



Isabelle Eshraghi, *Téhéran, les coulisses du théâtre de la ville* – avril 1999. Sarah, jeune comédienne, s'apprête à jouer ce soir dans une pièce de Woody Allen, photographie, tirage argentique, 50 x 60 cm.

L'événement énonciatif en sémiotique de l'image : de Roland Barthes à la sémiotique tensive

Marion Colas-Blaise et Maria Giulia Dondero

Introduction

Dans cet article, nous visons à montrer que la sémiotique tensive développée par Zilberberg permet de revisiter utilement les notions barthesiennes de *studium* et de *punctum* et leur permet, de surcroît, de devenir un outil pour l'analyse de l'image.

Le *studium* est défini par Roland Barthes comme « l'application à une chose, le goût pour quelqu'un, une sorte d'investissement général, empressé, certes, mais sans acuité particulière »¹ et le *punctum* comme le "second élément" qui « vient casser (ou scander) le *studium*. Cette fois, ce n'est pas moi qui vais le chercher (comme j'investis de ma conscience souveraine le champ du *studium*), c'est lui qui part de la scène, *comme une flèche, et vient me percer* ». Dès cette première définition, l'intérêt du bagage conceptuel et méthodologique de la sémiotique tensive est confirmé. Il suffit de se rappeler la définition de la tensivité proposée dans *Des formes de vie aux valeurs* : la tensivité « n'est que le lieu de rencontre, le point de fusion, la ligne de front où l'intensité se saisit de l'extensité, où un plan du contenu intensif se joint à un plan de l'expression extensif »². Un cadre est tracé et une demande nous est ainsi adressée : réévaluer les notions de *punctum* et de *studium* en rendant compte des modalités du commerce de l'intensité (de l'affectif, du sensible) avec l'extensité (le nombre, la localisation dans l'espace et le temps), sur le fond de la sémiose, c'est-à-dire de la solidarisation d'un plan du contenu avec un plan de l'expression.

Nous procéderons en deux temps.

Dans un premier temps, nous allons reprendre les notions de *studium* et de *punctum* dans le cadre d'une théorie de la photographie, en mettant également en valeur la manière dont Shaïri & Fontanille enrichissent l'opposition entre *studium* et *punctum* à travers la gradualité des différentes positions énonciatives garanties par le *tempo* :

« La reformulation des concepts barthesiens dans les termes de la structure tensive ne serait pas d'un grand bénéfice si elle ne faisait apparaître une plus grande variété d'événements énonciatifs que ceux dont elle rend compte : en effet, la gamme des "advenir" ne se limite nullement aux deux formes retenues par Roland Barthes, ni même au trois types définis par Fontanille & Zilberberg³, car, même si on peut les réduire à trois grands régimes (être, devenir, survenir), les variations de *tempo* sont pourtant infinies »⁴.

Dans un deuxième temps, nous mettrons la théorie barthesienne en regard avec la théorie zilberberghienne, ce qui nous amènera à l'analyse de quelques œuvres de Paul Klee et à considérer le *punctum* et l'événement de Zilberberg comme des effets de la composition énonciative au sein du médium pictural.

-
1. Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma-Gallimard-Le Seuil, 1980, p. 48.
 2. Claude Zilberberg, *Des formes de vie aux valeurs*, Paris, PUF, 2011, p. 9.
 3. Jacques Fontanille & Claude Zilberberg, *Tension et signification*, Liège, P. Mardaga, 1998.
 4. Hamid-Reza Shaïri & Jacques Fontanille, "Approche sémiotique du regard photographique : deux empreintes de l'Iran contemporain", *Nouveaux Actes Sémiotiques* 73-74-75, 2001, p. 8.

1. Le *punctum* revisité

Nous avons déjà longuement critiqué la théorie barthésienne⁵, notamment en raison du fait que les notions de *punctum* et de *studium* découlent d'une approche totalement subjective et affective qui ne peut pas s'accorder avec une théorie concevant l'image comme une composition langagière. Barthes n'envisage pas l'image comme un énoncé résultant d'une énonciation, à savoir d'une prise de position et d'une mise en présence des simulacres du producteur et de l'observateur. Barthes prend en effet pour guide la conscience de son émoi ; l'image photographique est ainsi considérée comme un corps qui sollicite le corps de l'observateur, en la coupant de toute considération langagière. Le régime phénoménologique du *punctum* rompt avec les pratiques réceptives confirmées (qu'on pourrait identifier avec le régime de lecture du *studium*) et ôte à la photographie ses fonctions sociales parce qu'il isole l'image de sa circulation, des pratiques interprétatives et des pratiques d'usage consolidées et institutionnalisées.

Les problèmes majeurs de cette théorie sont au nombre de deux : le premier concerne le fait qu'elle met en avant le *punctum* sans analyser son rapport à la totalité de la photographie – cette totalité pouvant être identifiée avec le *studium* barthésien, insuffisamment analysé d'un point de vue compositionnel. Chez Barthes, en effet, c'est la sensibilité du sujet qui détermine le type de régime réceptif de l'image, sans que cette sensibilité soit soutenue par un quelconque appui dans l'énoncé photographique. Les seules références concernant l'image en elle-même consistent dans des vagues "points sensibles", dans des points aigus, "imprévisibles", mais aucune explication n'est donnée sur la manière dont cet effet d'imprévisibilité est construit par la composition de l'image. Tout ce qui n'est pas *punctum*, relève pour Barthes du *studium*, tant les pratiques de lecture de type documentaire et informationnel que les zones de l'image qui nous laissent dans l'indifférence.

Le deuxième problème concerne le fait que les concepts de *studium* et *punctum* se réfèrent exclusivement à la photographie et en caractérisent même la spécificité médiatique. L'approche de Barthes est en effet une approche ontologisant la photographie, considérant en somme que le *punctum* définit exclusivement un médium et une technologie à empreinte (dont découle le fameux « ça a été »). La sémiotique, et notamment la sémiotique visuelle, a depuis longtemps œuvré pour la désontologisation de chaque médium⁶, en visant à montrer que les mêmes effets de composition énonciative peuvent être partagés par différentes sémiotiques.

Commençons par la première question, qu'on pourrait appeler "méréologique" car elle concerne la relation entre les parties d'une totalité-image. À ce sujet, Shaïri & Fontanille (2001) reviennent sur les concepts de *studium* et de *punctum* en essayant de valoriser leur utilité dans l'analyse des images considérées en tant qu'énoncés. Si Barthes parle du *punctum* comme du pouvoir de la photo qui agit

sur un observateur et l'anime, Shaïri et Fontanille traduisent l'opposition entre *punctum* et *studium* en un système de stratégies énonciatives : « Le *studium* et le *punctum* sont deux avatars différents du même advenir énonciatif, deux événements de tempo différent »⁷. Cela veut dire que nous pouvons comprendre le *punctum* à travers le *studium* et vice versa ; il s'agit, dans une image, d'un même devenir énonciatif pouvant se décliner spatialement de multiples manières. En effet, il faut bien remarquer que la visée totalisante de Shaïri et Fontanille du point de vue des variations de *tempo* (« les variations de *tempo* sont pourtant infinies ») se conjugue avec la théorie de l'image en tant que totalité systémique de formes et de forces agissant ensemble au sein d'un cadre. La deuxième partie de notre article portera justement sur cette totalité d'image qu'on peut comprendre dans un premier temps à partir du *studium* barthésien.

