



Aspettualità Aspectuality

L'oggetto tradizionale della semiotica, il segno, deriva da una selezione. Il lato significativo del segno non riproduce mai semplicemente quello significato, ma piuttosto ne individua un aspetto. "Aspetto" (dal latino "aspicere", "guardare") etimologicamente designa ciò che appare, ciò che si presenta agli occhi, così come il modo in cui siffatta presentazione avviene. In inglese, "aspect" entra nella lingua verso la fine del XIV secolo come termine astrologico, il quale indica la posizione relativa dei pianeti per come appaiono dalla terra (ossia: come si "guardano" a vicenda). L'aspetto in semiotica è qualsiasi cosa spinga la realtà a convertirsi in significazione "sotto qualche rispetto". La parola "rispetto", notoriamente scelta da Peirce nella sua definizione canonica di segno, può essere considerata come una variante cognitiva della parola "aspetto". Se "aspetto" è un particolare modo di guardare alle cose, "rispetto" è un particolare modo di pensarvi. Il rispetto è la controparte interna dell'aspetto. L'aspetto è la controparte esterna del rispetto. Tuttavia entrambe si riferiscono allo stesso processo: il significato deriva da una selezione, e l'atto del guardare ne è modello e più precisa metafora. Se "aspetto" (e, più precisamente in Peirce, "rispetto") è una caratteristica generale di ogni dinamica semiotica, "aspettualità" ne è nel contempo un oggetto e un'area di investigazione tradizionalmente focalizzata in un particolare dominio (si potrebbe dire: "un aspetto dell'aspetto"): il tempo.

Contributi di / Contributions by Miguel Ariza, Sémir Badir, Amir Biglari, Marco Celentano, Alessandra Chiappori, Fátima Aparecida dos Santos, Roberto Flores, Vincenzo Idone Cassone, Giusy Gallo, Alice Giannitrapani, Massimo Leone, Giovanni Manetti, Gabriele Marino, Alessandro Mazzei, Mariacarla Mole, Paola Pennisi, Diana Luz Pessoa de Barros, Francesca Polacci, Julia Ponzio, Alessandro Prato, Nathalie Roelens, Simona Stano, Mattia Thibault, Stefano Traini, Andrea Valle, Ugo Volli.

In copertina
Clessidra multipla, Venezia, seconda metà
del Settecento, collezione privata.

ISSN 1720-5298-21

euro 35,00

ISBN 978-88-255-0876-5



9 788825 508765

Aspettualità / Aspectuality

ARACNE

ASPETTUALITÀ

ASPECTUALITY

a cura di
Massimo Leone



Note de synthèse sur l'aspectualité spatiale

SÉMIR BADIR*

ENGLISH TITLE: On the Aspectuality of Space

ABSTRACT: Aspectuality has been brought to the semiotic discussion in various ways. Its first use regarded the application of grammatical aspects to non-linguistic actions such as gestures. It later lost its strict ties to the grammar of actions and was extended to the notions of space and objects, since the appearance of space and objects also changes in time. In the end, it was found that it is not only time that changes the appearance of space and objects but, more generally, what matters is the relationship between these and the perceiver's views and sensitive body. This contribution to a semiotics of space is about building a theoretical model of the category of aspectuality applied to space. Taking into account previous work on the subject, the essay identifies three main aspectual subcategories, that is, direction, position, and impetus. It argues that each of these subcategories defines a specific relationship between space and the perceiver, thus building a system. I also suggest that the category of aspectuality may be linked to the category of space, and I identify four subcategories of space on the basis of the number of dimensions defining space. Hence, a structure of twelve spatial aspects emerges. Finally, in order to test the efficiency of these spatial aspects, they are briefly applied to the analysis of paintings.

KEYWORDS: Aspectuality; Semiotics of Space; Semiotic Analysis of Painting.

1. De l'aspect linguistique à l'aspectualité sémiotique

La catégorie de l'aspect est problématique. On ne sait pas bien comment la définir, ou plutôt trop de caractérisations en sont données

* Université de Liège.

(morphologiques mais également sémantiques) pour qu'elle s'ajuste à un système de définitions des catégories grammaticales. On l'inclut généralement dans une théorisation portant sur le verbe, parfois sur le procès (permettant ainsi son application à d'autres parties du discours que le verbe) ; elle s'articule alors avec la catégorie du temps. Mais la définition du verbe et même celle du procès varient selon les langues, de sorte que toute hypostase définitionnelle des catégories qui leur sont soumises vers un degré de généralisation supérieur aux systèmes linguistiques particuliers est sujette à caution. La catégorie de l'aspect est en outre une catégorie ouverte, dont les membres ne s'intègrent pas dans un modèle structural, sauf à dépendre parfois d'une règle élémentaire d'opposition. Jack Feuillet (2001 : §8) répertorie ainsi, dans un essai typologique, dix paires de membres opposés utilisés en grammaire et en linguistique pour rendre compte de l'aspect, mais il y ajoute une douzaine de notions isolées. Enfin, on pourrait imaginer que le flou de la catégorie ne déteigne pas nécessairement sur les paires de notions qu'elle permet de regrouper, et que ce soient ces notions qui se montrent véritablement utilisables. Loin s'en faut, pourtant. Une opposition si commune, par exemple, que celle du perfectif et de l'imperfectif est jugée par certains comme nettement distincte de celle de l'accompli et de l'inaccompli (Ducrot & Todorov 1972 : 391) quand d'autres les tiennent pour assimilables (Greimas & Courtés 1979 : 184).

Il était prévisible qu'une sémiotique narrative qui place la notion de procès au cœur de ses analyses cherche à ménager une place à la catégorie de l'aspect. Le sémioticien a visé à en faire une notion générale, définie selon une caractérisation purement sémantique, et détachée par conséquent de l'étude des formes linguistiques. Sans doute l'aspect demeure-t-il une catégorie regroupant d'autres notions, mais il s'émancipe du cadre grammatical. Il s'apparente alors à un concept philosophique. C'est dans cette perspective que la catégorie de l'aspect aboutit en sémiotique, d'abord à travers des dérivations lexicales (*aspectuel*, *aspectualisation*, *aspectualisé*), à la construction de l'*aspectualité*. Au moins trois directions de recherche ont été envisagées en vue de cette généralisation, sans qu'on puisse estimer que l'une ait pris définitivement le pas sur les autres. En effet, la chronologie des travaux où cet effort de généralisation est visible ne dessine pas une élaboration uniforme mais donnerait plutôt à tester tous azimuts

l'hypothèse de son efficience théorique.

