

Troisième partie

Énonciation et métalangage visuel

L'énonciation visuelle entre réflexivité et métalangage

Maria Giulia Dondero

FNRS / Université de Liège

Introduction

Les sémioticiens ont souvent donné pour acquise l'existence d'un métalangage visuel sans en avoir problématisé la légitimité et le fonctionnement jusqu'au bout. Ce texte vise tout d'abord à défendre l'hypothèse selon laquelle le langage verbal n'est pas le traducteur unique et universel de toutes les sémiotiques (visuelles, musicales, audiovisuelles, etc.) comme l'affirment la sémiologie de Roland Barthes (1964 et 1967) et l'approche linguistique. Nous comparerons ensuite la notion de réflexivité à celle de métalangage : si les études sur la réflexivité sont assez répandues dans plusieurs disciplines concernant l'image¹, il n'en est pas de même pour la notion de métalangage qui implique la supériorité d'un langage sur l'autre².

Les détracteurs de la possibilité d'envisager un métalangage visuel s'appuieraient sur la conviction que le langage visuel n'a pas d'alphabet ni de grammaire stables, voire qu'il est *démuni d'unités morphologiques ainsi que de règles syntaxiques* : c'est ce malentendu qui empêche enfin de concevoir aisément un langage et un métalangage visuels.

La question du métalangage est strictement dépendante de la notion d'énonciation : en effet, selon 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 » (Fontanille 2003 : 283). La théorie de l'énonciation visuelle, en explorant les simulacres textuels de la production et de l'observation, permet de rendre compte d'une sorte de réflexivité de l'image sur elle-même. Une première interrogation émerge alors : s'agit-il d'une réflexivité diffuse ou, au contraire, peut-on véritablement parler de métalangage dans le cadre du visuel ?

1. Pensons par exemple à l'opposition entre transparence et opacité chez Louis Marin (1989, 1993) qui concerne la relation entre représentation et présentation de la représentation, donc un fonctionnement réflexif de l'image. Pensons aussi aux travaux de Victor Stoichita (1993, 2011), qui ont construit une importante théorie du cadre dans le cadre.

2. Rappelons que le philosophe Michel Serres exclut toute hiérarchie dans la relation entre un langage et l'autre et a soutenu, dans *Hermès I. La communication* en 1969, *Hermès II. L'interférence* (1972) et *Hermès III. La traduction* (1974), le concept de traduction généralisée. Pour une discussion sur le paradigme de la traduction vis-à-vis du métalangage, voir Bouquiaux, Dubuisson & Leclercq (2014).

Pour pouvoir parler de métalangage visuel, voire d'un langage visuel qui permette d'analyser un langage visuel, il faudrait concevoir un répertoire de formes collectivement produit et stabilisé par l'usage (langue). Cette langue serait constituée de la totalité des possibles combinaisons d'éléments et de formes qui se sont offerts comme *possibles* au producteur au moment de la fabrication de l'image. Mais un véritable réservoir de traits en peinture, fonctionnant selon un système de règles grammaticales (combinable / non combinable, permis / interdit, etc.), existe-t-il finalement ? Une grammaire unique et universelle des combinaisons des couleurs, des lignes, des formes, comme l'a d'ailleurs proposé le Groupe μ dans le *Traité du signe visuel* (1992), est-elle envisageable ?

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), dans le cas de l'image, et notamment en peinture, on est toujours face à des traits qu'on ne peut pas indexer sur des classes d'éléments de signification stable. Il n'existe en effet pas de classes figées et clôturées d'éléments topologiques, chromatiques et éidétiques³, ce qui fait que les unités sont à construire et à reconstruire à chaque image : les unités sont les résultats d'une prise de position de l'analyste qui détermine les sélections / digitalisations de ce *continuum* qu'est le tableau. Autrement dit, il n'existe pas un réservoir de tracés disjoints et re-combinables comme les lettres de l'alphabet et dont la valeur serait figée au sein d'un système de potentialités langagières existant avant la « mise en image » : les unités sont à construire à partir du *continuum* de l'image.

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 visuelles ? S'il n'y a pas de règles universelles de combinaisons d'éléments (les éléments ne sont d'ailleurs que le résultat d'un pari interprétatif), il faudra pourtant prendre en considération des contraintes qui se présentent à chaque producteur d'image, telles que les contraintes chromatiques, ou plus simplement celles des traditions compositionnelles, des styles d'école, etc.⁴

3. 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 mais qui ne sont repérables qu'à l'intérieur du tableau.