Dans l'analyse de la photo d'Isabelle Esraghi, *Les coulisses du théâtre de la ville*, qui fait partie de la série *Avoir 20 ans à Téhéran* (1999), Shaïri et Fontanille montrent que le visage de la femme représenté frontalement au centre de la photographie noue avec l'observateur une relation que Barthes décrirait à travers la notion de *punctum*.

Cette affirmation est justifiée par une longue analyse prenant en compte la totalité de l'image et notamment le système des visages présents dans l'image. Les deux autres visages présents dans l'image sont disposés de profil et construisent avec le troisième visage frontal une relation triangulaire permettant au visage frontal de ressortir avec vivacité et de solliciter le spectateur. Plus précisément encore, les masses noires des manteaux des deux femmes photographiées de profil construisent une indistinction des corps qui produit un seul corps (réensivité du *studium*), dont le visage frontal est le porte-parole (protensivité du *punctum*) : « dans cet espace formel, la réunion des deux corps, soumis à cette "conjonction triangulaire", et grâce au noir des deux manteaux qui efface les frontières, engendre un seul corps, symétrique et maintenu dans la tension d'une fusion éphémère »⁸.

Cette analyse démontre que tout effet d'animation de l'image et d'entrée en contact avec l'observateur dépend des stratégies plastiques et énonciatives de la photo, voire de son organisation méréologique entre centre et périphérie, entre zones englobantes et zones englobées, etc. D'ailleurs,

5. Pierluigi Basso Fossali & Maria Giulia Dondero, *Sémiotique de la photographie*, Limoges, PULIM, 2011, pp. 72-77. Voir aussi : Maria Giulia Dondero, "Barthes entre sémiologie et sémiotique : le cas de la photographie", *Roland Barthes, Continuités. Cerisy 2016*, J. P. Bertrand (dir.), Paris, Christian Bourgois, coll. "Titre", 2017.
6. Jean-Marie Floch, *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit. Pour une sémiotique plastique*, Paris, Hatès, 1985 et Jean-Marie Floch, *Les formes de l'empreinte : Brandt, Cartier-Bresson, Doisneau, Stieglitz, Strand*, Périgueux, Pierre Fanlac, 1986.
7. Hamid-Reza Shaïri & Jacques Fontanille, "Approche sémiotique du regard photographique...", op. cit., p. 7.
8. *Ibid.*, p. 9.

l'apport de cette analyse ne se limite pas à décrire le *punctum* comme un lieu dépendant du système global d'organisation de l'image-énoncé et émergeant grâce à lui, mais l'analyse contribue à désontologiser la photo, qui n'est plus considérée à la suite de Barthes comme une émanation directe de son référent⁹. Il s'agit de notre deuxième question. En effet, *Les coulisses du théâtre de la ville* ne respecte pas du tout l'identité des trois corps : les trois corps forment une seule masse noire qui englobe les trois femmes. Dans cet article, mais plus généralement dans ses travaux sur la sémiotique de l'empreinte¹⁰, Fontanille disjoint la théorie sémiotique générale de l'empreinte de la technique photographique¹¹. Il n'identifie pas la syntaxe à empreinte comme geste spécifique de la photographie, étant donné que, au sein de la production photographique, d'autres syntaxes entrent constamment en ligne de compte, telle que la syntaxe sensori-motrice (pensons au "bougé" de l'instantané), et que, inversement, d'autres médiums peuvent fonctionner selon une syntaxe à empreinte : c'est le cas de la peinture et de la gravure. On peut en effet affirmer que la syntaxe sensori-motrice est typique de la peinture, mais on peut la retrouver également dans le domaine de la photographie, tandis que la syntaxe à empreinte est typique de la photographie, mais ni l'une ni l'autre ne peuvent se définir comme exclusives et spécifiques d'un médium donné. La syntaxe sensori-motrice – typique du faire pictural – peut être, par exemple, prise en charge par la photographie. Pensons aux marques laissées dans la photo par l'acte sensori-moteur de la production : le flou. Le flou est un cas d'authentification de l'image photographique selon une appropriation sensori-motrice grâce à laquelle le texte photographique conserve la vibration de sa production : le photographe fixe non seulement l'objet, mais le mouvement de son propre acte. C'est la même chose en peinture : le geste d'étalement de la couleur est une signature corporelle du producteur. Tout ceci nous amène à affirmer que la genèse de n'importe quel type de texte renvoie à une empreinte et qu'une distinction par médium sans prise en compte de la composition énonciative et plastique va à l'encontre d'une description intersubjectivement valable des objets visuels.

L'empreinte devient ainsi ce qui tient ensemble les différentes sémiotiques, et qui rend comparables les différents plans d'expression ; elle se substitue, d'une certaine manière, aux formes de l'expression comme lieu de commensurabilité entre sémiotiques différentes¹².

Nous allons à présent tester la notion de *punctum* sur la peinture pour démontrer deux choses : que la peinture peut également construire des effets de surprise et d'animation sans être pourtant une émanation du référent, et que l'apparition du *punctum* peut, d'une part, être expliquée du point de vue de la narrativité dans l'image et, d'autre part, à travers son analyse méréologique. Enfin, il s'agira de s'interroger sur le geste énonciatif, qui nous fait passer au niveau méta-discursif ou méta-énonciatif.

Si pour notre démonstration précédente, nous nous sommes appuyées sur la théorie fontanillienne de l'empreinte, nous allons à présent nous focaliser sur l'apport de Zilberberg.

2. Le *punctum* et la peinture

Pour rapprocher le *studium* de Barthes du déploiement de l'étendue spatio-temporelle et du parvenir, le degré d'intensité étant bas ou moyen, et le *punctum* de l'éclat d'intensité et du survenir qui, se soldant par un effet de contraction dans l'instant, subjugue littéralement, il faut considérer de près les trois modes étudiés par Zilberberg.

Ainsi, le *mode d'efficience* est dirigé par le tempo, selon lequel la vitesse commande au survenir et la lenteur au parvenir. Si « le tempo, sous les modalités de l'accélération et du ralentissement, devient une des conditions de l'apparaître »¹³, la dichotomie "exercice" vs "événement" rend compte des deux sphères que nous proposons de rattacher, la première, au *studium*, et, la deuxième, au *punctum*. Ensuite, le *mode d'existence* correspond à l'état d'activation ou de passivation du sujet, sur la base de l'articulation visée vs saisie, le *mode de jonction* subsumant au plan de l'expression l'opposition entre l'implication (dirigée par le parvenir) et la concession (dirigée par le survenir).