La première direction est celle qu'illustre Algirdas J. Greimas en 1968 dans un article intitulé « Conditions d'une sémiotique du monde naturel » (repris dans Greimas 1970). Le sémioticien y aborde une sémiotique des gestes dans une perspective généraliste : aucun geste particulier, donc, n'est analysé, mais bien la « gestualité » en ce qu'elle est supposée circonscrire un domaine empirique d'application pour les concepts sémiotiques. Et, devant la nécessité de rendre compte d'une catégorie aussi manifestement présente dans la gestualité que celle de la mobilité (telle qu'opposable à l'immobilité), Greimas se demande si l'aspectualité pourrait faire partie de cette batterie de concepts analytiques :

une description *aspectuelle*, saisissant le mouvement soit dans son aspect inchoatif, soit dans son aspect terminatif et le connotant par les aspects duratifs, itératifs, etc., rendant ainsi compte du temps et du rythme du mouvement, est-elle possible, est-elle préférable à la description des mouvements considérés comme des procès-prédicats ?

(Greimas 1970 : 58).

Comme on voit, il s'agit seulement d'une évocation, sous forme interrogative. L'alternative qu'elle offre avec une description de « procès-prédicats » ne nous paraît pas claire. On peut la lire comme proposition de choix entre une description discrète (en « procès-prédicats ») et une description plus continue (rendant compte du temps et du rythme). Cependant, comme il est des procès (et des prédicats) gestuels qui dénotent une durée certaine (le sommeil, par exemple) et d'autres un rythme évident (telle la danse), il faut peut-être la concevoir autrement, par exemple à partir d'une opposition conceptuelle entre énoncé et énonciation, ou entre description objectivée et description subjectivée. Cette possibilité va être explicitée dans la troisième voie d'élaboration. Quoi qu'il en soit, l'aspectualité intègre ici, à titre d'hypothèse de travail, une théorie générale de l'action, indépendante des langues et même des textes. Elle témoigne ainsi, à sa manière, de l'incidence du *linguistic turn* dans le cadre d'un des domaines de la philosophie qui paraît, notamment au vu des pensées de William James et Charles Sanders Peirce, le plus éloigné du langage.

Une deuxième direction de recherche accompagne les progrès que l'analyse sémiotique fait en dehors du domaine des récits. L'analyse

s'ouvre d'abord aux textes non narratifs, notamment aux descriptions ; ensuite, elle est élargie aux images, où narration et description paraissent superposables. L'aspectualité s'étend désormais hors du domaine des actions pour rendre compte des procès de transformation d'états tels que l'apparaître ou le devenir. De ce fait, elle prend elle-même en charge un certain type de procès : l'itération ou l'achèvement sont vus comme des états affectés par le temps (et non plus situés hors du temps) et se transformant selon le temps. On parle alors surtout d'*aspectualisation*, c'est-à-dire de la manière dont le discours influe, par lui-même, sur tout ce qu'il met en scène : acteurs, objets, lieux. Autrement dit, la temporalité propre au discours génère un procès aspectuel assignable à n'importe quel actant doté d'une fonction sémantique, que ce soit dans un texte, narratif comme descriptif, ou dans une image. Illustrent, au moins en partie, cette voie de recherche l'entrée consacrée à l'aspectualisation dans le tome 2 du *Dictionnaire* dirigé par Greimas et Courtés (1986), ainsi que l'ouvrage dirigé par Jacques Fontanille sur le discours aspectualisé (1991). Pour l'application aux images, on renverra à Victor Stoichita (1993). Très récemment, Anne Beyaert-Geslin (2012) et Lucia Teixeira¹ font un pas supplémentaire en envisageant l'aspectualisation dans l'analyse d'objets plastiques tridimensionnels (sculptures, objets du design, installations) et confirment par là le bien-fondé de l'interrogation formulée par Greimas en 1968.

La troisième direction se distingue des deux autres en brisant l'articulation entre catégorie aspectuelle et catégorie temporelle. Cette articulation a été maintenue dans les deux premières hypothèses de recherche, même si le cadre dans lequel elle a pris place n'est plus celui des langues (mais de l'action, du discours, des objets dans l'espace). Cette fois, il s'agit de définir le concept de l'aspectualité, ou plutôt celui d'aspectualisation, indépendamment de son articulation aux sous-catégories du temps. C'est alors dans le cadre de l'énonciation que l'aspectualisation trouve à se définir, comme « mise en place [...] d'un dispositif [...] par lequel se révèle la présence d'un actant observateur » (Greimas & Courtés 1979 : 21). Certes, dans la deuxième voie de recherche, l'aspectualisation se répercutait déjà sur les objets et les

1. Lucia Teixeira (2017) « Pour une description aspectuelle du mouvement », communication au congrès de l'Association française de sémiotique, 30 mai — 2 juin 2017.

espaces, mais seulement en tant que ceux-ci étaient pris dans le temps, de sorte que ce sont bien les notions aspectuelles postulées par la tradition linguistique qui leur étaient appliquées. Désormais, l'espace et l'acteur disposent de leurs propres aspects, lesquels ne sont par conséquent plus nécessairement déterminés par les prédicats d'action ou d'état en présence. Dans cette dernière hypothèse, la généralisation théorique est maximale puisque l'aspectualisation devient caractéristique pour n'importe quelle composante de l'énonciation : temporalisation, spatialisation, actorialisation. Les auteurs du premier tome du *Dictionnaire* note cependant que « Seule l'aspectualisation de la temporalité a donné lieu jusqu'ici à des élaborations conceptuelles qui méritent d'être retenues, interprétées et complétées » (*ibid.*). Manière, sans doute, de rendre compte avec vraisemblance des travaux sémiotiques où la notion a été appliquée ; mais également manière d'inviter les chercheurs à poursuivre l'élaboration théorique. C'est cette voie qu'a investie Denis Bertrand (1985) pour l'analyse des descriptions spatiales, puis que Jacques Fontanille a creusée et systématisée dans *Les espaces subjectifs* (1989), avant que Claude Zilberberg (2006) ne la reconsidère dans une perspective théorique complètement transformée. Dans les parties suivantes de cette étude, ce ne sera plus que selon cette voie que sera abordée l'aspectualisation spatiale : non comme une aspectualisation temporelle appliquée aux objets dans l'espace, mais comme un procédé d'aspectualisation de l'espace lui-même.

