apparition d'un énoncé, l'énonciation en tant qu'acte est un « inconnaisable » des sciences du langage. Elle ne peut être approchée qu'indirectement, à partir de marques, traces ou indices que cet événement singulier laisse dans les énoncés empiriques : d'une certaine manière, *l'énonciation se manifeste en tant que toujours irrémédiablement cachée et insaisissable*, à l'instar du secret dans le cas de l'Annonciation. L'acte de l'Incarnation de Dieu et l'acte d'énonciation seraient également impossibles à comprendre et à étudier, il ne nous resterait qu'à en étudier les marques, voire les restes...

Marin prend l'exemple de l'Annonciation de Domenico Veneziano (1445-1450, Fitzwilliam Museum, Cambridge), qui montre que le secret de l'Annonciation est seulement raconté sur l'axe de l'histoire, de gauche à droite, à la troisième personne (l'Ange Gabriel et Marie sont de profil : l'accès à leur regard et l'instauration d'un dialogue sont exclus) : il est donc impossible de percer ce secret sur l'axe perspectif, voire sur l'axe de la pénétration de l'observateur délégué dans la profondeur du tableau.

Le mystère est signifié, sur l'axe perspectif, en rapport direct avec le « vouloir savoir » de l'observateur, comme une porte fermée, une serrure hermétique. Cette Annonciation est donc un exemplum précieux du fonctionnement de l'énonciation énoncée : on ne peut que connaître *les traces de la communication* car l'acte de cette communication/révélation restera toujours insaisissable.

2.1 Personne / temps / espace dans l'image

Dans le discours verbal, les marques énonciatives de la subjectivité et de l'intersubjectivité concernent notamment les pronoms personnels (*je, tu, il, on*), les temps verbaux (du présent et des temps du passé) en relation avec la description ou l'appropriation des lieux (*ici et là*) ; chaque acte d'énonciation concerne donc un triple débrayage : actanciel, temporel et spatial. Selon Benveniste, le *il*, la troisième personne est associé à un *ailleurs* et à un *alors*, alors que le couple pronominal *je-tu* l'est à un *ici* et *maintenant*. À partir de là, Benveniste distingue

25. Nous nous référons à Marin (1989, notamment Chap. V, « Annonciations toscanes »).

entre *énonciation historique* et *énonciation discours*²⁶. Dans le cadre de l'image, le débrayage de la personne concerne *le système des regards*. Le profil et le regard de face sont des transpositions visuelles de ce qu'on appelle respectivement énonciation historique (impersonnelle) et énonciation discours (personnelle)²⁷.

Les sujets peints ou photographiés de profil ont une attitude de « troisième personne » : c'est ce qui arrive dans les tableaux d'histoire, où les événements se déroulent sans interpeller l'observateur. La scène d'histoire concerne en fait un rapport asymétrique entre quelque chose qui s'est déjà passé et un spectateur qui contemple au temps présent (temps de l'énonciation / observation). Le rapport n'est donc pas *biunivoque*, comme dans le cas du portrait, car l'événement est mis en scène comme « déjà clôturé » : dans l'image à la troisième personne, il n'y a pas de communication directe entre l'énonciateur et l'énonciataire. Au contraire, les sujets peints dans un tableau s'adressent à nous en établissant une relation de type *je-tu*, voire un dialogue direct, quand ils se montrent de face et nous interrogent du regard. Le sujet représenté nous regardant depuis le portrait fonctionne comme un miroir qui nous interroge directement dans les yeux, nous fixe, nous enlace. Le portrait met en scène le simulacre d'une relation dialogique symétrique et conjuguée au présent.

Le débrayage temporel est signifié par la disposition des figures sur les différents plans en profondeur²⁸. On pourrait affirmer que le premier plan signifie le temps présent, mais seulement si les sujets représentés regardent le spectateur dans les yeux, en s'adressant à l'observateur comme une deuxième personne, un *tu*. On peut aussi concevoir dans l'image une directionnalité signifiée à travers une trajectoire allant vers la profondeur, à savoir vers ce qui est loin dans le temps, ou bien vers l'observateur, à savoir vers le *maintenant* de l'acte d'observation.

Certes, le débrayage temporel dans l'image fixe à scène unique n'a pas été véritablement abordé par la sémiotique et l'étude de la narrativité – voire de la temporalité interne à l'image – se présente aujourd'hui comme un défi²⁹. Il ne s'agirait d'ailleurs pas seulement de rendre compte de la manière dont une image fixe peut construire des parcours de déictisation de l'action mais de rendre compte d'une narrativité au sein d'images plus ou moins abstraites qui ne représentent pas d'actions proprement dites³⁰.

Le débrayage spatial a été par contre assez étudié car il couvre la question de la perspective, que nous aborderons au travers des propositions de Fontanille.

26. Cette distinction fondamentale de Benveniste (1966) correspond à ce que Greimas appelle débrayage énoncif et débrayage énonciatif. Voir Greimas & Courtés (1979).