Un important défi doit être relevé : si, dans une première partie, l'accent a été mis sur la photographie, il s'agit, maintenant, de montrer l'utilité de la notion de *punctum*, revue à la lumière de la théorie de Zilberberg, pour la peinture elle-même, au-delà donc de la photographie à laquelle Barthes en restreignait l'emploi. L'enjeu est important, puisque, dans ce cas, nous sommes dans l'obligation d'appréhender le *temps* dans la peinture : en effet le survenir chiffre l'"interdépendance structurale de l'élasticité de la vitesse et de l'élasticité de la durée"¹⁴. Il en va de même du parvenir : l'exercice, qui a affaire avec le parvenir et le mode de jonction de l'implication, consomme du temps et peut se soumettre aux contraintes du modèle narratif. Or, la peinture – image fixe – est considérée, traditionnellement, comme un art de l'espace, la prise en considération du temps se limitant le plus souvent à l'image cinématographique mobile et à la conception d'une temporalité "externe" au texte. En particulier, la *narrativisation* de l'image, entre

9. Roland Barthes, *La chambre claire*, op. cit. (la formule revient à plusieurs reprises, par exemple, p. 126).

10. Jacques Fontanille, *Soma et séma*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004 et *Corps et sens*, Paris, Puf, 2011.

11. Pour un approfondissement de la théorie de l'empreinte de Fontanille, entendue comme théorie sémiotique générale, au regard de la théorie de la photographie, voir Pierluigi Basso Fossali & Maria Giulia Dondero, *Sémiotique de la photographie*, op. cit., et notamment pp. 44-50.

12. Pour une critique de la théorie de Floch sur la photographie et une proposition concernant une approche sémiotique des supports des images, voir Maria Giulia Dondero & Everardo Reyes-García, "Les supports des images : photographie et images numériques", *Revue Française des Sciences de l'Information et de la Communication* 9, <https://rfsic.revues.org/2124>, 2016.

13. Claude Zilberberg, *Des formes de vie aux valeurs*, op. cit., p. 13.

14. *Ibid.*, p. 11. Voir aussi Claude Zilberberg, *La structure tensive* suivi de *Note sur la structure des paradigmes* et de *Sur la dualité de la poétique*, Liège, Presses universitaires de Liège, coll. "Sigilla", 2012.

heurts et avancées, développements et revirements, se heurte à de fréquentes objections. Il suffit de rappeler la définition de la narrativité que Jean-Marie Schaeffer propose dans “Narration visuelle et interprétation”¹⁵ – à la transformation d’états de fait s’ajoutent comme critères la séquence actantielle et la prise en charge par un narrateur – et quelques-unes des raisons qui le conduisent à réserver l’application de la “notion technique de narration” au domaine verbal.

Le débat de fond qui se trouve ainsi relancé concerne l’existence même de l’“énoncé iconique”¹⁶. Enfin, si l’« image discrète est [...] impuissante à représenter autre chose que l’instantanéité »¹⁷, concevra-t-on une temporalité autre que celle de sa fabrication, de sa contemplation ou de sa conservation ? La narrativisation par le récepteur prend-elle appui sur les traces de l’inscription de l’énonciateur dans l’image ? Les sémioticiens, notamment Anne Beyaert-Geslin, procèdent à la “réhabilitation du temps en sémiotique visuelle”¹⁸ en mettant la production de l’effet de sens temporel dans la dépendance de l’espace pictural. En même temps, la question de la narrativisation de l’image se pose avec une acuité particulière pour la peinture moderne et contemporaine où la narrativité de la *storia* est disqualifiée. Force est de scruter la dimension *plastique*.

2.1. Événement et narrativité

Prenons donc comme cas d’étude le dessin de Paul Klee intitulé *Avant l’éclair* : ce dessin donne à voir un échelonnement chromatique horizontal, du vert vers le jaune, la gradation étant soutenue par des bandes verticales s’avancant en parfaite symétrie, des deux côtés de l’espace du dessin, vers son centre. Le centre est occupé par deux flèches blanchâtres, dirigées en sens inverse l’une de l’autre, à partir des bordures respectivement supérieure et inférieure. Les deux flèches sont appelées à se rencontrer, mais le contact n’a pas lieu. Toutes deux hébergent une flèche brune plus effilée, imitant le même mouvement de la bordure vers le centre de l’image. Enfin, dans la flèche blanchâtre tombante, la flèche brune jouxte un cercle mauve.

Comment penser ce rapport au temps, engagé tant par le *punctum* que par le *studium* ? Le *punctum* valant, d’abord, à travers son opposition avec le *studium*, c’est ce dernier que nous considérons en premier lieu, sous l’angle de la narrativité qui conjugue le parvenir (mode d’efficacité) avec la visée (mode d’existence) et l’implication (mode de jonction). En effet, les étapes articulées par le modèle narratif – en particulier, la compétentialisation, la performance et la sanction – admettent, voire appellent l’“application”, le “goût”, cette sorte d’“investissement général, empressé, certes, mais sans acuité particulière” qui sont caractéristiques du *studium* selon Barthes¹⁹.

Au titre de la dimension plastique, l’attention du spectateur d’*Avant l’éclair* doit se focaliser sur la gamme de vert et de jaune allant de la saturation à la pénurie, sur la densité du clair-obscur, sur l’énergie diffuse ou concentrée, mais aussi sur le poids²⁰, quand la teinte blanchâtre, dans

les zones médianes en bas et en haut du dessin, est chargée de brun ; il faut également être attentif à la ligne – droite ou légèrement courbe – et à ses angles, qui est une “affaire de mesure seulement”²¹, aux formes, ouvertes ou fermées, rondes, triangulaires, oblongues – effilées, voire pointues – ou carrées.

Ainsi, l’échelonnement caractéristique des gradations chromatiques, sur l’axe horizontal, du vert sombre au jaune clair, selon une perspective centripète, met à contribution non seulement une manière de construire l’espace de l’image à travers son quadrillage, mais la temporalité selon une logique d’abord implicite, “si... alors”, et un mouvement tensif ascendant qui cumule dans l’émergence (*l’apparition*) de la figure de la double flèche blanchâtre logée au milieu de l’image.

En même temps, le cinétisme chromatique qui se déploie ainsi est renforcé par une séquence proprement actantielle, où un sujet affronte un anti-sujet. « Comment la flèche va-t-elle vaincre résistances et frictions ? », se demande Klee dans *Das bildnerische Denken. Schriften zur Form- und Gestaltungslehre*²². L’accumulation progressive de l’énergie est rendue sensible à travers un éclaircissement qui va croissant : le blanc se déleste peu à peu de la tonalité brune ou grise et gagne en luminosité, fût-ce, pour la flèche supérieure, en se teintant au passage du cercle mauve d’une nuance de rose. Elle est commandée par un programme qui suscite un contre-programme : on constate dans les deux cas un même étagement vertical du blanc, mais dans un sens ascendant ou descendant. On note une poussée vers le dépassement des contraires et la résolution de la relation de contrariété dans le terme complexe “et... et”. En même temps, les deux flèches blanchâtres orientées en sens inverse l’une de l’autre, servent de fond à deux flèches brunes, plus ou moins effilées, qui s’en détachent. À la faveur de ces deux flèches brunes, concentrant et densifiant pour ainsi dire la tonalité brunâtre dans les limites d’une forme oblongue, l’accumulation de l’énergie, qu’on pouvait supposer continue et lisse, s’accroît localement : tout se passe comme si ces corps-actants (les flèches brunes), tout en confirmant le mouvement et le contre-mouvement

15. Jean-Marie Schaeffer, “Narration visuelle et interprétation”, dans Ribière, M. & Baetens, J. (éds), *Time, Narrative & The Fixed Image*, Amsterdam, Atlanta, 2001, pp. 11-27.