2. Trois jalons dans l'élaboration sémiotique de l'aspectualisation spatiale

Nous présentons donc à présent, de manière synthétique, le travail des trois sémioticiens qui ont conduit une réflexion théorique autour de l'aspectualisation de l'espace : Denis Bertrand, Jacques Fontanille et Claude Zilberberg.

1. Dans *L'espace et le sens*, Bertrand marque bien ce qui distingue la troisième direction de recherche de la deuxième: « La structure dynamique de l'énoncé spatial ne se situe pas seulement dans le passage d'un espace à un autre [...] mais dans l'énoncé même d'une position

“statique” d’objets qui répondent à une *orientation* sous-jacente et pré-supposée des sujets » (1985 : 94). L’espace représenté est aspectualisé dès qu’il est visé par une instance subjective et dynamique, laquelle est soit externe à l’espace représenté (un lecteur), soit intégrée à cet espace mais mue de manière autonome (un personnage). Cette instance de sujet n’est pas qu’un regard — et ce n’est donc pas seulement la « dynamique du regard », par les mouvements de tête et de corps, qui doit ici entrer en considération — mais fait participer tous ses sens à la représentation de l’espace. Ainsi, lorsqu’un personnage est sensible aux odeurs (présence d’un « faire olfactif », dans le jargon sémiotique de l’époque), l’espace se construit comme proche et diffus, tout à la fois annulé dans ses dimensions objectives et partagé par les actants en présence ; tandis qu’un personnage à l’écoute de son entour crée un espace orienté et finalisé, c’est-à-dire polarisé, immédiatement signifiant (1985 : 90–91). Comme le signalent les italiques de l’auteur dans la citation reprise plus haut, c’est le pouvoir d’orientation du sujet qui est considéré comme moteur de l’aspectualisation de l’espace.

Le développement de cet argument se poursuit doublement : en amont, il s’agit de reconstruire la spatialité même sous sa dépendance ; en aval, l’orientation organise les sous-catégories de l’aspectualisation spatiale, présentées par paires de concepts opposés. Pour ce qui est de la spatialité, il y a vraisemblance à ce qu’on la distingue de l’aspectualisation spatiale, à l’instar du *distinguo grammatical* entre temps « chronologique » et aspectualisation temporelle. Mais l’une comme l’autre participent selon Bertrand d’une même caractéristique fondamentale, qui est la reprise objectivée de l’orientation du sujet : la *directionnalité*. La catégorie de la *dimensionnalité* à laquelle on prête généralement une place prépondérante parmi les caractéristiques définitoires de la spatialité ne serait alors que le résultat et l’objectivation de la *directionnalité* de l’espace (1985 : 94–95) ; elle est articulée en trois sous-catégories : la *verticalité* (haut / bas), l’*horizontalité* (devant / derrière, gauche / droite) et la *prospectivité* (proche / éloigné). Quant à l’aspectualisation spatiale, elle est, toujours selon Bertrand, également distribuée sur trois sous-catégories : *global / local*, *continu / discontinu*, *proche / éloigné*. On remarquera que la paire *proche / éloigné* gouverne autant la spatialité que l’aspectualisation spatiale ; c’est une curiosité sur laquelle on peut passer. Plus questionnante pour nous est l’absence de dénomination des sous-catégories de l’aspectualisation spatiale. Dans

la définition que Bertrand a donnée de celle-ci (voir citation plus bas), deux termes constituent des candidats à la dénomination des sous-catégories : la situation et la position. Si la sous-catégorie de la position s'articule vraisemblablement en proche / éloigné, qu'en est-il de la situation ? Son vague sémantique semble la qualifier tant pour comprendre l'opposition du continu et du discontinu que celle du global et du local. Quoi qu'il en soit, dans une théorisation bien conçue, on attendrait une dénomination spécifique pour chaque sous-catégorie.

Nous avons souligné jusqu'ici en quoi cette approche de l'aspectualisation spatiale s'émancipe d'une approche qui ne considère l'aspectualisation de l'espace qu'en fonction de déterminants temporels. Il n'empêche qu'elle partage avec cette dernière une vision processuelle de l'espace permettant de faire de celui-ci partie intégrante du récit. L'espace n'est plus un « décor » à choisir dans un paradigme, mais un syntagme d'éléments que le sujet vient dynamiser en lui conférant des qualités aspectuelles. La seconde partie de la définition de Bertrand explicite cette propriété syntaxique de l'espace représenté. Par *aspectualisation spatiale*, écrit-il, il faut entendre

l'ensemble des catégories qui, en assurant la disposition des espaces, révèlent la position et la situation d'un actant observateur ; inversement, les différents faire perceptifs mis en œuvre par cet actant déterminent, de façon variable, la manière de délimiter et de découper l'espace, autrement dit l'agencement des procès de spatialisation.

(1985 : 90)

De Greimas et Courtés à Bertrand la définition de l'aspectualisation a ainsi trouvé à s'affiner : d'une part, la « présence » du sujet se décline désormais en deux qualités, la position et la situation ; d'autre part, le « dispositif » s'éclaire par le terme de *procès* en intégrant l'espace dans la trame narrative.

2. On sait que dans la grammaire traditionnelle, à côté de l'aspect et du temps, une troisième catégorie régit la morphologie et la sémantique du verbe : la catégorie du mode. Les travaux des sémioticiens quant à la modalité ont pris beaucoup d'ampleur dès les années 1970. Ils ont permis de regrouper dans une seule catégorie, en vue d'une élaboration théorique des structures narratives du sens, ce que la grammaire traditionnelle, selon ses exigences de caractérisation mor-

phologique, s'était obligée à répertorier dans des catégories disparates : modes verbaux (indicatif, impératif, interrogatif . . .), verbes modaux (sembler, pouvoir, devoir . . .), modalisations adverbiales et phrastiques (dont la négation). La question de l'articulation entre modalisation et aspectualisation se posait dès lors en sémiotique, avec d'autant plus d'évidence que toutes deux ont été appelées à régir l'énonciation.