4. On peut, par exemple, repérer une langue caractérisant chaque peintre, comme l'a fait Jean-Marie Floch dans *Petites Mythologies de l'œil et de l'esprit* (1985) pour Kandinsky. Cette approche lui a permis d'émettre des hypothèses sur la signification de la *Composition IV*, tableau au centre de son analyse, en partant des comparaisons diverses avec des peintures plus anciennes du peintre russe. Pour comprendre des tableaux abstraits tels que la *Composition IV*, Floch est parti de tableaux plus figuratifs du début de sa carrière où la composition des couleurs et des lignes était très proche de celle de la *Composition IV* ainsi que de tableaux également abstraits mais ayant 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. Cette précieuse analyse problématise de manière efficace les difficultés de repérer des règles grammaticales générales dans le langage visuel, et le chemin à suivre : il faut aller à la recherche des micro-systèmes locaux et historiquement attestés qui réglementent la liberté de composer et d'interpréter.

Le problème qui nous fait face peut être en somme 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, indépendant, où la langue coïnciderait avec la parole, le système avec le procès, les règles avec l'occurrence. Si l'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 picturale serait entièrement différente des langues des autres peintres, ce qui amènerait à une impossibilité de communication et de compréhension entre les projets des différents artistes et, finalement, toute filiation.

Nous penchons plutôt pour une position *médiane* entre l'option selon laquelle il existe une langue visuelle universelle – conception qui a été en partie celle du Groupe μ (1992) –, et celle qui conçoit chaque image comme un code doté de sa propre micro-grammaire en excluant ainsi toute grammaire trans-textuelle⁵ – option qui a tenté un certain nombre de chercheurs greimassiens dans les années 1980. On pourrait finalement défendre l'hypothèse qu'il existerait plusieurs langues visuelles relevant des statuts des images (art, science, droit, religion, etc.), mais il existerait également plusieurs sous-langues à l'intérieur de chaque statut se distinguant selon les époques et les traditions (Basso Fossali & Dondero 2011).

1. Entre réflexivité et métalangage

Dans le domaine conceptuel c'est la *catégorisation* qui résout le problème du passage du continu au discret [...]. Mais la catégorisation est un mode d'abstraction *conceptuelle*. [...] Chaque œuvre [plastique] hérite d'une *singularité indépassable* du fait que l'espace est une intuition pure et non pas un concept. Comment donc introduire du discret dans ces compositions irréductiblement singulières. *Le problème est d'arriver à extraire une forme de l'expression discrète d'une forme de l'intuition continue.* (Petitot 2004 : 54-55)

Faut-il concevoir de véritables métalangages visuels dont le champ d'action dépasserait la capacité réflexive dont font preuve de nombreuses images ? Quelle est la différence entre les deux concepts ?

Nous avons souvent distingué entre méta-texte, métadiscours ou métalangage mais il faudrait se demander avant tout si on ne devrait pas utiliser le suffixe *méta* exclusivement lorsqu'une série d'images sont « tenues ensemble » et rendues « commensurables » par un *système de notation* subjacent qui permet de lire chaque image à partir d'un *réservoir de tracés* stabilisé, constituant un alphabet de signes disjoints et recombinaisons, comme dans le cas des langages verbal et formel. Si cela était le cas, une image mettant en scène son acte

5. On ne peut pas oublier que la langue a une fonction traductrice : c'est la fonction du système de rendre commensurables les différents discours.

productif (le faire pictural dans un tableau, la prise de vue dans une photo, etc.) par exemple ne devrait pas être considérée comme pertinente dans le cadre d'une recherche sur le métalangage visuel, car ce dernier concernerait exclusivement des schématisations visuelles *répétables* se basant sur un système d'*invariants*.

À ce propos, le cas de Paul Klee, théoricien du langage visuel, est, dans ses écrits et dans sa peinture, une référence incontournable : le peintre suisse a conçu la production picturale comme une performance, voire comme l'exécution d'un alphabet de tracés disjoints et répétables réglé par une proto-grammaticalité. Le cas de Paul Klee est exemplaire d'une recherche visant à ériger un alphabet, sur le modèle des notes en musique et de la notation, voire un répertoire de formes à valeur figée qui sont à concevoir également comme des forces d'orientation et d'organisation des rythmes perceptifs.

Klee (1964) a en effet repéré et inventorié les formes – et les déformations – de la dimension plastique des images : la ligne dépend de segments (longs ou courts), d'angles (aigus ou obtus), de longueurs de rayon, de distances focales, et est gérée par la *mesure* (Fig. 1, 2, 3).



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

Les tonalités ou le clair-obscur concernent en revanche des questions de *poids* : le blanc peut posséder par exemple une énergie plus ou moins concentrée ou diffuse, le noir être plus ou moins alourdi : ces degrés peuvent se peser entre eux, en repérant ou non des énergies intermédiaires (Fig. 4).