16. Groupe µ, “L’effet de temporalité dans les images fixes”, *Texte* n° 21-22, 1998, pp. 41-69.

17. *Ibid.*

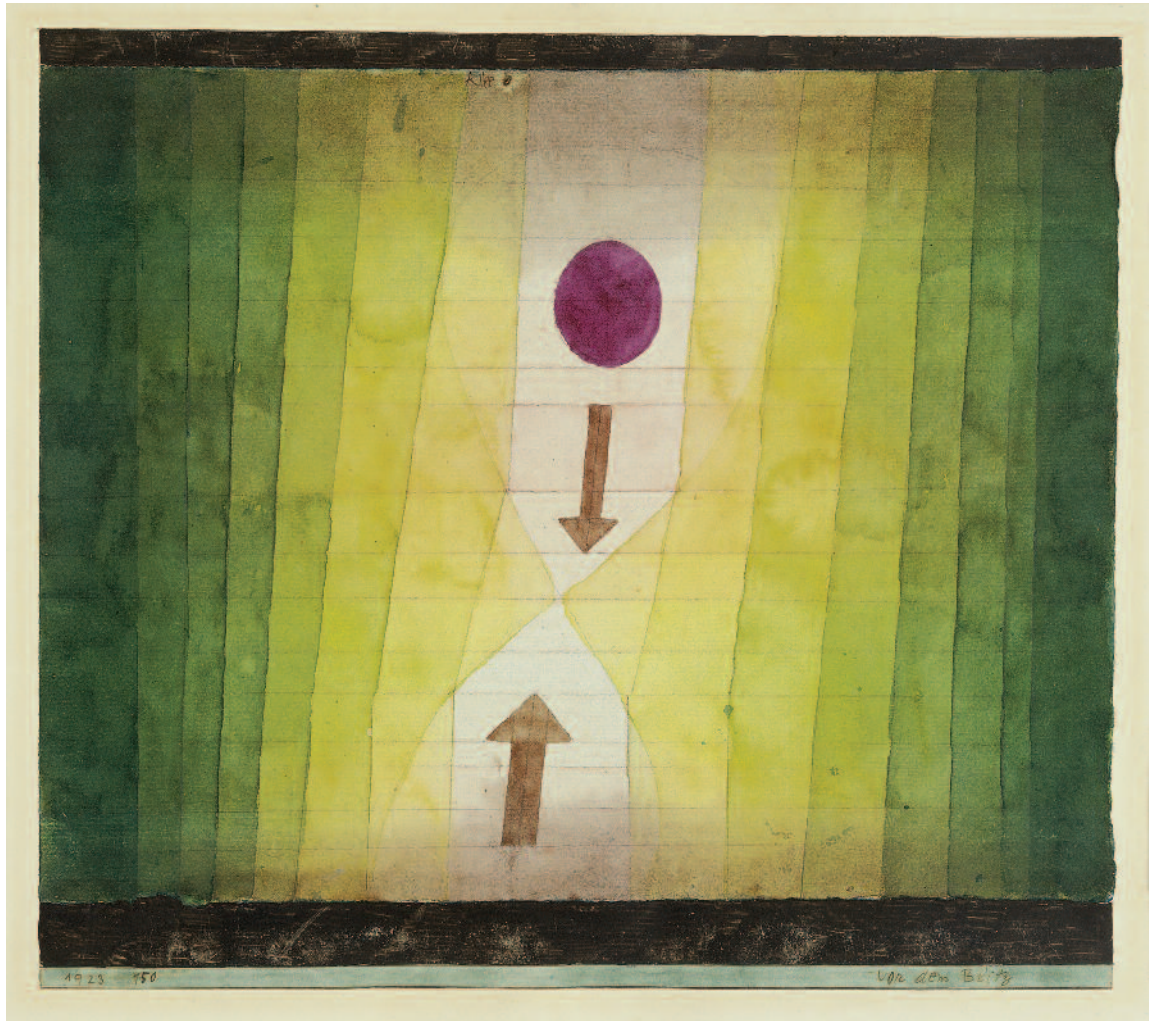
18. Anne Beyaert-Geslin, “Espace du tableau, temps de la peinture”, *Actes sémiotiques* n° 113 [en ligne] 2010 ; disponible sur : <<http://epublications.unilim.fr/revues/as/2513>> (consulté le 28/10/2016).

19. Roland Barthes, *La chambre claire*, op. cit., p. 48.

20. Paul Klee, *Théorie de l’art moderne*, trad. P.-H. Gonthier, Paris, Denoël, 1985 [1956], p. 19.

21. *Ibid.*

22. Paul Klee, *Écrits sur l’art*, Paris, Dessain et Tolra, 1977 ; *Das bildnerische Denken. Schriften zur Form- und Gestaltungslehre*, Bâle, Schwabe, 1956.



Paul Klee, *Vor dem Blitz* (*Avant l'éclair*), 1923, 150, aquarelle et crayon sur papier maroufflé sur carton, bordures inférieures et supérieures à la gouache et à l'encre de Chine, seconde bordure à l'aquarelle et à l'encre de Chine, 28 x 31,5 cm, Fondation Beyeler, Riehen/Bâle, Collection Beyeler.

ment, s'interposaient, interrompaient le flux provisoirement et cristallisaient les forces avant leur redéploiement. Le mouvement et le contre-mouvement sont ainsi signifiés, d'une part, par un double jeu de flèches qui se lancent les unes à la rencontre (empêchée) des autres et, d'autre part, par la densification de la couleur brune qui freine, voire interrompt (momentanément) la circulation.

La lecture narrative du tableau réclame, avons-nous dit, l'attention, empressée, mais sans éclat, patiemment monnayée dans le temps, qui correspond au *studium*. L'expérience esthétique est fonction d'une attention non point "monofocalisée", mais "distribuée" (ou plurifocalisée), au sens où l'entend Jean-Marie Schaeffer²³ après Goodman : elle suppose la prise en considération d'un nombre élevé de différenciations perceptuelles ou conceptuelles et donc une minorisation de la sélectivité. De ce point de vue, l'*apparâtre* qui est supposé prendre la forme de l'éclair est annoncé, négocié, préparé de proche en proche. Le présent est aussi un nouveau présent : le passé est à chaque fois présentifié à nouveau et le devenir ne congédie pas le passé, mais prend appui sur lui. En leur qualité d'indexants iconiques, les flèches pointent vers le lieu de l'*apparâtre*. La contemplation de l'image s'inscrit elle-même dans la durée,

dans l'attente du moment culminant et de son accomplissement, et se propose à une aspectualisation.

Or, il est hautement significatif que ce lieu, où les pointes des flèches blanchâtres se touchent *presque*, se résume à une ligne horizontale fine, une frontière où la tension se noue, où l'énergie est maximale, dans l'attente de l'explosion – de l'entrechoquement des forces – et du relâchement de la tension subséquent ; un lieu et un moment intersticiels tendus à la fois du côté du *ne... plus* et du *ne pas encore*.