La réponse de Fontanille à cette question consiste à poser la possibilité d'une homologation entre l'aspectualisation spatiale et la modalisation, en faisant dépendre la première d'un sujet observateur modalisé : les modalisations des sujets peuvent être converties en modalisations de l'espace d'intersubjectivité, et celles-ci trouvent à leur tour des traductions figuratives dans les catégories spatiales proprement dites, c'est-à-dire qu'elles peuvent être converties en aspectualisations de l'espace cognitif (1989 : 54). Par conséquent, les sous-catégories modales informent les sous-catégories aspectuelles. Par exemple, la modalisation du « ne pas pouvoir ne pas observer » se traduit dans l'espace d'intersubjectivité comme « exposition » (de l'objet de ce non-pouvoir de non-observation), telle l'exposition, au premier plan du texte ou du tableau, d'un personnage qu'il serait impossible de manquer. Cette modalisation intersubjective de l'espace étant posée, elle règle à son tour à la fois la *distance* (rapprochée ou éloignée) à laquelle le sujet observateur se trouve de l'objet observé ainsi que l'*englobement* (total, partiel ou dénié) du sujet avec l'objet (1989 : 56). On trouve ainsi des équivalents plausibles aux sous-catégories de la position (\cong la distance) et de la situation (\cong l'englobement) proposées dans la définition de l'aspectualisation spatiale par Bertrand.

Toutefois, l'élaboration théorique de Fontanille n'entend pas se satisfaire de seulement deux sous-catégories aspectuelles car elle est sous l'emprise du modèle quadripartite du carré sémiotique. Il faut, d'une part, que la distance et l'englobement entrent en mouvement l'un vis-à-vis de l'autre, soit de façon complémentaire (mouvements simples), soit de façon contraire (mouvement dit « complexes »), afin que, d'autre part, l'articulation de ces mouvements produise un système comprenant quatre sous-catégories.

Le diagramme de Fontanille met eu cœur de l'aspectualisation spatiale ce que nous avons appelé une « dynamique du regard », dynamique grâce à laquelle l'espace est évalué, c'est-à-dire doté de valeurs aspectuelles. Ces valeurs se donnent à voir comme des paires

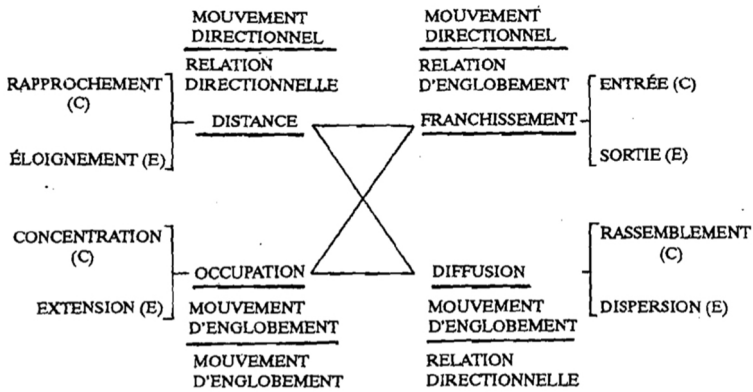


Figure 1. Diagramme de l'aspectualisation spatiale selon Fontanille (1985 : 58).

d'opposés, comme il en est déjà chez Bertrand et, avant lui, dans la tradition grammaticale. Parmi les propositions respectives de Bertrand et de Fontanille, deux paires sont homologables : l'opposition du proche et de l'éloigné chez Bertrand recoupe évidemment ce qui est repris comme rapprochement / éloignement dans le diagramme ci-dessus ; et l'opposition du global et du local est sans doute assimilable à celle établie entre extension et concentration. Quant à continu / discontinu, qui constitue la dernière paire de valeurs aspectuelles proposée par Bertrand, elle peut relever chez Fontanille tant de l'opposition de l'entrée et de la sortie (dans la mesure où ce qui entre dans un espace lui est continu, tandis que ce qui en sort produit une discontinuité) que de celle du rassemblement et de la dispersion (le rassemblement est créateur de continuité, la dispersion, créatrice de discontinuité). Ainsi, indépendamment des critères théoriques que l'on fait intervenir pour rendre compte des valeurs aspectuelles, celles-ci sont conservées d'un modèle théorique à l'autre, tout en trouvant à s'affiner.

3. La sémiotique tensive offre à l'aspectualisation spatiale un cadre théorique considérablement transformé. Au contraire de Bertrand et de Fontanille, Zilberberg n'en fait pas l'objet d'une conceptualisation spécifique mais il la place au centre de sa théorie. D'une manière générale, en effet, la tension dynamique établie entre valeurs sémantiques les destine à être aspectualisées : « les catégories aspectuelles assurent le fonctionnement du système » (2006 : 69). Ces « catégories

aspectuelles » sont appliquées à quatre sous-systèmes, relatifs à la temporalité, à la spatialité, au tempo et à la tonicité. N’était la différence des modèles, on pourrait noter que la théorie sémiotique s’affine encore, puisque là où, depuis Greimas, on s’en était tenu à trois composantes énonciatives — temporalisation, spatialisation et actorialisation —, Zilberberg conçoit quatre grandes dimensions pour l’analyse de toute sémiologie, le tempo et la tonicité prenant la relève de l’actantialité.

Seule la modélisation analytique de la spatialité nous retiendra ici. Elle est présentée dans *Éléments de grammaire tensive* (et reprise à l’identique dans *La structure tensive*) sous la forme d’un tableau où sont placés, en abscisse, quatre aspects, tandis qu’en ordonnée sont proposés trois « phorèmes ». Douze grandeurs sont ainsi définies par l’entrecroisement des aspects et des phorèmes.