Fig. 4

Ces formes / forces dont on peut faire l'inventaire peuvent être conçues comme des invariants, fonctionnant comme des signes disjoints, recombinaibles, à l'instar des notes de musique dans la partition musicale classique où chaque signe possède une valeur stable. Comme nous venons de le voir avec les figures 1, 2, 3, ces signes sont destinés à être déformés par la matière de la peinture (comme les notes le sont par le son) et à se complexifier, à devenir élastiques pourrait-on dire.

1.1 Le discours de l'image sur l'image

Si nous faisons l'hypothèse de l'existence d'un métalangage exclusivement dans les cas de Paul Klee et d'autres théoriciens de l'image tels que Miró qui, dans leurs productions picturales, ont véritablement essayé de construire un alphabet fonctionnant comme un système fini de possibles, nous risquerions de rater une bonne partie des expériences artistiques qui construisent des réflexions sur le « faire image » mais qui ne se jouent pas à partir d'éléments disjoints. À ce propos, nous tenons à revenir sur une étude d'Odile Le Guern (2013) qui se pose la question du commentaire de tableaux par d'autres tableaux.

Le Guern débute sa réflexion en distinguant entre sémiotique figurative et sémiotique plastique et affirme quelque chose d'utile pour notre réflexion : tant que l'on considère l'image, comme le fait Barthes dans son *Système de la mode* par exemple, en tant que collection de signes figuratifs, voire de signes visuels dépendant de la lexicalisation, et donc comme des unités référant à quelque chose de reconnaissable, on ne pourra parler ni de langage ni de métalangage. Le point de vue figuratif est en fait une perspective paradigmatique et locale tandis que la lecture plastique concerne des formes et des forces, voire un point de vue global et suprasegmental sur l'image, qui est d'ailleurs aussi celui de la théorie de l'énonciation.

Certes, dans le langage visuel, et selon une perspective plastique de l'analyse, nous ne pouvons pas parler de traits et d'unités mais bien de *patterns*, voire de *formes*. Si nous nous déplaçons du modèle de langage et de métalangage par unités minimales, disjointes et recombinaibles, nous pouvons concevoir un fonctionnement langagier (et métalangagier ?) *spécifiquement visuel*. Le semi-symbolisme est bien sûr une des premières approches permettant de concevoir un système sous-jacent à l'image qui ne dépend pas du repérage d'unités mais bien de contrastes, voire de tensions, qui ne sont pas forcément entièrement localisables. Comme l'écrit Le Guern :

l'approche semi-symbolique, qui repose sur l'homologation d'oppositions entre le plan de l'expression et le plan du contenu, permet de mettre au jour des processus de signification qui reposent sur la projection des catégories plastiques *en termes de paradigme* et donc de « langue » sur le syntagme de l'image *en termes de contrastes*. C'est l'émergence de la composante métasémiotique que révèle la structure de l'image (2013 : 330, nous soulignons).

Si le semi-symbolisme concerne une image isolée, qui produit un code à elle toute seule, lorsqu'il s'agit de la relation entre deux ou plusieurs images, les choses sont encore différentes. Deux questions émergent alors :

1. Peut-on parler de métalangage face à une seule image qui serait son langage et son métalangage en même temps ? – auquel cas la langue coïnciderait avec la parole, le code avec l'actualisation ;
2. L'image a-t-elle besoin d'une autre image (à l'intérieur d'une série, d'une chaîne de citations, etc.) pour être comprise dans ses structures signifiantes ? Dans ce dernier cas, chaque image serait à concevoir, surtout dans le domaine de l'art, comme relectrice/traductrice d'une autre ; toute image à l'intérieur d'un intertexte serait à entendre comme lieu de reprise et d'éclaircissement mutuels.

À ce propos, Odile Le Guern étudie deux tableaux de Matisse de 1914, intitulés *Notre-Dame* et *Vue de Notre-Dame*⁶, comme point de départ d'une réflexion sur la distinction entre un discours *sur le code ou la langue*, qu'elle appelle métalangage, et un discours *sur la parole ou l'énoncé iconique*, qu'elle appelle métadiscours. Ces tableaux ont été présentés ensemble lors de l'exposition consacrée à Matisse à Paris en 2012 au Centre Pompidou et qui avait pour titre *Matisse. Paires et séries*. Cette exposition visait à montrer le travail de repentirs, de reformulation, d'autocitation, de dépouillement figuratif accompli par le peintre français. Les deux tableaux sont différents dans le sens où le deuxième apparaît comme une réflexion sur le premier, et notamment une réflexion sur la structure du tableau – qui était cachée par la figuration dans le premier tableau. Le deuxième tableau trace les lignes qui permettent de comprendre la manière dont Matisse conçoit la structure de l'espace et la topologie du tableau.