Si le *studium* selon Barthes se soustrait au "coup de dés", caractéristique du *punctum* – « Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, me point (mais aussi me meurtrit, me poigne) »²⁴ –, le hasard reprend ici ses droits. Ce qui est représenté à la faveur d'un mince trait horizontal, c'est le lieu intersticiel où le jaillissement est *possible* : telle est en effet l'irrégularité qui vient déranger le *studium* et qui définit le *punctum*. C'est en cela que se résume non pas l'attente de l'attendu (l'éclair), mais l'inattendu. *Bien que*

23. Jean-Marie Schaeffer, *L'expérience esthétique*, Paris, Gallimard, 2015.

24. Roland Barthes, *La chambre claire*, op. cit., p. 49.



Paul Klee, *Bunter Blitz* (Éclair multicolore), 1927, huile sur toile, collée sur carton et châssis en bois, 50,3 x 33,9 x 1,8 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

tout prépare l'éclair, il n'a pas lieu. Le *studium* est lié à un ordre de prévisibilité. Or, dans *Avant l'éclair*, ce dernier finit par être déjoué. Si le dessin de Klee donne à voir l'émergence de la figure, qui est de l'ordre du "si... alors", et l'intensification, fût-ce à la faveur d'un blocage (matérialisé par le trait horizontal), la logique implicative finit par être relayée par une logique concessive (« *bien que* les forces soient appelées à se rencontrer, la foudre n'éclate pas... »). Contrairement à *Éclair multicolore*, l'énergie ne se dépense pas dans l'étendue.

Considérons ce dernier tableau, pour mieux faire ressortir les différences avec *Avant l'éclair*. Il représente un zigzag orange ou, mieux, un enchevêtrement de lignes à angles pointus sabrant l'espace du tableau, l'angle pointu en haut du tableau ayant comme pendant un cercle orange, décentré vers la droite. Le cercle orange appelle à son tour – et le regard du spectateur emprunte la construction "séquentielle" qui prend elle-même la forme du "z" – des symboles blancs (notamment une étoile) disposés dans le coin gauche

en bas. La "décision perceptive" fait alors que le trait-figure se détache du fond, plutôt que d'appartenir à l'espace du tableau accueillant des figures. Souvenons-nous de l'éclair selon Deleuze : « L'éclair par exemple se distingue du ciel noir, mais doit le traîner avec lui, comme s'il se distinguait de ce qui ne se distingue pas. On dirait que le fond monte à la surface, sans cesser d'être fond »²⁵. Le trait-figure est la ligne orange fine qui trace des zigzags, se distinguant du fond bleu/mauve. L'apparition de la foudre serait-elle alors liée au dépassement de l'opposition entre le fond et la figure ?

En fin de compte, dans *Avant l'éclair*, l'événement, ce n'est point la foudre, dont les formes, les gradations chromatiques, les lignes convergentes creusent l'attente, mais son absence même. Le *punctum* correspond alors moins à l'éclair dont le jaillissement est pour ainsi dire annoncé et programmé par ce que Deleuze appellerait sans doute un

25. Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 43.



Paul Klee, *Fuge in Rot (Fugue en rouge)*, 1921, 69, aquarelle et crayon sur papier sur carton, 24,4 x 31,5 cm, collection particulière Suisse, en dépôt au Zentrum Paul Klee, Berne.

“précurseur” qui détermine le chemin en creux²⁶, qu’à l’instant de suspens (*maintenant*) et au lieu fragile (*ici*) d’une intensification : la foudre, précisément, n’éclate pas ; le *punctum*, c’est d’abord l’absence de qui est anticipé ; seule sa possibilité subsiste. Ou mieux, moins l’absence constatée que le basculement du *ne pas se faire*. La négativité du *se faire* et le faire réduit à une *possibilité*, en lesquels se résume ici l’événement. L’accommodation programmée n’aurait su déboucher sur l’événement tel que le définit Zilberberg, même si le parcours est ponctué de revirements et d’obstacles et demande des ajustements²⁷. Le parcours se serait refermé sur l’*apparaître*. Seul le “devenir absence et possibilité” est propre à surprendre. C’est lui qui « part de la scène, comme un flèche, et vient me percer »²⁸. Le *punctum* est ainsi ce qui rend visible la “force de la voix”, selon Marin²⁹, le visible étant de l’ordre du “*virtuel*”, soit d’une “possibilité” et d’une “*virtus*, une force”. Plus sémiotiquement, nous dirons que le trait fin qui est *réalisé* à la surface du tableau, là où les pointes devraient se toucher, entre en concurrence avec ce *virtuel* “en puissance de vision”, ce possible pur qui fait pression pour accéder à la visibilité. Dans l’immédiat, on retiendra pour la définition du *punctum* qu’il est nécessairement habité par une tension entre ce qui est réalisé et ce qui est virtuel. Cette constatation peut-elle être généralisée, au-delà du tableau étudié ? Nous retrouverons ce point bientôt.

Au sujet du lieu intersticiel, on peut également se reporter à sa matérialisation “extrême”, l’intervalle entre deux ensembles de formes dans *Fugue en rouge*³⁰.

Dans ce dessin, sur un fond noir, des ensembles de formes effilées sur les bords, bulbeuses, carrées, rectangulaires, triangulaires ou rondes se prêtent à l’échelonnement des couleurs du vert au blanc en passant par le rouge ; les formes se répartissent dans trois bandes majeures, superposées à la manière des lignes d’une partition. L’irrégularité pure, dût-elle correspondre à la béance, au vide (plage de couleur noire entre deux ensembles de formes) accueille les possibles et se donne à lire comme une déhiscence.

Au terme de ces quelques investigations, la légitimité d’une théorie du *punctum* pour la peinture semble confirmée. En même temps, sa définition demande à être affinée en

26. Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, op. cit., p. 156.

27. Au sujet des notions d’accommodation et d’ajustement, cf. Jacques Fontanille, *Formes de vie*, Liège, Presses universitaires de Liège, coll. “Sigilla”, 2015 : l’accommodation syntagmatique concerne les processus qui produisent l’impression d’une cohérence syntagmatique. L’ajustement prend en compte les aléas, les interférences et les obstacles rencontrés par les pratiques sémiotiques et les formes de vie.

28. Roland Barthes, *La chambre claire*, op. cit., p. 48.

29. Louis Marin, *De la représentation*, Paris, Gallimard, Le Seuil, 1994, p. 332.

30. Voir Marion Colas-Blaise, “Questions de sémiotique visuelle. Énonciation énoncée et expérience de l’œuvre d’art”, dans M.G. Dondero, A. Beyaert-Geslin & A. Moutat (dirs), *Les plis du visuel. Énonciation et réflexivité dans l’image*, Limoges, Lambert-Lucas, 2017, pp. 85-100. Le dessin a été exposé entre autres dans le cadre de *Paul Klee (1897-1940) Polyphonies*, 18 octobre 2011-15 janvier 2012, Musée de la musique, Cité de la musique, Paris.

fonction des hypothèses avancées. Une question se pose plus particulièrement.