27. Voir à ce propos Benveniste (1966 : 238).

28. Voir à ce propos l'analyse de tableaux de Matisse dans Beyaert-Geslin (2004).

29. Le seul qui ait tenté une analyse temporelle d'un art dit de l'espace (la sculpture) est Petitot (2004) : voir notamment le premier chapitre (« Goethe et le Laocoon ou l'acte de naissance de l'analyse structurale »). Voir aussi Schaeffer (2001) et Beyaert-Geslin (2013).

30. Voir Fontanille (1994). Voir aussi Dondero (2014b) sur les multiples *temps présent* du portrait photographique où la temporalité de la subjectivité est étudiée à travers les outils de l'aspectualité et du tempo.

3. La projection spatiale sous l'angle du conflit. Quelques cas exemplaires

La perspective, voire le point de vue d'où l'on prend une photo ou d'où l'on dessine quelque chose, est toujours un *lieu de savoir*, le lieu d'où l'on a la vision des choses ; c'est aussi le lieu à partir duquel on propose sa propre vision des choses au spectateur. C'est dans la construction de la perspective, dans le rapport entre énonciateur et énonciataire, que se joue le savoir ; dans les sélections, focalisations et distorsions de la vision sont en jeu les valeurs des choses, ainsi que la place offerte au spectateur pour qu'il y adhère.

Dans l'ouvrage déjà cité, *Les Espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*, Fontanille affirme que chaque énoncé visuel est porteur d'un questionnement sur le savoir et la connaissance : le savoir est un *objet en circulation* entre l'énonciateur et l'énonciataire du discours. La subjectivité est *interactive* car les sujets agissent les uns sur les autres par l'intermédiaire d'un savoir qu'ils partagent ou se disputent au sein des articulations spatiales de l'image. Ce savoir n'est pas exclusivement cognitif mais possède des déterminations passionnelles et pragmatiques³¹.

L'analyse énonciative nous permet d'étudier la manière dont le spectateur est censé se positionner face à l'image car on postule que c'est l'image même qui la détermine : l'énonciataire, dans l'image, prédispose, « prépare » la place du spectateur, qui devra l'occuper s'il veut reconstruire le parcours de la signification³².

Pour préciser un peu leurs rôles, on peut caractériser l'énonciateur par son *activité de production* et l'énonciataire par sa *volonté de connaissance*. L'énonciateur et l'énonciataire peuvent être en conflit entre eux, se tromper, se cacher la vision des choses, se mettre en concurrence pour révéler ou dissimuler. Contrairement à ce que l'on croit souvent, les images ne sont jamais iréniques. Nous avons tendance à croire que les images s'articulent sur le mode de l'affirmation et de la réalisation pleine des formes. Au contraire, les images sont capables de moduler la présence, de la nier même, de nous soustraire à la vision des objets pourtant esquissés ou mis en scène dans la représentation³³. Les images nous mettent souvent face à des situations de « lutte pour la vision ». Prenons brièvement le cas que nous avons étudié ailleurs³⁴, *Suzanne et les vieillards* (1555-1556, Kunsthistorisches Museum, Vienne), un tableau du Tintoret où nous

31. Fontanille (1989) identifie quatre types d'observateurs selon les étapes successives du débrayage / embrayage progressif de l'observateur qui se caractérise par une figurativisation croissante : le focalisateur, le spectateur, l'assistant, l'assistant-participant.

32. Certes, le spectateur pourra quitter la place qui lui a été préparée par l'énonciataire, voire la détourner : c'est ce qu'avait prévu, dans une perspective plus générale, De Certeau (1990). C'est pour cette raison qu'on affirme que chaque image incarne une relation intersubjective *possible* et non pas une relation attestée. Il y a toujours des asymétries entre les positions d'observation prévues par l'image et les usages / interprétations effectifs : cette asymétrie relève de la question politique de l'énonciation que nous n'aborderons pas dans le cadre de cet article.