Tableau 1. Système tensif de la spatialité selon Zilberberg (2006 : 71).

| <i>aspect[s]</i> | amenuisement ↓ | atténuation ↓ | relèvement ↓ | redoublement ↓ |
|------------------|-------------------|------------------|-----------------|-------------------|
| <i>phorèmes</i> | | | | |
| <i>direction</i> | hermétique | fermé | ouvert | béant |
| <i>position</i> | étranger | extérieur | intérieur | intime |
| <i>élan</i> | fixité | repos | déplacement | ubiquité |

Cette proposition est comparable aux précédentes. Il convient toutefois, pour mener à bien la comparaison, d’atténuer d’abord les écarts apparents, qui sont au nombre de deux. Premièrement, la catégorie des phorèmes, bien plus que celle des aspects, regroupe en fait ici ce que les sémioticiens ont considéré comme des éléments aspectuels : les notions de direction et de position se trouvent déjà tant chez Bertrand que chez Fontanille. Or, même si les phorèmes sont censés s’appliquer indifféremment aux quatre dimensions (et non pas uniquement à la dimension spatiale), leurs termes sont empruntés à une pensée de l’espace, celle de Ludwig Binswanger, un psychiatre suisse féru de phénoménologie. Zilberberg cite à cette occasion une phrase du *Problème de l’espace en psychopathologie* : « La

forme spatiale avec laquelle nous avons eu jusqu'à présent affaire, était ainsi caractérisée par la direction, la position et le mouvement » (Binswanger 1998 : 79 ; cité à deux reprises dans Zilberberg 2006 : 60 & 225) et ajoute ce commentaire : « Nous nous sommes permis de remplacer "mouvement" par "élan" afin de disposer d'un terme présentant le classème "animé" » (2006 : 225). À quoi nous adjoignons ce commentaire au second degré : le remplacement par un terme présentant le classème « animé » nous paraît tout à fait conforme au cadre énonciatif dans lequel s'inscrit, dès Greimas et Courtés, la conception de l'aspectualisation ; c'est bien en fonction d'un sujet « animé » que l'espace est aspectualisé. Zilberberg a par ailleurs lui-même admis qu'un phorème se définit en fait par la dynamique aspectuelle (2012 : 50). Le second écart est plus aisément réductible : quoique les « aspects » de Zilberberg se présentent au nombre de quatre, ils organisent les intervalles tensifs sous la forme de deux paires d'opposés, dites, pour l'une, paire de « sous-contraires » (intervalle « mineur » des deuxième et troisième colonnes), et pour l'autre, paire de « sur-contraires » (intervalle « majeur » des première et quatrième colonnes). De ce fait, les douze grandeurs du tableau peuvent être ramenées à six paires d'opposés dépendantes d'une double tripartition. C'est plus que Bertrand, qui n'en retient que trois, et que Fontanille, qui en compte quatre, mais cela rend envisageable la comparaison entre elles toutes.

Commençons par la comparaison des sous-catégories aspectuelles. Si l'on admet la réduction d'écart proposée, celles-ci se trouvent au nombre de trois chez Zilberberg : la direction, la position et l'élan. Les termes de direction et de position sont, on l'a vu, employés par les trois sémioticiens, bien que des statuts différents leur soient accordés selon les théorisations respectives de chacun. La notion d'élan est quant à elle nouvelle, mais nous avons noté, à propos de Bertrand, que les paires d'opposés retenues semblent appeler l'édification de trois sous-catégories, même si la définition donnée n'en suggère que deux (position et situation). Chez Fontanille, on ne trouve que deux sous-catégories (direction et englobement) mais démultipliées par le double rapport de contrariété ou de complémentarité qui se joue entre elles. On pourrait se demander si ce double rapport, que Fontanille désigne sous les termes de mouvement simple et mouvement complexe (ou *relation*), n'est pas autonomisable en une sous-catégorie

aspectuelle à part entière. La comparaison nous guide ainsi vers la détermination du nombre de sous-catégories aspectuelles et, pour ce faire, vers une critérisation permettant de fixer ce nombre. Or, comme les sous-catégories aspectuelles instaurent des relations entre un sujet et un espace pris comme objet des perceptions subjectives, il semble envisageable de poser d'emblée deux types de relations : l'une comme vecteur par lequel le sujet se dirige ou se situe vis-à-vis de l'espace-objet ; l'autre comme retour objectivant par lequel l'espace régit la position du sujet en l'englobant, peu ou prou, en lui. Mais ces relations de saisie dans l'espace présupposent une composante plus fondamentale, qui concerne l'*impetus* propre au sujet, sa capacité à se diriger et à se laisser positionner : relation d'auto-affection du sujet constitué par sa visée d'un espace-objet. Cette troisième relation définit ce que Zilberberg nomme « élan ».

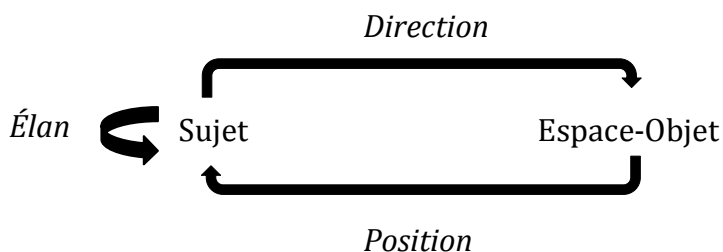


Figure 2. Modélisation des sous-catégories aspectuelles.

Ainsi la direction est-elle bien le moteur de la deixis spatiale, comme l'ont pensé, chacun à leur manière, Bertrand et Fontanille. La position est son envers objectivant et il n'y aurait qu'un pas supplémentaire à accomplir pour en abstraire le sujet : positions de la terre par rapport au soleil et aux astres, coordonnées d'horizontalité et de latéralité selon la gravité et l'axe terrestre. C'est pourquoi Zilberberg ne fait pas de la spatialité un système distinct de son aspectualisation. Les deux formes d'actualisation de l'espace que sont la direction et la position présupposent néanmoins, comme Bertrand et Fontanille l'ont bien vu, la présence d'une force, une « dynamique de regard » qu'il faut pouvoir considérer en tant que telle, avant même qu'elle positionne ou dirige un sujet dans l'espace. Cette force et puissance peut-elle être constituée en sous-catégorie aspectuelle ? Zilberberg la

conçoit ainsi, dans la mesure où elle varie, elle aussi, et se module en intervalles. Tel est donc l'élan.