Le Guern affirme que c'est la mise en valeur des oppositions systémiques, par confrontation des deux œuvres, qui révèle l'existence d'un code qui repose bien sur l'association des deux plans, du contenu et de l'expression : « La confrontation des deux tableaux actualise la révélation de l'existence du plan de l'expression et des oppositions de système qui constituent la palette des choix paradigmatiques du peintre nécessaires à la représentation » (Le Guern 2013 : 333). Permettre au spectateur de confronter deux œuvres, la réalisation formelle de deux lectures possibles pour un même motif, c'est lui faire prendre conscience d'une structure sous-jacente qui révèle, sous la représentation, les éléments constitutifs d'une langue iconique, et notamment celle de la ligne et de ses règles d'agencement sur le plan.

Cet exemple est très convaincant et répond bien aux questions posées plus haut : une image aurait besoin d'une deuxième image la commentant. Mais nous devons revenir à la première question : une image peut-elle, toute seule, parvenir à exemplifier/mettre en scène son métalangage ? Autrement dit, l'image peut-elle représenter quelque chose et en même temps réfléchir sur ce qu'elle est en train de représenter ? Nous avons déjà rappelé plus haut que Marin (1989 ; 1993) et Stoichita (1993 ; 2011) ont abordé cette question et que la notion d'*opacité* chez Marin ainsi que la notion de *dispositif métapictural* (le cadre dans le cadre,

⁶ *Notre-Dame*, 1914, huile sur toile, 147 x 98 cm, Kunstmuseum Solothurn, Soleure (Suisse) ; *Vue de Notre-Dame*, 1914, huile sur toile, 147,3 x 94,3 cm, The Museum of Modern Art, New York.

la fenêtre, le miroir, la porte, les rideaux, etc.) chez Stoichita répondent déjà en bonne partie à notre question. Notre objectif ici est pourtant de dépasser l'aspect « figuratif » qui nous caractérise encore ces travaux. Il nous paraît en effet que le langage visuel produit des *plis* en son sein qui permettent de s'apercevoir que l'image est constituée par des structures, voire des schèmes, qui se « détachent comme des fines pellicules » – pour reprendre les mots du théoricien du cinéma Christian Metz (1991 : 20) – de tout ce qui est simplement « représenté par l'image ».

On peut ainsi concevoir qu'il y aurait *au moins* deux types de zone à l'intérieur d'une image : d'un côté, des zones de l'image qui seraient plutôt de l'ordre de lieux uniques, singuliers, qui ne se répètent pas, qui ne s'organisent pas dans des relations, et de l'autre, on aurait en revanche des formes structurantes. Ces formes structurantes sont concevables comme des relations de relations, comme des schèmes qui émergent en se détachant des objets représentés appartenant à la thématique affichée par l'image. Ces schèmes ne transcendent pourtant pas la matière de l'image : ils sont immanents à l'image car produits par des relations méréologiques identifiées à partir des formes manifestées dans l'image par des différences, des contrastes, des symétries, de gradations. Demandons-nous alors : ces schèmes ont-ils déjà le statut d'analyseurs dans l'immanence ?

Si l'image, pour être interprétée, ne dépend pas du langage verbal ni d'un métalangage visuel universel, mais contient elle-même un langage explicatif à travers des *schèmes qui émergent* de sa matière où de *fines pellicules se détachent* de ce qui est représenté, il faut se demander si cette auto-description est garantie par quelque chose qu'on puisse concevoir sur le modèle d'un *appareil formel* qui se répète d'image en image (à l'instar des pronoms dans le langage verbal) ou s'il s'agit tout simplement d'un *niveau organisateur* qui émerge de la perception du plan de l'expression de chaque image et donc à chaque fois différent. Autrement dit, et pour utiliser les termes de Jean Petitot, ce niveau organisateur serait-il à entendre comme le résultat de l'extraction d'une forme de l'expression discrète d'une forme de l'intuition continue, dans notre cas, l'espace pictural ? Petitot (2004), dans sa célèbre analyse de la sculpture du Laocoon, décrit les arts plastiques comme des structures autonomes et immanentes possédant elles-mêmes les principes et les règles de leur interprétation ; à ce sujet, il propose la non-généricité et l'instabilité pour expliquer la manière dont les relations spatiales expriment des significations abstraites non conceptuelles. Non-généricité et instabilité sont pour Petitot les conditions de l'émergence de significations sémiotiques non conceptuelles, manière de nier un métalangage visuel en tant que langage surplombant, tout en montrant une série de processus de différenciations et d'émergence de discontinuités à partir du *continuum* qu'est l'espace.

Cependant la question d'une possible généralisation revient : concevoir un niveau organisateur proprement spatial peut-il nous être utile pour analyser une image différente de celle à l'intérieur de laquelle il a été repéré en première instance ? Peut-on concevoir ce niveau organisateur comme donnant lieu à un fonctionnement diagrammatique, par transposabilité de schèmes ?