33. C'est d'ailleurs ce qui a été mis en valeur par la rhétorique de l'image : voir Groupe μ (1992) et Bordron (2010).

34. Voir Dondero (2012a et 2015).

est présentée une lutte entre regards et notamment entre : (1) les regards des vieillards qui espionnent la belle Suzanne prenant un bain ; (2) le regard de Suzanne se protégeant des regards d'autrui par sa concentration sur le miroir et par son positionnement entre les arbres et la haie ; (3) le simulacre de notre regard à nous, les spectateurs du tableau, qui hésitons entre la vision offerte par la perspective sur le corps nu de Suzanne, illuminé et disposé frontalement, d'une part, et le modèle de regard offert par les vieillards, voyeurs indiscrets et *a priori* exclus du spectacle de la nudité féminine, d'autre part. Les vieillards sont des *observateurs délégués*, des substituts du spectateur dans le tableau. Comment sommes-nous censés nous positionner, donc ? Cette image nous pose une question éthique qui concerne le voir et le regarder, le fait que quelque chose est exposé devant nos yeux, le corps nu, et le fait que les observateurs délégués sont modalisés comme des espions. Nous les spectateurs sommes aussi dans la position de regardeurs indiscrets, les observateurs délégués ayant le statut d'observateurs-modèles modalisant notre manière de regarder : à l'instar des vieillards, nous ne sommes pas vus par la femme mais nous la voyons. Nous sommes donc nous aussi mis en scène à l'instar d'espions : notre regard est une trahison de l'intimité à laquelle la femme a droit et dont elle pense pouvoir disposer dans l'espace de projection du miroir en deçà de la haie. *Suzanne et les vieillards* met donc en scène la *négation du rôle de l'image et de son statut* : celui d'être pleinement offert aux regards. Ce tableau met en scène la négation de la libre circulation des regards entre image et spectateur : le tableau empêche toute possibilité de dialogue et de présence ou en tout cas en diffracte ou en déporte l'effectuation. C'est un exemple de la complexité langagière de l'énonciation énoncée : il s'agit d'une image nous interdisant la légitimité du regard, qui est pourtant à la base de tout rapport avec l'objet visuel.

D'autres images mettent en scène des sujets partageant la même lutte pour devenir des acteurs de l'action du voir, comme dans la photographie de Denis Roche, ayant pour titre *28 mai 1980* (Rome, « Pierluigi »), étudiée dans *Sémiotique de la photographie*³⁵ comme une photo représentant une « bataille de dispositifs ». La femme, objet de la prise de vue, devient elle-même *co-auteure* de la photographie et substitue à la prise de son regard un miroir qui lui permet de déclencher une autre perspective, voire une autre vision (la vision de la production). À travers ce renversement du point de vue, une nouvelle perspective entre en concurrence avec celle de la prise de vue principale. Il s'agit d'un conflit de perspectives : le miroir est utilisé comme résistance de la part de la femme qui refuse d'apparaître dans la photo en tant que *modèle*, en tant qu'objet de la prise de vue, et devient ainsi elle aussi regardeuse – et non seulement regardée –, ainsi que productrice d'une autre vision.

Ces deux exemples nous paraissent exemplaires de la lutte entre énonciateur et énonciataire pour « offrir son propre point de vue » : dans ces deux cas, cette lutte est assumée par des acteurs représentés, délégués sous la forme d'être humains et de dispositifs identifiables (le miroir, la haie, etc.). Certes, on pourrait franchir un pas de plus et envisager une bataille énonciative faite de forces voulant émerger les unes sur les autres et non seulement de formes reconnaissables

35. Voir Basso Fossali & Dondero (2011).

ou d'acteurs. L'effet flou en photo est un bon exemple du « jeu de cache-cache » et de lutte pour conquérir la bonne vision ou l'interdire à autrui.

Prenons l'exemple d'une photo faisant partie d'une série intitulée *Avoir vingt ans à Téhéran* analysée par Shairi & Fontanille (2001) et ayant pour titre *La pudeur force à baisser les yeux. Université de Bandar Abbas* (en ligne). Le flou sur le visage de la femme représentée est le produit d'une fuite, d'un évitement du sujet représenté de l'espace d'énonciation. La femme ne veut pas se faire saisir par le photographe : le flou qu'on aperçoit dans son visage marque une volonté de se soustraire au regard. Ce flou figurant sur le plan de l'expression est à lire en opposition au rendu net de la représentation de l'homme, qui correspond à une opposition, sur le plan du contenu, entre la figure réservée de la femme, qui donne l'impression d'être sur le point de fuir, et l'attitude des hommes qui sont sûrs d'eux-mêmes dans les espaces publics iraniens. On pourrait appeler ce genre de flou un *flou énoncé*, au sens où ce n'est pas le photographe qui bouge mais bien un personnage représenté, ce qui rend floue la prise de vue jusqu'à déstabiliser le rapport entre le modèle et le preneur de vue.

Dans chaque image floue, il s'agit toujours de comprendre qui « prend l'initiative » de cet écart par rapport à l'harmonisation entre, d'une part, les corps représentés dans l'image et, de l'autre, le corps qui prend la photo. Dans notre cas, c'est la femme qui prend l'initiative de cette non-harmonisation et qui empêche la netteté de la prise de vue. On peut d'ailleurs envisager le cas opposé : un effet-flou créé par une position instable du preneur de vue, comme dans le cas de la photo de guerre. Le flou qu'on voit dans le célèbre *D-Day* de Robert Capa dépend de l'énonciateur qui « prend l'initiative » de bouger (il ne peut pas faire autrement, en fait !) par rapport aux événements du monde. On peut appeler ce cas de figure le *flou énonciatif*, car il dépend de l'instance d'énonciation : le fait que le flou est distribué de manière homogène sur toute la surface de l'image signifie que le bougé est déterminé par un mouvement appartenant à l'instance de la prise de vue, et non pas au mouvement du sujet représenté.