Venons-en aux valeurs aspectuelles présentées sous la forme de paires d'opposés. Chez Zilberberg, il y en a douze, formant six paires de valeurs, disposées équitablement sur les trois sous-catégories en fonction de deux intervalles, « majeur » et « mineur ». Le caractère systématique du modèle théorique n'est pas moindre que chez Fontanille. La différence de nombre, douze valeurs chez Zilberberg pour huit chez Fontanille, vient seulement du fait que chez ce dernier il n'y a que deux sous-catégories à considérer. Peut-on cependant pousser plus loin le rapprochement entre les deux conceptions ? Nous pensons que cela est possible. Il faut pour cela, en premier lieu, que les « mouvements » de Fontanille soient assimilables à l'élan, quoique lui-même n'ait pas envisagé d'en faire une sous-catégorie aspectuelle à part entière. En second lieu, il faut homologuer la distinction établie entre ces mouvements, simple et complexe, avec la distinction des intervalles de Zilberberg, mineur quand cet intervalle est posé entre une paire de sous-contraires, majeur quand il est posé entre une paire de sur-contraires. L'intervalle majeur semble en effet plus complexe que l'intervalle mineur dans la mesure où il lui succède et le pousse au-delà des limites « normales ». Si le lecteur nous a suivi jusqu'ici, il reste à observer, au risque de lui faire perdre patience, que les élaborations théoriques demeurent spécifiques, puisque l'homologation du simple et du complexe avec le mineur et le majeur ne se rapporte pas à des concepts équivalents (l'élan n'est pas un intervalle). Aussi, le rapprochement proposé montre que les projets des deux sémioticiens sont comparables bien qu'ils mènent à des solutions distinctes. Pousser davantage le rapprochement, en rendant homologables des paires de valeurs aspectuelles, ne peut conduire qu'à une nouvelle proposition théorique faisant la synthèse des précédentes. C'est ce à quoi est consacrée la troisième partie de cette étude.

3. Nouvelle modélisation théorique de l'aspectualité spatiale

La théorisation de Zilberberg sert de base à la nôtre. Nous reprenons ainsi ses phorèmes mais en leur assignant le statut de sous-catégories pour la catégorie de l'aspectualité spatiale, selon la modélisation présen-

tée dans fig. 2.

Il faut toutefois se rendre compte que quelque chose s'est perdu depuis l'approche linguistique de l'aspect verbal. En effet, dans la tradition grammaticale la catégorie de l'aspect croise celle du temps, de sorte que les sous-catégories de l'aspect (perfectivité, accomplissement, sécabilité. . .), avec les paires de valeurs qui leur sont associées (perfectif / imperfectif, accompli / inaccompli, sécant / global. . .), sont applicables à chaque sous-catégorie du temps (passé, présent, futur) indépendamment l'une de l'autre. Or en sémiotique la catégorie de la spatialité n'est pas articulée en sous-catégories. Il n'y a donc pas moyen de croiser les sous-catégories de l'aspectualité spatiale avec des sous-catégories spatiales. Chez Zilberberg, cette impossibilité est même assumée, puisque la catégorie de la spatialité n'est plus distinguée de celle de son aspectualisation.

Pourtant la spatialité ne peut être contenue dans un concept figé par un usage unique. Un film, un tableau, une architecture, une sculpture convoquent des espaces différenciés. Aussi gagnerait-on à admettre que la spatialité varie au moins en fonction du nombre de dimensions à prendre en compte. Un espace à une seule dimension (une ligne) accueille la sous-catégorie unique de la vectorisation (précédent / suivant). Un espace à deux dimensions (un plan) comprend deux sous-catégories spatiales : l'horizontalité (est / ouest) et la verticalité (nord / sud) ; un espace à trois dimensions (un volume), au moins trois sous-catégories : la latéralité (à gauche / à droite), la profondeur (devant / derrière) et la hauteur (en haut / en bas). Chacun de ces types d'espace peut en outre être coordonné à une dimension temporelle de manière à former un espace-temps. Nous ne contestons pas à Zilberberg que ces sous-catégories soient informées par la présence d'un sujet, tout à la fois corps et regard ; elles ne sont par conséquent nullement réductibles à une objectivation géométrique. Il n'empêche qu'à notre sens la « dimensionalité », ainsi que l'a nommée Bertrand, coïncide avec le concept même de spatialité et le constitue de ce fait en catégorie, distinctement de la catégorie de l'aspectualité spatiale. Nous préférons d'ailleurs parler d'*aspectualité* spatiale et non plus, à l'encontre de nos prédécesseurs, d'*aspectualisation*, dès lors que la catégorie aspectuelle n'a plus à présupposer le type d'espace sur lequel elle entre en relation.

Or, outre l'apport intrinsèque que constitue la prise en compte de

ces types d'espace, il nous semble que la démultiplication potentielle des sous-catégories aspectuelles, démultiplication due au croisement avec les types d'espace, permet d'expliquer les variations observées entre les paires de valeurs aspectuelles retenues dans les théorisations sémiotiques que nous avons examinées dans la deuxième partie. Certaines des désignations choisies pour ces paires sont conformes à un type d'espace particulier, par exemple à un espace tridimensionnel, tandis que d'autres sont plus adéquates à un autre type d'espace, par exemple à un espace-temps. Ainsi qu'on va le voir, chez Zilberberg les paires relevant de l'intervalle mineur sont relatives à l'espace tridimensionnel, tandis que les paires relevant de l'intervalle majeur sont relatives à l'espace-temps.

Le tableau général ci-dessous montre, d'une part, comment les sous-catégories aspectuelles croisent les types d'espace en fonction du nombre de leurs dimensions. Il indique, d'autre part, comment les paires de valeurs aspectuelles chez Bertrand (DB), Fontanille (JF) et Zilberberg (CZ) sont distribuées sur les cases du tableau en fonction, précisément, de la variation des types d'espace. Pour les cases laissées vides, les désignations de paires de valeurs aspectuelles sont les nôtres ou, pour quelques-unes d'entre elles, empruntées à d'autres penseurs.