La théorie de l'énonciation énoncée dans le cadre du visuel pose le problème de la spécificité de chaque langage et de la possible (ou non) transposition d'un appareil formel de l'énonciation du langage verbal vers le langage visuel, et audiovisuel ⁷, ce que nous allons examiner à présent.

2. Énonciation énoncée et métalangage visuel

Comme nous l'avons déjà rappelé, pour Fontanille (2003 : 283), l'énonciation est un métalangage « descriptif » : elle *prédique* l'énoncé, et ce faisant elle « affiche sa propre activité, elle la code et en fait un événement sensible ou observable ». La notion d'énonciation énoncée est ainsi utile pour étudier :

1. La question de l'intersubjectivité et des embrayeurs, c'est-à-dire la manière dont chaque image oriente le regard futur de l'observateur à travers une sorte de pronominalité visuelle, qui se décline également en des perspectives spatiales et temporelles. Le langage visuel, comme le verbal, le musical et le gestuel, articule des rapports entre énonciateurs et énonciataires, voire entre simulacres de relations subjectives et intersubjectives : ces simulacres fonctionnent comme des médiateurs entre les spectateurs et la configuration de l'image – et incarnent des relations intersubjectives possibles. Se pose alors cette question : Tout embrayeur serait-il automatiquement concevable comme un dispositif réflexif sur les actes de production et d'observation ?
2. La manière dont l'image mime ses actes de production ou d'observation, en se dédoublant/démultipliant. Par rapport aux embrayeurs, nous sommes ici plutôt du côté d'un questionnement relatif à l'énonciation impersonnelle théorisée par Christian Metz (1991), voire une énonciation qui ne concerne pas les déictiques (je-tu/il, etc.) mais bien des actes simulés repérables dans l'énoncé qui se réfèrent aux actes qui les ont produits. En proposant de renoncer aux déictiques et aux embrayeurs, Metz affirme que l'énonciation se confond avec une propriété de l'énoncé, et précisément avec la « propriété de l'énoncé de parler d'énonciation ». L'énonciation impersonnelle coïncide selon lui avec l'énoncé et avec un énoncé qui parle de l'acte qui l'a produit : cette théorie apparaît à bien des égards comme la manière immanente de traiter la subjectivité ⁸.

7. Voir Paolucci (ici-même, chap. 2) sur un appareil formel de l'énonciation *spécifique* de l'audio-visuel.

8. Pour un approfondissement de la distinction entre énonciation basée sur les embrayeurs et énonciation impersonnelle, voir Paolucci (2010). Selon Paolucci (2010), Benveniste, tout en se déclarant structuraliste, construit sa théorie de l'énonciation sur l'ancrage extra-linguistique : sa théorie de l'énonciation concerne la présentification de l'absence : chez Benveniste, les absents, les troisièmes personnes du discours, le sont toujours par rapport à des présences, voire à des sujets en situation de communication. Greimas a également défendu l'idée que le débrayage a comme source unique un *je-ici-maintenant*, ce qui fait que l'ancrage du discours est finalement toujours une situation originiaire, localisée, et externe à l'énoncé. Cela implique aussi une hiérarchie entre le *je-tu* et la troisième personne, cette dernière étant toujours un produit dérivé de l'ancrage à la situation originiaire du *je-tu*, qui appartient par conséquent à un niveau de réalité hiérarchiquement supérieur. Paolucci propose ainsi de s'éloigner de la tradition benvenistienne en renversant la référence : il faudrait non pas mettre au premier plan le *je-tu* de la situation d'énonciation mais l'impersonnel du *il*. En partant des la logique des relatifs de Peirce, Paolucci affirme que le sujet ne doit pas être conçu

Ces deux questions en soulèvent une autre qui, d'une certaine manière, permet de les approfondir : parler d'un dédoublement de l'image (via des dispositifs encadrants tels que le miroir, le cadre, la porte, etc.) en suivant les enseignements de Stoichita (1993) et de Metz (1991) revient-il à affirmer que l'image s'auto-analyse ? Lorsqu'il y a dédoublement, ou bien mise en abyme, y a-t-il automatiquement processus d'analyse ? Une image qui met en scène la manière dont elle génère d'autres images en son sein est-elle en train d'analyser le dispositif du cadrage multiple, des surfaces qui se stratifient, des délégations, des emboitements et des agencements énonciatifs qui peuvent être valables de manière transversale aux différentes images ?

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, de stratifier les surfaces 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 picturale d'un côté, et une réflexivité par dédoublement et démultiplication, de l'autre. Est-il utile de continuer de distinguer ces deux mouvements ? Ou est-ce que toute image, en mettant en scène la perspective à travers laquelle doit être regardée, en incarnant un point de vue offert à l'observateur, est déjà forcément réflexive dans le deuxième sens illustré plus haut, celui par processus mimétique de ses actes de production et d'observation ?