Pour terminer cette partie sur les conflits entre points de vue, et notamment sur la relation conflictuelle entre l'énonciateur qui s'offre et/ou se dérobe au regard et l'observateur qui cherche à savoir, nous reprenons le schéma de la *modalisation cognitive* de l'espace. La rencontre entre les simulacres du producteur et du spectateur peut avoir un régime contractuel, un régime polémique, un régime de conciliation ou un régime de discorde (Fontanille 1989 : 100).

Ce schéma fonctionne comme un carré sémiotique, par les relations de contradiction et de contrariété qui peuvent être lues comme des relations logiques mais également comme des relations de transformation narrative.

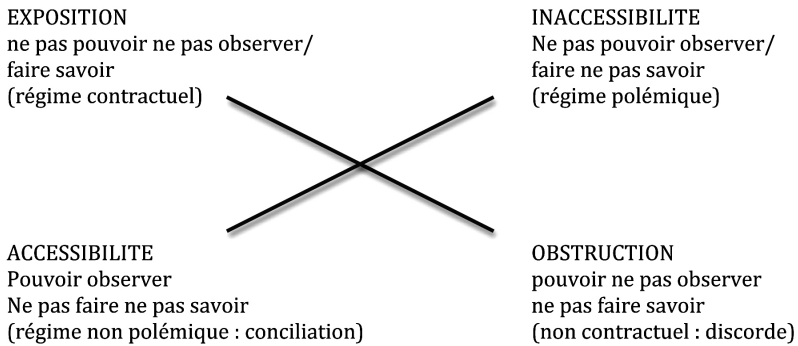
L'*exposition* (régime contractuel de la vision) caractérise tout ce qui se donne à voir à l'observateur, qui est censé vouloir regarder ; l'énonciateur, dans ce cas, n'a rien à cacher. Un exemple qui peut illustrer ce cas de figure est un personnage en premier plan, bien illuminé et centré, vu de face, comme dans les portraits de l'artiste hollandaise Rineke Dijkstra³⁶.

36. Sur les portraits de cette artiste, voir Beyaert-Geslin & Lloveria (2013).

La position contraire, celle de l'*inaccessibilité*, concerne le régime polémique de la vision, où l'observateur ne peut pas observer et l'énonciateur cache son savoir. Le cas de l'*inaccessibilité* caractérise souvent la peinture des visions mystiques, où la vision de Dieu par les saints nous est cachée par la force divine elle-même³⁷.

L'*obstruction* caractérise le régime de la discorde et notamment tout ce qui est masqué, difficilement saisissable, incomplet, et fonctionne comme une négation de l'exposition : c'est souvent le cas d'images qui montrent des objets éloignés, déplacés du centre de l'image ou vus de dos.

L'*accessibilité* est le régime de la conciliation caractérisé par un « pouvoir observer » de la part de l'observateur et par un « ne pas faire ne pas savoir » de la part de l'énonciateur. Ce régime de vision 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).



4. Le métalangage visuel

De multiples travaux en sémiotique ont donné pour acquise l'existence d'un métalangage visuel, sans en avoir problématisé la légitimité et le fonctionnement jusqu'au bout. Nous avons d'ailleurs postulé que le langage verbal n'est pas le « traducteur » unique et universel de toutes les sémiotiques (p. ex. des énoncés visuels, musicaux, audiovisuels) (Fabbri 1998) contrairement à ce qu'affirmait Roland Barthes (1964 et 1967). Dans le cadre de cet article, nous abordons la question du métalangage visuel à partir de la notion d'énonciation énoncée en suivant la recommandation de Fontanille (2003 : 283) qui décrit l'énonciation comme un métalangage « descriptif » : *prédiquant* l'énoncé, elle « affiche sa propre activité, elle la code et en fait un événement sensible ou observable ».

L'avancée majeure de la sémiotique visuelle a été de démontrer que la constitution du plan de l'expression du langage visuel fonctionne au moins de façon double. Le langage visuel produit en fait des « plis » en son sein qui permettent d'apercevoir que l'image est stratifiée : elle construit des structures, voire des schèmes, qui se « détachent comme des fines pellicules » – pour reprendre les mots de Christian Metz (1991 : 20) – de tout ce qui est simplement représenté.

37. Voir Stoichita (2011).

Si l'image, pour être interprétée, ne dépend pas d'un métalangage verbal, mais contient elle-même un langage explicatif à travers des *schèmes qui émergent* de sa chair ou de *fines pellicules qui se détachent* du représenté, il faut se demander si cette auto-description est garantie par des dispositifs à concevoir sur le modèle d'un *appareil formel de l'énonciation* qui se répète d'image en image (à l'instar des pronoms dans le langage verbal) ou s'il s'agit en revanche d'un *niveau organisateur* émergeant de la perception de chaque plan d'expression, qui se présenterait par ailleurs comme différent à chaque image.