Le *punctum* ne se conçoit qu'en relation étroite avec le *studium*, qu'il vient "déranger"³¹ : l'attente est déçue, la programmation est dénoncée. On peut toutefois se demander si le *punctum* ne peut pas certifier un événement qui se pose "dans l'absolu", en se défaisant de ses liens avec le parvenir, la visée et l'implication. Bref, le *punctum* ne viendrait plus "déranger" le *studium*, comme le propose Barthes, mais vaudrait pour lui-même, s'imposerait de lui-même.

Pour répondre à cette question, nous privilégierons un autre angle d'attaque : l'attention sera focalisée sur les relations de type méréologique. Dans quelle mesure le *studium* peut-il être mis en relation avec un geste de *totalisation* et le *punctum* avec le surgissement d'une *unicité*?

2.2. La "composition cinétique" chez Klee : totalisation et unicité

Portons notre attention sur le cercle rouge/mauve/orange dans *Avant l'éclair* et dans *Éclair multicolore*. Dans le dessin, le cercle est placé juste au-dessus de la flèche brune, à l'intérieur de la flèche blanchâtre orientée vers le bas du dessin qui, au contact du plein, paraît se réduire à un support qui rehausse et met en valeur, voire paraît s'évider lentement. Dans le tableau, il se trouve dans le coin supérieur droit, en position très légèrement décalée par rapport à l'angle pointant vers la bordure gauche, et à la même distance par rapport à la bordure que l'étoile nichée dans le coin gauche en bas. Il semblerait ainsi que les deux cercles ne valent que *relativement* à la flèche brune, à l'enchevêtrement des lignes ou encore à l'étoile. Si ces éléments se différencient les uns des autres dans un vaste ensemble pictural, c'est par contraste *interne* à une totalité que le spectateur est appelé à constituer de proche en proche. L'œuvre peut être *polycentrée*.

Toutefois, dans *Avant l'éclair* et dans *Éclair multicolore*, le rapport entre les éléments n'est pas du même ordre. Dans le premier cas, un effort de totalisation revient à construire une relation d'*égal à égal* entre le cercle mauve et le trait brun, qui ont en commun d'être compris dans l'espace de la flèche blanchâtre. Dans le deuxième cas, le cercle orange semble rejeté dans les marges du tableau et il est possible de construire une relation de type hiérarchique (centre *vs* périphérie). Cette dernière lecture est corroborée par celle d'*Ad marginem* où le cercle – une planète rouge, selon Will Grohmann cité par Marin³² – n'est plus poussé vers les marges, mais domine au centre d'une zone verdâtre, les zones périphériques étant peuplées de symboles étranges.

Par l'effet d'une force centrifuge, la planète repousse dans les marges brunâtres des symboles (dont les lettres calligraphiées, des hiéroglyphes prenant la forme de végétaux), des figures telles qu'un oiseau marchant à l'envers (bordure supérieure), des fragments d'animaux (bordure inférieure), des plantes ou des figures humaines; la couleur

rouge éveille dans les marges comme des échos chromatiques plus ou moins lointains. À la faveur d'une lecture *studieuse*, le regard est appelé à se disperser « à la mesure de la dispersion de ces figures botaniques » mais aussi à se recentrer par « le disque rouge central intense doté d'un rayonnement sombre qui dessine sur le fond vert une sorte d'aura nocturne cruciforme »³³. Par une espèce de renversement des priorités, les marges peuvent elles-mêmes être le point de départ d'un mouvement tensif ascendant, vers un point culminant qui n'est pas de l'ordre de l'événement, mais de l'*apparâtre* : les formes et figures tendent en effet à reconquérir l'espace médian, à remonter vers la planète, à la faveur d'une poussée contraire au rayonnement centrifuge central. Au point qu'une lecture *studieuse* s'improvise qui fait sourdre le cercle rouge.

Si le débrayage est pluralisant, hétérogénéisant³⁴, l'homogénéisation à la faveur de l'embrayage débouche non point sur l'unicité, mais sur une totalité, quelle que soit la stratégie adoptée par le spectateur : une totalité plus lâche dans le cas de la stratégie "cumulative"³⁵, qui vise l'exhaustivité; une totalité savamment organisée et pourvue d'une cohérence globale quand le point de vue est surplombant; Fontanille parle alors de stratégie "englobante".

Dans les deux cas, la force de la voix, le *virtuel* de la voix, peut se donner à lire à travers, par exemple, la voyelle "u" et les consonnes "r", "v" et "l", distillées dans les marges, et leurs combinaisons improbables, ou alors, ajoute Marin, à travers la mutation du "u" qui devient un "n" quand le « regard [...] parcourt un peu affolé la marge du tableau dans tous les sens, à la recherche d'un sens, en tournant en rond (ou plutôt en rectangle), autour du cercle rouge central »³⁶.

Que faut-il en retenir pour notre définition du *studium* et du *punctum*? Cela veut dire que le virtuel de la voix selon Marin n'est pas le propre du *punctum*, mais qu'il peut s'accommoder du *studium*. En même temps, notre hypothèse est qu'il est lié *intrinsèquement* au *punctum* et qu'il ne l'est pas de la même façon au *studium*. C'est cette hypothèse que nous comptons vérifier maintenant en nous demandant sous quelles conditions le cercle rouge/mauve/orange peut lui-même faire "événement". Sa saillance, en particulier dans *Ad marginem*, semble l'y prédisposer.

31. Roland Barthes, *La chambre claire*, op. cit., p. 48.

32. Louis Marin, *De la représentation*, op. cit., p. 333. Cf. Will Grohmann, au sujet de l'"écriture fantomatique" qui est "dispersée le long des marges comme dans un dessin d'enfant". La dimension ludique du tableau s'en trouve soulignée. Will Grohmann, *Paul Klee*, New York, Harry N. Abrams, 1954; trad. J. Descoullayes et J. Philippon, Paris, Flinker, 1954.

33. *Ibidem*.

34. Jacques Fontanille, "Aspectualisation, quantification, et mise en discours", dans J. Fontanille (éd.), *Le discours aspectualisé*, Limoges, Pulim, 1991, p. 136.

35. Jacques Fontanille, *Sémiotique et littérature. Essais de méthode*, Paris, PUF, 1999, p. 51.

36. Louis Marin, *De la représentation*, op. cit., p. 334.



Paul Klee, *Ad Marginem*, 1930, 210 (E10), retouché en 1935-36, aquarelle et plume sur fond peint, carton cloué sur châssis, 46.3 x 35.9 cm, Kunstmuseum Basel, succession Dr. h.c. Richard Doetsch-Benziger.

Renouons avec ce que nous avons dit plus haut : le *punctum* vient déranger le *studium*; la logique implicative est relayée par la logique concessive. Nous avons noté que, dans *Avant l'éclair*, l'événement (la foudre qui n'éclate pas) est *porté* par l'image dans sa globalité. Grâce au mouvement échelonné horizontal et à une symétrie quasi parfaite des bandes verticales latérales qui, plutôt que d'avancer vers le centre, l'inventent et le constituent de proche en proche, tous les éléments convergent vers l'instant et le lieu de l'intensification maximale. Quand l'événement se produit, la logique concessive se déclare *contre* la logique implicative.