Nous listerons quatre différents types d'énonciation énoncée en peinture et en photographie où il est 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.

(a) La thématization de l'énonciation dans l'énoncé

Dans l'histoire de l'art, on rencontre toujours des peintures qui montrent l'acte pictural en train de se faire et des photographies qui mettent en scène des photographes en train de focaliser leur objectif sur des modèles ou sur l'observateur. Dans le cas du célèbre tableau de Vermeer *L'Allégorie de la peinture* (1666), l'acte de peindre est représenté directement : le tableau représente une action picturale ainsi que le résultat de cette action : le tableau peint est bien là à l'intérieur du tableau. Le tableau est visible ainsi que le modèle car le peintre nous tourne le dos en se positionnant comme un acteur de l'énoncé décliné à la troisième personne ; dans d'autres cas, comme dans *Las Meninas* de Velázquez, ce qui est représenté dans la toile nous est caché ; en revanche le peintre nous regarde et il est donc représenté à la première personne, comme s'il était en train de peindre les spectateurs, qui constituent en l'occurrence la deuxième personne du dialogue, instaurée par le « je » assumé par la figure du peintre. Chez Velázquez, les modèles de la toile qui est en train d'être peinte sont, à la différence de chez Vermeer, « représentés en creux » : ils ne sont constitués que

comme une « instance vide » mais comme un « occupant sans position fixe ». Cela revient à dire que l'événement (impersonnel) est premier et les subjectivités qui l'incarmeraient sont secondes et occupent les positions actantielles ouvertes par l'événement.

de la matière picturale en train d'émerger sur la toile qui nous est cachée – mais les simulacres des spectateurs seraient pourtant visibles dans le miroir qui est disposé de face, au fond de l'atelier⁹. Si ce tableau nous cache la toile ainsi que les modèles de cette toile, il met en scène quelque chose de plus que le premier : non seulement un dialogue avec nous les spectateurs, mais aussi une réflexion sur le mouvement corporel du peintre qui d'actant du faire pictural, devient actant du regard.

Le tableau de Velázquez est une véritable réflexion sur le cadre et le cadrage : la porte, la fenêtre, le miroir, la toile, les rideaux, et les tableaux bien sûr. 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 de l'acte pictural lui-même. De plus, *Las Meninas* est aussi une thématization de ce qu'est être spectateur et en même temps modèle d'un acte créateur.

Dans ces deux tableaux thématizing l'acte pictural, nous sommes face aux deux fonctionnements de l'énonciation réflexive décrits plus haut : les tableaux et autres dispositifs de cadrage exemplifient une réflexion sur les actes propres du faire image ; en même temps, les regards plus ou moins dialogiques des peintres et des modèles illustrent bien la présence des embrayeurs personnels (regard de face, regard de profil, regard de trois quart, regard de face médié par un miroir, etc.) comme nécessairement liés à toute sorte de dispositifs personnels de cadrage.

(b) L'embrayage et l'appel direct au spectateur

Si le premier cas concerne un dédoublement de l'acte pictural articulé dans des différentes positions actantielles (observer, peindre, saisir son modèle, etc.) via une thématization explicite, le deuxième type d'énonciation énoncée, typique du portrait, est celui du regard embrayé, que d'une certaine façon nous avons déjà rencontré dans *Las Meninas* de Velázquez, mais que nous devons distinguer de la thématization de l'acte de fabrication de l'image. Pourquoi distinguer ce type d'énonciation énoncée, typique du portrait et caractérisée par le regard embrayé, de celle du peintre de Velázquez ? Dans le cas de Velázquez, le sujet nous regarde en tant que *peintre en train de faire de la peinture* ; par contre, dans un portrait, le sujet représenté nous regarde en tant que *sujet en train d'afficher son identité : sa seule action est celle de se regarder soi-même ainsi que le spectateur futur*. Il s'agit d'un embrayage dans les deux cas, mais dans le premier cas c'est un regard au service d'une réflexion picturale, des positions corporelles des producteurs d'images, des modèles et des spectateurs, et dans le second cas, le regard embrayé est au service de l'énonciation personnelle et de l'enquête sur l'identité : pas de pratique productive d'un objet, mais une mise en scène de l'individu face à l'individu, pas de mise en scène d'une action et d'un rôle accomplis en société, mais bien une interrogation sur l'identité et le sens.

9. Sur les différentes interprétations de *Las Meninas* et des personnages représentés dans le miroir du fond, voir Nova (1997).

Si nous nous déplaçons dans le champ de la production photographique, nous observons que dans tout portrait nous sommes directement mis en relation avec le regard du personnage représenté qui nous regarde et qui a été regardé par le photographe. Il y a en effet dans le portrait photographique un surplus d'authentification par rapport à un portrait en peinture car le premier renvoie à la spécificité de la démarche photographique : regarder ce qui a été regardé et fixé par le regard ; autrement dit, l'action représentée (regarder et fixer) est la même que l'action qui a permis la prise de cette action (regarder et fixer)¹⁰.