La théorie de l'énonciation énoncée dans les cadres du visuel et de l'audio-visuel pose le problème de la spécificité de chaque langage et de la transposabilité de l'appareil formel de l'énonciation par exemple du langage verbal au langage visuel³⁸. À ce propos, nous distinguons deux acceptions d'énonciation énoncée :

1. La première acception, découlant de la tradition benvenistienne, concerne l'énonciation entendue comme théorie des embrayeurs et la manière dont chaque image oriente le regard futur de l'observateur à travers une sorte de pronominalité visuelle — se déclinant aussi en des perspectives spatiales et temporelles. La question qui se pose alors est la suivante : tout embrayeur serait-il automatiquement concevable comme un dispositif de réflexion sur la production et l'observation ?
2. La seconde acception, provenant du travail de Metz (1991)³⁹, concerne la notion d'énonciation énoncée en tant que manière dont l'image réfléchit sur elle-même en mimant son acte de production ou d'observation, en se *dédoublant* elle-même.

Par rapport aux embrayeurs de la personne, nous sommes dans ce second cas plutôt du côté d'un questionnement relatif à l'énonciation *impersonnelle*. À ce propos, il faut se demander si chaque dédoublement dans l'image (*via* des dispositifs comme le miroir, le cadre dans le cadre, la porte, etc.) comporte d'emblée une auto-analyse. S'il y a dédoublement, ou bien mise en abyme, y a-t-il aussi automatiquement processus d'analyse ? Multiplier les délégations, les cadrages, les emboîtements et les agencements énonciatifs revient-il à accomplir un travail d'analyse par des moyens exclusivement visuels ?

Nous nous demandons enfin si ce que nous nommons la réflexion de l'image sur elle-même en tant qu'action d'encadrer, de démultiplier les scènes par des surfaces réfléchissantes, etc. est également lié, comme les embrayeurs, à la question de l'intersubjectivité ou s'il s'agit de deux mouvements autonomes : dans ce dernier cas, on aurait une réflexivité par embrayeurs et pronominalité et une réflexivité par dédoublement et démultiplication. Devons-nous continuer à distinguer ces deux acceptions ? Ou est-ce que toute image, en montrant la perspective à travers laquelle elle doit être regardée, en incarnant forcément un

38. Voir à ce sujet Paolucci (2016).

39. « Qu'est-ce que l'énonciation au fond ? Ce n'est pas forcément toujours *je-ici-maintenant*, c'est de façon plus générale la capacité qu'ont beaucoup d'énoncés à se plisser par endroits, à apparaître ici ou là, comme en relief, à se démasquer d'une fine pellicule d'eux-mêmes qui porte gravées quelques indications d'une autre nature (ou d'un autre niveau) concernant la production et non le produit » (Metz 1991 : 20).

point de vue et une perspective offerte à l'observateur, est déjà nécessairement réflexive dans le deuxième sens illustré plus haut, celui qui concerne le processus mimétique de ses actes de production et d'observation ?

Nous présenterons quatre types d'énonciation énoncée où il est de plus en plus difficile de distinguer entre ce qui appartient de droit au système des embrayeurs et ce qui appartient à la réflexion de l'image en tant que dédoublement de son acte d'énonciation.

1) Le premier type d'énonciation énoncée peut être appelé *thématisation de l'énonciation dans l'énoncé*. Nous pouvons prendre comme exemple un tableau de Jan Gossaert, *Saint Luc l'Évangéliste peignant la Vierge* (vers 1520, Kunsthistorisches Museum, Vienne), où l'acte de peindre est directement représenté dans le tableau. On a dans ce tableau un dédoublement du tableau, qui montre un débrayage en acte représenté à l'intérieur du tableau (la production picturale) et le résultat de ce débrayage (le tableau peint à l'intérieur du tableau). Dans d'autres cas, comme dans *Las Meninas* de Velázquez (1656), c'est le peintre qui regarde l'observateur droit dans les yeux, à la première personne, comme s'il était en train de peindre les spectateurs en tant que deuxième personne du dialogue énonciatif. Le spectateur est mis en scène en creux comme s'il était en train d'émerger sur la toile du peintre, d'ailleurs cachée — mais un simulacre d'observateur est visible dans le miroir qui est disposé de face, au fond de l'atelier. Ce tableau met en scène quelque chose de plus que le premier : non seulement un dialogue, mais également une réflexion sur le mouvement corporel du peintre qui, d'actant du faire, devient actant du regard. Le tableau de Velázquez est une véritable réflexion théorique sur le cadre et le cadrage — la porte, la fenêtre, le miroir, la toile, les rideaux, ainsi que les tableaux. Tous ces types de cadrage mettent en jeu des dispositifs d'illusion ou de négation de la profondeur, qui sont identifiables comme des embrayeurs à l'instar du miroir, mais également comme des dispositifs réflexifs propres à la peinture.