Tableau 2. Tableau général de l'aspectualité spatiale.

| DIMENSIONS | Espace 1 (la ligne) | Espace 2 (le plan) | Espace 3 (le volume) | Espace « 4 » (plan / volume + temps) |
|---|--|--|---|--|
| SOUS-CATEGORIES ASPECTUELLES « Phorèmes » (CZ) | | | | |
| DIRECTION (CZ) | • Discontinu / Continu (DB) | • Local / Global (DB) | • Ouvert / Fermé (CZ) • Dispersion / Rassemblement (JF) | • Aléatoire / Structuré • Béant / Hermétique (CZ) • Sortie / Entrée (JF) |
| POSITION (CZ) | • Tracé (indiciel) / Formel (symbolique) | • Haptique / Optique (Parret) • Monumental / Lyrique (Beck) | • Extérieur / Intérieur (CZ) • Éloigné / Proche (DB) • Éloignement / Rapprochement (JF) | • Déconnecté / Connecté • Étranger / Intime (CZ) |
| ÉLAN (CZ) | • Segmenté / Vectoriel | • Vague / Net | • Repos / Déplacement (CZ) • Extension / Concentration (JF) | • Séquentiel / Concomitant • Fixité / Ubiquité (CZ) |

Il paraît peut-être étonnant qu'un espace unidimensionnel puisse

être aspectualisé par un sujet. Pourtant, si un tableau, espace planaire, peut être aspectualisé, ainsi que l'ont montré des analyses de Fontanille (1989), Stoichita (1993) ou Dondero (2016), il doit en être de même pour une ligne, par exemple d'écriture. Certes le sujet et l'espace-objet du tableau ou de l'écriture sont situables ensemble dans un espace-temps. Il n'empêche que le sujet peut viser et saisir le tableau et l'écriture selon la spatialité spécifique au moyen d'expression, artistique ou non artistique, choisi. Dans cette perspective, l'écriture n'est pas nécessairement bidimensionnelle, puisque, telle la transcription d'un texte en morse, seule la disposition linéaire sur le support d'inscription compte ordinairement pour l'expression linguistique (textes poétiques et « énonciations éditoriales » mis à part). Les espaces sur lesquels portent les valeurs aspectuelles ne sont pas des espaces objectifs mais des espaces signifiants, « représentés », « mis en scène », « énoncés », selon le moyen d'expression utilisé. Il s'ensuit que dans une œuvre plusieurs types d'espaces peuvent être signifiants de manière concomitante. Par exemple, une bande dessinée s'expose aux aspectualisations du sujet suivant les quatre types d'espace : la « ligne claire » relève de l'espace unidimensionnel, la case et la planche, de l'espace bidimensionnel, les figures actorielles et mondaines, de l'espace tridimensionnel, et le récit, de l'espace-temps.

Nous allons à présent passer en revue chaque case du tableau, en procédant par colonnes, afin de justifier — très brièvement — les valeurs aspectuelles que nous assignons au croisement de chaque sous-catégorie aspectuelle avec chaque type d'espace.

Espace unidimensionnel. — Une ligne est saisie par le sujet soit comme continue, soit comme discontinue. C'est là une valeur aspectuelle dirigeante qui affecte l'espace car ce n'est pas la présence de blancs qui peut décider de ce qui est continu ou discontinu mais bien la saisie signifiante. En retour, la ligne positionne le sujet soit comme œil soit comme esprit, selon qu'elle est aspectualisée sous la forme d'un tracé matériel (indice signifiant) ou sous une forme strictement mentale (symbole). Enfin, l'élan du sujet met cette ligne en mouvement et en fait un vecteur, ou bien la laisse à l'état stabilisé de segment (continu ou discontinu, matériellement fini ou mentalement infini).

Espace bidimensionnel. — Quand un sujet se dirige vers un plan, il le saisit soit de manière locale soit de manière globale. Un observateur qui parcourt un tableau par les détails en fait un espace local, même si

la localisation se déplace en même temps que son regard. Il en est de même du sujet qui consulte une carte pour s'orienter dans une ville qu'il ne connaît pas. La volonté de direction du sujet dans l'espace tridimensionnel gouverne sa direction dans l'espace bidimensionnel de la carte. À l'inverse, un observateur contemplatif saisit le tableau dans une globalité dont les bords ont été virtualisés. En retour, le plan positionne le sujet dans une relation d'inclusion ou au contraire d'exclusion. Dans la première hypothèse, l'œil a des propriétés corporelles, que Herman Parret (2006) convoque, selon une certaine tradition esthétique, sous la qualification de perception *haptique* ; dans la seconde, l'œil est directement relié à l'esprit qui centralise et unifie les perceptions réduites aux spécificités optiques. James H. Beck (1999) a montré que les peintres italiens de la Renaissance ont produit leurs œuvres selon l'une ou l'autre de ces tendances esthétiques, de sorte que l'historien peut dresser deux courants artistiques, l'un « monumental », l'autre « lyrique ». Enfin, l'élan propre au sujet met en mouvement l'objet planaire avec lequel il entre en interaction, au point que celui-ci recouvre un certain vague ; ou bien, au contraire, il le stabilise devant lui de manière à le viser de manière stable et nette. On aura compris qu'on peut viser avec netteté une image floue (par exemple, dans une pratique d'analyse), de même qu'on peut viser une image nette en la laissant dans le vague (par exemple dans une rêverie) ; mais on conviendra également qu'une image aux contours délinéés se prête aisément à une visée nette alors qu'une image floue peut inviter à une visée vague.