Pourtant, ce serait peut-être réducteur de concevoir l'embranchement comme exclusivement exemplifié par le regard de face d'un personnage. Les objets aussi peuvent nous faire face et c'est ce qui arrive dans les cas des natures mortes. La nature morte ne représente aucun personnage ni aucune action proprement dits ; elle n'implique aucune figuration du système des regards : l'objet (verre, couteau, assiette, fleur, etc.), semble toujours être en train de tomber de la table / niche / étagère, sur laquelle il est posé, vers nous les spectateurs. La relation intersubjective est dans ce cas impersonnelle car elle ne se limite pas au système des regards humains thématiques : la relation énonciative s'étend aussi aux positionnements des objets par rapport à leur hors-cadre et par rapport à la place de l'observateur. L'observateur est en effet visé par les objets représentés qui semblent tomber vers un hors-cadre, voire vers la frontière de la représentation et l'espace d'énonciation.

(c) La perspective

Le troisième type d'énonciation énoncée concerne la construction de l'espace qui sélectionne une place pour les spectateurs : ce sont les différents types de perspective et d'arrangement des plans dans la profondeur. Nous avons vu avec *Suzanne et les vieillards* (1556) du Tintoret, étudié ailleurs (Dondero 2012 ; 2015), que les stratégies de l'énonciation énoncée liées à la perspective sont difficiles à repérer, car non localisables et non identifiables en des unités : c'est la construction géométrique de l'espace englobant qui détermine toutes les relations entre regards et positionnements dans l'espace. À la différence de ce qui se passe dans *Las Meninas* de Velázquez, l'acte énonciatif thématique dans *Suzanne et les vieillards* n'est plus celui de peindre : il s'agit plutôt de la problématisation de l'acte de la libre circulation des regards, qu'on ne peut pourtant pas identifier en des *regards ponctuels*, cet acte étant *disséminé* dans la construction entière de l'espace du tableau, dans la triangulation/démultiplication des dispositifs autorisant et/ou interdisant le regard.

Il s'agit ici d'une énonciation énoncée plutôt impersonnelle car fondée sur l'architecture de l'espace ; pourtant cette architecture se base fortement sur la circulation des regards, de leurs rencontres, évitements, etc. : la problématisation de l'acte d'observation, acte impersonnel représenté dans l'image en tant que dédoublement du regard du spectateur, est soutenu par des regards plus ou moins

10. Voir à ce sujet Shairi & Fontanille (2001).

personnels qui en organisent la structure et qui fonctionnent comme des axes de référence de la circulation de l'attention dans l'espace.

(d) La technique énonciative incarnée dans l'énoncé : la texture

Si le premier type d'énonciation énoncée *thématise* l'acte de production, le cas de l'*incarnation* de l'acte d'énonciation concerne des tableaux laissant transparaître ou bien se consacrant explicitement à l'ostension de la technique énonciative – et notamment des mouvements sensorimoteurs qui ont rendu possible l'énoncé lui-même.

La question énonciative des embrayeurs (pronominalité) rejoint ici directement celle de la technique affichée (impersonnalité) qui se joue en peinture entre type de traitement de la toile (support) et rythme de mouvement du pinceau (apport). Dans le cas de la photographie, le rôle de l'apport serait joué par l'intensité de la lumière et le rôle du support par le tramage du papier. Dans l'image numérique, le support matériel de la visualisation est constitué par le hardware de la machine, le support formel est en revanche constitué par les pixels dont la densité varie¹¹ ; l'apport est enfin constitué par les instructions d'exécution données par le logiciel, qui déterminent, entre autres, la densité des pixels¹².

La démarche par laquelle l'image met en scène ou incarne son acte d'énonciation est-elle finalement toujours indépendante du fonctionnement des indexicaux et 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 dépendants de la sensori-motricité du producteur. La sensori-motricité peut être conçue comme une sorte de structure pronominale qui ne concerne plus les indexicaux classiques, tels que les regards, mais plutôt les mouvements du corps comme trace de l'intériorité (Fontanille 2011). Nous pouvons ainsi répondre à la question formulée en 1991 par Christian Metz dans *L'Énonciation impersonnelle ou Le Site du film* où il distinguait entre une énonciation énoncée focalisée sur les embrayeurs et une autre centrée sur les manières qu'ont les textes de se dédoubler, voire « de se plisser par endroits, d'apparaître ici ou là, comme en relief, de 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).