2) Le deuxième type d'énonciation énoncée concerne *l'embrayage et l'appel direct au spectateur*. Si le premier type prend en considération le dédoublement de l'acte pictural, ce deuxième type d'énonciation énoncée, typique du portrait, est celui du regard embrayé que nous distinguons volontiers de la thématization de l'acte de fabrication de l'image. Dans la photo d'Isabelle Esraghi ayant pour titre *Les Coulisses du Théâtre de la ville. Sarah, jeune comédienne, s'apprête à jouer ce soir dans une pièce de Woody Allen, Téhéran*, contenue dans la série *Avoir vingt ans à Téhéran* (accessible en ligne), étudiée par Shairi & Fontanille (2001), nous sommes directement mis en relation avec le personnage représenté qui nous regarde et qui a été regardé par le photographe. Il y a dans le cas de la photo un surplus d'authentification par rapport à un embrayage en peinture car celui-ci renvoie à la spécificité de la démarche photographique : voir ce qui a été vu. Dans le cas de Velázquez, le sujet nous regarde en tant que *peintre en train de faire de la peinture*, ici la femme nous regarde en tant que *femme en train de regarder et d'attirer l'attention sur elle*.

3) Le troisième type d'énonciation énoncée concerne *la perspective* et la construction de l'espace, comme nous l'avons illustré plus haut par l'exemple de *Suzanne et les vieillards* du Tintoret. Les stratégies de ce troisième type d'énonciation énoncée sont plus difficiles à repérer que les deux premières, car

non localisables et non identifiables en des unités : c'est en effet la construction géométrique de l'espace englobant qui détermine toutes les relations entre regards et positionnements dans l'espace. L'acte énonciatif ici thématiqué n'est plus celui de peindre, comme dans le cas de Velázquez ; il s'agit plutôt de la problématisation de l'acte de regarder, qu'on ne peut pas simplement identifier en des *regards ponctuels, mais qui est disséminé dans la construction entière de l'espace du tableau*, lequel fonctionne comme triangulation des dispositifs qui autorisent et/ou interdisent le regard.

4) Le quatrième type d'énonciation énoncée concerne *la texture*, voire l'*incarnation de l'acte énonciatif* dans l'énoncé pictural lui-même. Ce cas est bien illustré non seulement par des tableaux abstraits mais également figuratifs et semi-figuratifs, comme le *Champ de blé avec des corneilles* de Van Gogh (1890, Musée Van Gogh, Amsterdam). La question énonciative des embrayeurs rejoint dans ce cas directement celle de la technique *affichée*, voire des relations entre supports et apports, qui se jouent entre type de traitement de la toile et rythme des mouvements du pinceau⁴⁰.

La démarche à travers laquelle l'image met en scène son acte d'énonciation et/ou les instruments qui en ont rendu possible l'énonciation est-elle indépendante du fonctionnement des embrayeurs ? Il est entendu que les embrayeurs en peinture ne calquent pas les embrayeurs du discours verbal mais en génèrent d'autres, tels que les rythmes de la texture, qui sont directement liés à la sensori-motricité du producteur et de l'observateur. La sensori-motricité peut être conçue comme une sorte de structure pronominale qui ne concerne plus les embrayeurs classiques, mais plutôt les mouvements du corps (praxis picturale).

Dans le cadre du visuel, l'énonciation énoncée est donc à entendre à la fois comme lieu de la communication intersubjective inscrite dans l'image et comme lieu où l'image problématise, de manière plus ou moins explicite, son acte productif. La texture en peinture tient ensemble les embrayeurs personnels et l'acte impersonnel dont parle Metz⁴¹ : la texture associe la fonction des embrayeurs (intersubjectivité) et leur dissémination dans un mouvement de mise en valeur de la relation support/apport (acte de production).

Conclusions

Dans ce travail, nous avons essayé d'aborder toutes les questions les plus délicates qui se présentent au sémioticien lors de l'étude de l'image d'un point de vue langagier. Dans la première partie de l'article, nous avons essayé de comprendre si les concepts de langue et de parole sont transposables au langage visuel : nous avons proposé la piste des statuts pour comprendre à nouveaux frais la médiation entre langue et parole. Ensuite nous nous sommes interrogés sur le

40. Dans le cas de la photographie, le rôle d'apport serait joué par l'intensité de la lumière et le rôle du support par le tramage du papier. Avec l'image numérique, le support est constitué par des pixels dont la densité varie, et l'apport par les instructions d'exécution données par le logiciel, qui déterminent la densité des pixels également. Voir à ce propos Basso Fossali & Dondero (2011) et Dondero & Reyes (2016) au sujet des supports formel et matériel de l'image numérique.

41. Pour une discussion sur l'énonciation selon Benveniste et l'énonciation chez Metz voir Dondero (2014d) et Paolucci (2010).

concept d'intersubjectivité dans le domaine du visuel tant du point de vue de la pronominalité intersubjective que du point de vue de l'énonciation impersonnelle, défendu par Metz. La théorie énonciative sous l'angle de l'intersubjectivité permet notamment de rendre compte du fait qu'aucune image n'est jamais irénique : elle est plutôt le résultat d'une concurrence entre l'énonciateur et l'énonciataire, occupés dans les actions de dévoiler, cacher, nier la vision, observer, capter, explorer.