Quand, dans *Ad Marginem*, il s'agit du cercle rouge/mauve/orange, cette lecture concessive semble toutefois prise en défaut : en quoi le cercle s'imposerait-il *contre* les autres éléments, brisant une logique causale? La règle du *malgré x... you malgré x... ne pas y* ne semble pas vérifiée. Le cercle (le soleil, la planète) est bien là *parce qu'* un phénomène atmosphérique est annoncé ou représenté, *parce que* le soleil rayonne en direction des éléments grouillant dans les marges. On en revient à la totalisation et au dépassement de l'opposition entre les forces dispersives et cohésives.

Est-ce dire que le cercle rouge/mauve/orange ne fait pas "événement", ce qui semble contre-intuitif? De fait, les modalités de son surgissement sont différentes. Nous essayerons de le montrer maintenant.

Le regard du spectateur peut *se fixer* sur le cercle orange/mauve/orange qui, littéralement, crève la toile, se projette en avant du spectateur et le happe. Cela vaut, en tout cas, pour *Ad marginem*, où le disque peut s'imposer dans son unicité, souverainement, et réclamer toute l'attention, dans l'instant, contrariant l'attente que suscite le titre du dessin. Nous ne sommes plus dans le cas de la lecture *studieuse*, qui construit son parcours pas à pas, mais face à un *événement* qui ne vaut que par lui-même et par rapport à lui-même. On pourra parler de contraste *externe* (le cercle rouge *aux dépens* des lettres et figures se distribuant dans les marges). Si la totalisation, dont nous avons fait état plus haut, se traduirait, dans le texte verbal, par l'anaphorique "le", résumant (anaphore résomptive) ce qui précède, le pronom "le" serait remplacé, dans le cas présent, par le déictique "ce", dont la référence est extra-textuelle.

Mais une question se pose immédiatement. Le disque rouge est pleinement *réalisé*. On aurait donc affaire à un *punctum* faisant fi de l'opposition entre les modes d'existence du *réalisé* et du *virtuel*. La définition du *punctum* esquissée plus haut serait donc mise en défaut. Or, le disque rouge s'enlève sur un fond verdâtre. Tout se passe comme si la *réalisation* du cercle rouge, après qu'il se soit saisi du regard qui, à son tour, s'en empare et le hisse au rang d'événement, se soldait par la *potentialisation* du moment ("maintenant" > "alors") et du lieu ("ici" > "là") des autres événements, voire par leur virtualisation. La composition du dessin reposerait ainsi sur une épaisseur de strates de profondeur, un événement émergeant nécessairement sur le *fond* d'autres éléments, potentialisés et virtualisés, et *contre* eux. Les éléments se maintenant à l'arrière-plan, dans l'attente d'une nouvelle manifestation – ils sont actualisés –, entrent en compétition avec la figure du disque rouge.

Il semblerait, ainsi, que l'entrée en concurrence des modes d'existence, que *Tension et signification*³⁷ porte à quatre (*réalisé, potentialisé, virtualisé et actualisé*), permette de compléter la définition du *punctum* que nous avons esquissée. Il s'agissait, dans un premier temps, de rendre compte du virtuel figural, c'est-à-dire de l'absence (ou du *devenir absent*) de la figure, que le regard du spectateur constate. Nous nous sommes situées au niveau de la narrativité, qui n'est pas seulement liée à une *storia*, mais concerne la dimension plastique elle-même. On ajoutera maintenant que, dans certains cas, n'est *punctum* que ce qui est *déclaré* tel par le spectateur : c'est son regard qui confère au *punctum* ce rapport au virtuel (et aux autres modes d'existence) qui en serait définitoire. Mais cela veut-il dire que tous les éléments formels, figuratifs... de l'œuvre peuvent se hisser au rang de *punctum*, sont des *punctums potentiels*, puisque tout élément peut s'imposer au regard en congédiant (en virtualisant) tous les autres éléments ? Il nous semble que, pour qu'il y ait *punctum*, une condition supplémentaire doit être remplie. Elle fera l'objet de la troisième sous-section.

2.3. Événement et énonciation

On s'aperçoit que l'événement de la figure est indissociable de l'événement de l'énonciation. Les flèches (*Avant l'éclair*) ou le disque rouge (*Ad marginem*) sont les traces de l'inscription³⁸ d'une instance d'énonciation à laquelle ils renvoient en se chargeant d'une valeur *indicielle*, dans un sens peircien élargi. Ils invitent à remonter à une situation d'énonciation, voire à un contexte : le texte-énoncé, en l'occurrence visuel, est dans sa réalité un quelque chose qui est *là*, et qui, en cela même, témoigne d'un avant, son "origine", d'un « ça a été », pourrait-on dire en appliquant la formule de Barthes³⁹ à la production énonciative. L'idée porteuse est celle d'une *contiguïté* (proximité physique et cognitive ou affective) entre le texte-énoncé et son amont : la notion d'indice invite à considérer que le foyer est constitué par un déplacement "métonymique", au fondement de la problématique indiciaire.

En même temps, l'indice n'est pas l'équivalent de l'index⁴⁰. Les flèches sont des indexants au sens où l'immédiateté de la relation avec la situation d'énonciation est illusoire ; la relation est nécessairement négociée. L'énonciation, nous disent Greimas et Courtés⁴¹, est cette instance de médiation qui opère le passage de la langue à la parole, selon des modalités propres ; de la même manière, le renvoi aux éléments de la situation d'énonciation est médiatisé par le langage visuel⁴².

Les indexants déictiques mais aussi les marques de subjectivité au sens large sont sui-référentiels, c'est-à-dire *montrent* l'acte d'énonciation dans le texte même. La notion de *saillance* est alors d'un grand rendement : elle vaut à la fois pour le fait verbal et le fait visuel (olfactif, tactile, etc.), qui se proposent à une appréhension cognitive, perceptive et sensible, par une instance dotée d'un corps. Tout *punctum* admet ou appelle une lecture énonciative, parce que cette dernière met en œuvre une logique concessive au sens large. Nous proposons en effet de reformuler en ces termes la relation de (dé)négarion qui permet, selon Marin, de mettre en avant, tour à tour, la "représentation comme mimésis" et le "dispositif réflexif-reflétant". Ainsi, écrit-il, « c'est l'invisibilité de la surface-support qui est

37. Jacques Fontanille, Claude Zilberberg, *Tension et signification*, Liège, Pierre Mardaga, 1998.

38. Cf. aussi Benveniste dans "L'appareil formel de l'énonciation" : « Le locuteur s'approprie l'appareil formel de la langue et il énonce sa position de locuteur par des indices spécifiques, d'une part, et au moyen de procédés accessoires, de l'autre ». Et il ajoute :

« L'acte individuel d'appropriation de la langue introduit celui qui parle dans sa parole. C'est là une donnée constitutive de l'énonciation. La présence du locuteur à son énonciation fait que chaque instance de discours constitue un centre de référence interne. Cette situation va se manifester par un jeu de formes spécifiques dont la fonction est de mettre le locuteur en relation constante et nécessaire avec son énonciation ».

Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale* II, Paris, Gallimard, 1974 [1970], p. 82.

39. Roland Barthes, *La chambre claire*, op. cit.

40. Jean-Marie Klinkenberg, *Précis de sémiotique générale*, Bruxelles, De Boeck & Larcier, 1996. Dans sa traduction de Peirce, Deledalle utilise le terme "indice", au détriment de "index" (Charles Sanders Peirce, *Écrits sur le signe : textes choisis*, trad. G. Deledalle, Paris, Seuil, 1978).

41. Algirdas Julien Greimas & Joseph Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la science du langage*, Paris, Hachette, 1979, p. 126.

42. Cet emploi d'*index* est étayé par les analyses de ceux qui, à l'instar de Jean-Marie Schaeffer (*L'image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Seuil, 1987), visent par ce terme la "mise en œuvre d'une intentionnalité déictique". Basso Fossali (*Sémiotique de la photographie*, op. cit., pp. 143-144) note au sujet de l'adjectif *indexical* et du substantif *indexicalité* qu'ils sont utilisés en linguistique pour désigner les déictiques codés dans une langue et mettant donc en œuvre une médiation conventionnelle. Il propose de faire correspondre l'*indexicalité* à la « propriété générale qui concerne tous les signes », l'*indexicalité* linguistique étant indirecte. Si l'*index* constitue la "catégorie hyperonymique", l'*indice* (catégorie hyponymique) se décline selon la version "intensive" (détermination) et la version "extensive" (indétermination). Dans ce dernier cas, il parle de signe indiciaire.

la condition de possibilité de la visibilité du monde représenté »⁴³. Et dans une formulation concessive, et inversement : *bien qu'il y ait un monde représenté*, la surface-support devient visible.

Dans la mesure où le *punctum* a été dit saillant, faut-il considérer que toutes les marques de subjectivité sont des *punctums* potentiels, qu'elles soient segmentables ou suprasedgmentales (comme dans le cas du phénomène rythmique) ? Le *punctum* y perdrait de sa spécificité. Nous émettons l'hypothèse que tout *punctum* admet ou appelle une lecture énonciative, c'est-à-dire *montre* une *manière de dire*, mais que toute marque sui-référentielle n'est pas un *punctum*. Il nous faudra, pour le montrer, faire un pas de plus.

Il nous semble que le *punctum* – la foudre qui n'éclate pas, le disque rouge... – ne se contente pas d'être sui-référentiel, mais qu'il implique le passage à un niveau *métra*⁴⁴. Associée à la flèche, la foudre qui n'éclate pas n'est pas que de l'ordre du représenté (l'absence est matérialisée par le fin trait horizontal), elle ne se contente pas de renvoyer à l'instance et à la situation d'énonciation (charge indicielle et indexicale), mais elle *commente* le dit (métra-discursif) et le dire (métraénonciatif), à la faveur d'un dédoublement. C'est ce feuilleté des niveaux qu'*Avant l'éclair* rend visible : ainsi, la flèche joue au niveau de la *storia*, symbolisant un des deux actants qui s'affrontent ; mais la flèche brune dédouble aussi la flèche blanchâtre (au niveau métadiscursif) et elle indique la direction que le regard doit emprunter (niveau métraénonciatif). Semblablement, le disque rouge fait rayonner sa lumière en touchant *presque* les éléments qui habitent les marges ; il invite aussi à considérer le rapport topologique entre le centre et les marges qui peuvent devenir, selon la lecture que Marin fait du tableau, le lieu d'émergence de la force de la voix, c'est-à-dire la construction même de l'espace du tableau, sa facture, *aux dépens* de la représentation, de la *storia*. Il devient ainsi le nœud de sens – le *punctum* – où se distribuent des lectures en compétition.

Conclusions

Au terme de ce parcours, et en donnant aux conclusions une portée plus générale, nous considérons que le *punctum* dans la peinture acceptée, voire appelée une lecture narrative. Il peut se définir *contre* le *studium* ; la narrativité concerne alors la dimension figurative et thématique, mais aussi la dimension plastique. L'intensification à la base du survenir résulte de l'entrechoquement des logiques implicite et concessive, qui saisit le spectateur vivement. Mais si le *studium* est lié à un effort de totalisation de tous les éléments, selon le parvenir, c'est-à-dire, écrit Zilberberg, « selon la progressivité et la patience qu'elle suppose »⁴⁵, le *punctum* peut aussi faire valoir son unicité. Il est de l'ordre de la nouveauté absolue, « inaugurale », plutôt que de la « nouveauté mémorielle »⁴⁶, « selon le survenir, c'est-à-dire comme événement, illumination, grâce imméritée [...] »⁴⁷. Enfin, il est apparu que le *punctum* est aussi sui-référentiel. Il ne se contente toutefois pas de renvoyer à une instance et une situation d'énonciation ni de *montrer* l'énonciation comme processus : il met dans le jeu les niveaux métadiscursif et métraénonciatif. En cela, la narrativité concerne le parcours du regard qui est dirigé par des éléments internes aux tableaux.

Ce qui rapproche ces trois types de manifestation du *punctum*, c'est qu'à chaque fois, quoique différemment, le *punctum* fait intervenir ce que Zilberberg⁴⁸ appelle les modes sémiotiques (réalisé, potentialisé, virtualisé, actualisé) et la compétition entre des contenus aspirant à la manifestation. Quelle que soit la manifestation du *punctum* choisie, le *punctum* repousse dans les marges, virtualise : soit il s'agit de virtualiser d'autres éléments de l'image, soit il s'agit de virtualiser le représenté au profit du *montré*. Nous considérons ainsi que la narrativité, d'une part, y compris celle du *voir* guidé, par exemple, par les flèches disposées dans l'image, et le dédoublement des modes d'existence, d'autre part, entrent dans la définition du *punctum* dans la peinture.

Marion Colas-Blaise et Maria Giulia Dondero

43. Louis Marin, *De la représentation*, op. cit., pp. 305.

44. Au sujet du métalangage et de ses déclinaisons, cf. surtout Pierluigi Basso Fossali, Jean-François Bordron, Maria Giulia Dondero, Jean-Marie Klinkenberg, François Provenzano & Gian Maria Tore (éds), *Que peut le métalangage ? Signata, Annales des Sémiotiques / Annals of Semiotics* n° 4, 2013. Pour une discussion récente concernant le rapport entre l'énonciation, le métalangage et l'image, voir : M.G. Dondero, A. Beyaert-Geslin & A. Moutat (dirs), *Les plis du visuel. Énonciation et réflexivité dans l'image*, op. cit.

45. Claude Zilberberg, *Des formes de vie aux valeurs*, op. cit., p. 22.

46. Claude Zilberberg, « Spatialité et affectivité », *Actes Sémiotiques* n° 113, 2010. Disponible sur : <<http://epublications.unilim.fr/revues/as/2528>> (consulté le 10/04/2016).

47. *Ibidem*.

48. Claude Zilberberg, *Des formes de vie aux valeurs*, op. cit., p. 10.