L'énonciation énoncée dans le visuel est à entendre à la fois comme lieu de la communication intersubjective inscrite dans l'image et préconçue par rapport à l'acte phénoménologique d'observation (embrayeurs), et comme lieu où l'énoncé problématise, de manière plus ou moins explicite, son acte productif (impersonnalité). Il nous semble que la texture en peinture tient ensemble les embrayeurs personnels (Benveniste) et l'énonciation impersonnelle (Metz) : la

11. Sur les notions de support formel et support matériel, voir Klock-Fontanille (2005) et Fontanille (2005).

12. Sur les images numériques, voir Dondero & Reyes (2016).

texture associe la fonction des embrayeurs et en même temps leur dissémination dans un mouvement de mise en valeur de la relation support / apport. Chaque sémiotique aurait donc une manière différente de constituer son appareil formel de l'énonciation.

Références

- BARTHES Roland, 1964, « Rhétorique de l'image », *Communications*, n° 4, p. 40-51.
- BARTHES Roland, 1967, *Système de la mode*, Paris, Seuil.
- BASSO FOSSALI Pierluigi et DONDERO Maria Giulia, 2011, *Sémiotique de la photographie*, Limoges, Pulim.
- BENVENISTE Émile, 1966, *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris, Gallimard.
- BENVENISTE Émile, 1974, *Problèmes de linguistique générale 2*, Paris Gallimard.
- BOUQUIAUX Laurence, DUBUISSON François et LECLERCQ Bruno, 2013, « Modèles épistémologiques pour le métalangage », *Signata Annales des sémiotiques / Annals of Semiotics*, n° 4, p. 15-52.
- DONDERO Maria Giulia, 2012, « Énonciation visuelle et négation en image : des arts aux sciences », *Actes Sémiotiques*, n° 114 (disp. en ligne).
- DONDERO Maria Giulia, 2015, « Les forces de la négation dans l'image », dans Acquarelli (éd.), *Au prisme du figural. Le sens des images entre forme et force*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 105-124.
- DONDERO Maria Giulia et Reyes Everardo, 2016, « Les supports des images : photographie et images numériques », *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, n° 9 (disponible en ligne).
- FLOCH Jean-Marie, 1985, *Petites Mythologies de l'œil et de l'esprit. Pour une sémiotique plastique*, Paris et Amsterdam, Hadès et Benjamins.
- FONTANILLE Jacques, 1989, *Les Espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*, Paris, Hachette.
- FONTANILLE Jacques, 2003, *Sémiotique du discours*, Limoges, Pulim.
- FONTANILLE Jacques, 2005, « Du support matériel au support formel », dans M. Arabyan et I. Klock-Fontanille (éds), *L'Écriture entre support et surface*, Paris, L'Harmattan, p. 183-200.
- FONTANILLE Jacques, 2011, *Corps et sens*, Paris, Puf.
- GROUPE μ, 1992, *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil.
- KLEE Paul, 1964, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Denoël.
- KLOCK-FONTANILLE Isabelle, « L'écriture entre support et surface : l'exemple des sceaux et des tablettes hittites », dans M. Arabyan et I. Klock-Fontanille (éds), *L'Écriture entre support et surface*. Paris, L'Harmattan, 2005, p. 29-51.
- LE GUERN Odile, 2013, « Métalangage iconique et attitude métadiscursive », *Signata Annales des sémiotiques / Annals of Semiotics* 4, p. 329-340.
- MARIN Louis, 1989, *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris, Usher (nouvelle édition : Éditions de l'EHESS, 2006).
- MARIN Louis, 1993, *De la représentation*, Paris, Seuil.
- METZ Christian, 1991, *L'Énonciation impersonnelle ou Le Site du film*, Paris, Klincksieck.
- NOVA Alessandro, *Las Meninas. Velazquez, Foucault e l'enigma della rappresentazione*, Milan, Il Saggiatore.

- PAOLUCCI Claudio, 2010, *Strutturalismo e interpretazione*, Milan, Bompiani.
- PAOLUCCI Claudio, 2017, « Prothèses de la subjectivité. L'appareil formel de l'énonciation dans l'audiovisuel », ici-même, chap. 2.
- PETITOT Jean, 2004, *Morphologie et esthétique*, Paris, Maisonneuve et Larose.
- SHAIRI Réza et FONTANILLE Jacques, 2001, « Approche sémiotique du regard photographique : deux empreintes de l'Iran contemporain », *NAS*, n° 73-74-75.
- STOICHITA Victor, 1993, *L'Instauration du tableau : métapeinture à l'aube des temps modernes*, Paris, Droz.
- STOICHITA Victor, 2011, *L'Œil mystique. Peindre l'Extase dans l'Espagne du Siècle d'Or*, Paris, Le Felin.
- THÜRLEMANN Felix, 1982, *Paul Klee. Analyse sémiotique de trois peintures*, Lausanne, L'Âge de l'homme.