Dans la deuxième partie de notre travail, nous avons abordé la question de la réflexivité dans l'image : pouvons-nous véritablement parler de métalangage dans le cadre du visuel ? Pour répondre, nous avons repéré quatre modes qu'a l'image de se référer à elle-même : la thématization de l'acte productif, l'embranchement, la perspective et enfin la texture, entendue en tant qu'acte d'incarnation dans l'image de l'acte productif. La texture est le lieu le plus emblématique de la manifestation de la subjectivité dans le langage de l'image : la texture est le lieu où le corps entier du producteur laisse les traces de son empreinte unique, voire de son identité pourra-t-on dire pronominal, mais il s'agit aussi d'un portrait parfait de l'acte énonciatif en lui-même. Dans le cas de la texture, les deux acceptions de subjectivité – la première entendue comme lieu de la prise de position intersubjective et la seconde comme lieu de mise en scène de l'acte impersonnel de la production – se chargent de tout leur sens métalangagier.

Références bibliographiques

- BARTHES R., 1964, « Rhétorique de l'image », *Communications* 4, 40-51.
- BARTHES R., 1967, *Système de la mode*, Paris, Seuil.
- BASSO FOSSALI P. & DONDERO M. G., 2011, *Sémiotique de la photographie*, Limoges, Pulim.
- BENVENISTE E., 1966-1974, *Problèmes de linguistique générale I et II*, Paris, Gallimard.
- BEYAERT-GESLIN A., 2004, « La couleur, la profondeur, les sensations. Quelques intérieurs de Matisse », in A. Hénault & A. Beyaert-Geslin (éds), *Ateliers de sémiotique visuelle*, Paris, PUF, 210-224.
- BEYAERT-GESLIN A., 2008, *L'Autre de l'autre. La représentation de l'altérité dans les nouvelles images*, HDR, Université de Limoges.
- BEYAERT-GESLIN A., 2009, *L'Image préoccupée*, Paris, Hermès-Lavoisier.
- BEYAERT-GESLIN A., 2013, « Espace du tableau, temps de la peinture », *Actes sémiotiques* 113.
- BEYAERT-GESLIN A. & LLOVERIA V., 2013, « Une approche épisémiotique de la présence. Sur quelques portraits d'adolescents », *VS Quaderni di studi semiotici* 117, 95-102.
- BORDRON J.-F., 2010, « Rhétorique et économie des images », in S. Badir & M. G. Dondero (éds), « Le Groupe μ entre rhétorique et sémiotique. Archéologie et perspectives », *Protée* 38/1, 27-40.
- BOUQUIAUX L., DUBUISSON F. & LECLERCQ B., 2013, « Modèles épistémologiques pour le métalangage », *Signata, Annales des sémiotiques / Annals of Semiotics* 4, 15-52.
- CASETTI F., 1990, *D'un regard l'autre : le film et son spectateur*, Lyon, Presses universitaires de Lyon.
- DE CERTEAU M., 1990, *L'Invention du quotidien I. Arts de faire*, Paris, Gallimard.

- COLAS-BLAISE M., 2010, « L'énonciation à la croisée des approches. Comment faire dialoguer la linguistique et la sémiotique ? », *Signata, Annales des sémiotiques / Annals of Semiotics* 1, 39-89.
- DONDERO M.G., 2009a, *Le Sacré dans l'image photographique. Études sémiotiques*, Paris, Hermès Lavoisier.
- DONDERO M.G., 2009b, « Le texte et ses pratiques d'instanciation », *Actes Sémiotiques, Arts du faire : production et expertise* (en ligne).
- DONDERO M.G., 2012a, « Énonciation visuelle et négation en image : des arts aux sciences », *Actes Sémiotiques* 114 (en ligne).
- DONDERO M.G., 2012b, « Le spectacle dans l'image et la spectacularisation de l'image », in « Image et spectacle », *Degrés* 151-152, 1-15.
- DONDERO M.G., 2013, « Rhétorique et énonciation visuelle », in « Rhétorique et visualisation scientifique », *Visible* 10, 9-31.
- DONDERO M.G., 2014a, « Les aventures du corps et de l'identité dans la photographie de mode », *Actes sémiotiques* 117, en ligne.
- DONDERO M.G., 2014b, « Les approches sémiotiques du portrait photographique. De l'identité à l'"air" », *CONTEXTES* 14, en ligne.
- DONDERO M.G., 2014c, « Photographier le travail, représenter le futur. Analyse sémiotique de l'iconographie du chantier des Halles à Paris » in J. Bonaccorsi & A. Jarrigeon (éds), *Communication & Langage* 180, 79-94.
- DONDERO M.G., 2014d, « Sémiotique de l'action : textualisation et notation », *CASA Cadernos de Semiótica Aplicada* 12/1, 15-47, en ligne.
- DONDERO M.G., 2015, « Les forces de la négation dans l'image », in L. Acquarelli (éd.), *Au prisme du figural. Le sens des images entre forme et force*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 105-124.
- DONDERO M.G., 2016, « Voir en art, voir en sciences », *Nouvelle Revue d'Esthétique* (sous presse).
- DONDERO M.G. & FONTANILLE, J., 2012, *Des images à problèmes. Le sens du visuel à l'épreuve de l'image scientifique*, Limoges, Pulim.
- DONDERO M.G. & REYES E., 2016, « Les supports des images : photographie et image numérique », *Actes sémiotiques*, sous presse.
- DUCROT O., 1984, *Le Dire et le Dit*, Paris, Minuit.
- ECO U., 1979, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milan, Bompiani ; trad. fr. *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset.
- FABBRI P., 2008, *Le Tournant sémiotique*, Paris, Lavoisier.
- FLOCH J.-M., 1985, *Petites Mythologies de l'œil et de l'esprit. Pour une sémiotique plastique*, Paris et Amsterdam, Hadès et Benjamins.
- FLOCH J.-M., 1986, *Les Formes de l'empreinte : Brandt, Cartier-Bresson, Doisneau, Stieglitz, Strandt*, Périgueux, Fanlac.
- FLOCH J.-M., 1990, *Identités visuelles*, Paris, PUF.
- FONTANILLE J., 1989, *Les Espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*, Paris, Hachette.
- FONTANILLE J., 1994, « Sans titre... ou sans contenu », *Nouveaux Actes Sémiotiques* 33/34/35, 77-99.

- FONTANILLE J., 1998, « Décoratif, iconicité et écriture. Geste, rythme et figurativité : à propos de la poterie berbère », *Histoire de l'art et sémiotique, Visio*, 3/2, en ligne.
- FONTANILLE J., 2003, *Sémiotique du discours*, Limoges, Pulim.
- FONTANILLE J., 2008, *Pratiques sémiotiques*, Paris, PUF.
- FONTANILLE J., 2014, « L'énonciation pratique : exploration, schématisation et transposition », conférence invitée au symposium Common 14, ULg, en ligne.
- GREIMAS A. J., 1984, « Sémiotique figurative et sémiotique plastique », *Actes sémiotiques* 60.
- GREIMAS A. J. & COURTÉS J., 1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, I, Paris, Hachette.
- GROUPE μ , 1992, *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil.
- KERBRAT-ORECCHIONI C., 1980, *L'Énonciation : de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin (4^e éd. 2009).
- KLEE P., 1964, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Denoël.
- KLINKENBERG J.-M., 2000, *Précis de sémiotique générale*, Paris, Seuil.
- LE GUERN O., 2014, « Métalangage iconique et attitude métadiscursive », *Signata, Annales des sémiotiques / Annals of Semiotics* 4, 329-340.
- MARIN L., 1989, *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris, Usher (nlle éd., EHESS, 2006).
- MARIN L., 1993, *De la représentation*, Paris, Seuil.
- METZ C., 1991, *L'Énonciation impersonnelle, ou Le Site du film*, Paris, Klincksieck.
- PAOLUCCI C., 2010, *Strutturalismo e interpretazione*, Milan, Bompiani.
- PAOLUCCI C., 2016, « L'appareil formel de l'énonciation dans l'audiovisuel », in A. Beyaert-Geslin, M.G. Dondero & A. Moutat (éds), *L'Énonciation visuelle*, Limoges, Lambert-Lucas.
- PARIS J., 1965, *L'Espace et le Regard*, Paris, Seuil.
- PETITOT J., 2004, *Morphologie et esthétique*, Paris, Maisonneuve et Larose.
- SCHAEFFER J.-M., 2001, « Narration visuelle et interprétation », in M. Ribière & J. Baetens (éds), *Time, Narrative & The Fixed Image*, Amsterdam, Atlanta.
- SHAIRI R. & FONTANILLE J., 2001, « Approche sémiotique du regard photographique : deux empreintes de l'Iran contemporain », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 73-74-75, en ligne.
- SILVA I.A., 2004, « Uma leitura de Vieja friendo huevos de Velásquez », in A. C. de Oliveira (éd.), *Semiótica plástica*, São Paulo, Hackerp, 189-206.
- STOICHITA V., 1993, *L'Instauration du tableau : métapeinture à l'aube des temps modernes*, Paris, Droz.
- STOICHITA V., 2011, *L'Œil mystique. Peindre l'Extase dans l'Espagne du Siècle d'Or*, Paris, Le Felin.
- THÜRLEMANN F., 1982, *Paul Klee. Analyse sémiotique de trois peintures*, Lausanne, L'Âge d'homme.
- ZINNA A., 2013, « L'épistémologie de Hjelmslev : entre métalangage et opérations », *Signata, Annales des sémiotiques / Annals of Semiotics* 4, 129-155.