Espace tridimensionnel. — Devant une sculpture, face à une installation ou simplement dans une pièce d'appartement, le sujet dirige son regard selon son pivot corporel et aspectualise l'espace à partir de ce pivot. Un espace dont le regard fait entièrement le tour est un espace fermé (il peut être tel même s'il n'a pas de toit), rassemblé dans ce regard. À l'inverse, un espace dont le regard ne fait pas le tour, soit empêchement, soit indifférence à le faire, demeure ouvert et dispersé. En retour, le volume positionne le sujet en l'incluant ou en l'excluant. Si le volume est creux (potentiellement ouvert), son aspectualisation est celle d'une interiorité par rapport à laquelle le sujet est positionné (à l'intérieur / à l'extérieur) ; s'il est plein (potentiellement fermé), l'aspectualisation d'une distance évalue le sujet soit comme proche soit comme éloigné. Enfin, l'élan tonique du sujet le meut dans cet

espace et projette sur lui un certain dynamisme (même s'il s'agit d'une statue), une capacité à se mouvoir et à s'étendre ; ou bien cet élan, s'il est atone, le fait tenir en repos et tend du même coup à stabiliser l'espace-objet (même s'il s'agit d'un mobile), à le concentrer autour de lui (un regard est capable de faire le tour d'une sculpture sans le moindre déplacement).

Espace-temps. — La dimension temporelle dont il faut tenir compte ne peut pas être seulement inhérente au sujet. Elle est inscrite dans l'espace sous la forme d'une *série*. La bande-dessinée et le roman-photo sont des moyens d'expression bidimensionnels dans lesquels les images sont disposées en série, de sorte qu'une dimension temporelle leur est imputée ; l'architecture, et peut-être le cinéma si l'on suit ici les réflexions de Stanley Cavell (1979), sont des moyens d'expression tridimensionnels pour lesquels la série d'espaces (qu'on n'admettra plus, quant au cinéma, de désigner comme des « plans ») demande également l'intégration d'une dimension temporelle. Le sujet se dirige dans cet espace-temps en le dotant d'une structure intelligible ou bien en le découvrant de manière aléatoire. Chaque nouvelle introduction dans l'espace-temps le rend plus signifiant, tandis que toute sortie le virtualise (par exemple, comme espace du souvenir ou comme espace de projection). Un sujet qui s'approprierait complètement l'espace-temps en abolirait la série pour en faire un espace hermétique ; si au contraire sa direction dans l'espace-temps rendait la série potentiellement illimitée, c'est à une sorte de béance, d'ouverture à tous les vents du sens qu'il laisserait ballotter son regard. En retour, l'espace-temps positionne le sujet par inclusion ou exclusion. Si le sujet est exclu, son regard se déconnecte, partiellement ou totalement, pour un moment ou en tous temps, de la série des espaces mis en scène. Dans le cas contraire, il est connecté. La projection comme la déambulation sont des formes que peut prendre cette connexion. Dans le cas d'une déconnexion élevée, le sujet et l'espace-temps sont des étrangers l'un pour l'autre. Dans celui d'une connexion élevée, ils sont au contraire en rapport intime. Enfin, l'élan par lequel le sujet est mis en mouvement permet de lier les espaces et les rend concomitants en dépit du parcours inhérent à la série, conférant ainsi au sujet un pouvoir d'ubiquité. Mais si l'élan est faible, la séquentialité de la série d'espaces reste une contrainte incontournable, de sorte que les dimensions spatiales prennent la prévalence sur la dimension temporelle. En

dépît du parcours inhérent à la série, cette fois plus rien ne bouge.

4. Une application

Nous clôturons cette étude en proposant une application des valeurs aspectuelles à la peinture. Cette application vise un double intérêt. Premièrement, elle permet de faire voir comment les valeurs aspectuelles peuvent être appliquées à l'analyse d'œuvres particulières, et comment les aspectualisations, quoique dépendantes de chaque sujet considéré dans sa singularité, peuvent être suscitées par les œuvres pour un sujet dont le regard est, en partie, normé par sa culture. Deuxièmement, elle permet de vérifier que chaque valeur aspectuelle a une fonction distincte des autres valeurs ; partant, elle montre que les sous-catégories aspectuelles ne se recouvrent pas ni n'entrent dans des rapports de présupposition. Pour répondre à ce second objectif, des illustrations seront présentées non pas seulement pour chaque valeur aspectuelle mais bien pour chaque combinaison possible de valeurs. Comme il y a trois paires de valeurs aspectuelles spécifiques à l'espace bidimensionnel, le nombre des combinaisons de valeurs est de huit (deux au cube), nombre qu'on dédoublera dans les illustrations afin d'évoquer à chaque fois une œuvre de peinture figurative et une œuvre de peinture abstraite (quoi que vaille cette distinction). Nous voudrions toutefois prier le lecteur, pour reprendre ici un argument de précaution oratoire émis par Hjelmslev, de ne pas retenir ces exemples contre nous. Qu'on juge l'un ou l'autre insatisfaisants n'invalide pas les concepts qu'ils ont charge d'illustrer, ni peut-être ne dissipe entièrement l'effet de contraste parmi les combinaisons. Il va de soi, du reste, que nous ne prétendons pas produire une analyse, à proprement parler, des œuvres présentées mais que nous les instrumentalisons en vue du projet théorique d'application.

1. *Haptique, local et vague* : toute touche apparente, aplât du pinceau ou de la brosse, appelle les qualités haptiques de l'œuvre. Dans le « Mont Sainte-Victoire » (1904) de Paul Cézanne, une impression d'ensemble se dégage mais chaque touche produit localement, pour les figures représentées — toits et murs de maison, feuillages des arbres, parcelles de champ cultivé, flancs du mont — un effet de vague et de bougé. Même touche apparente (y compris des coulures) et

même effet de bougé (notamment en raison des recouvrements) dans une œuvre « Sans titre » (1961) de Cy Twombly exposée au musée de Bâle. L'œil est sollicité par des figures abstraites locales sans qu'une impression d'ensemble ne se dégage autrement que par la couleur.

2. *Haptique, local et net*. Le caractère haptique du « Martyre de Sainte Agathe » (1520), tableau de Sebastiano del Piombo exposé au palais Pitti à Florence, est représenté, figurativement, par les tenailles qui enserrant avec la plus grande netteté, ce qui en accroît l'effroi, les tétons de la martyre. Mais il tient également à la monumentalité de certains éléments localisés de la représentation : personnages coupés à mi-cuisse, comme si le cadre n'était pas assez grand pour contenir le plan de la représentation ; et, à l'avant-plan, un grand couteau peint en raccourci, dont la lame dirigée vers le spectateur semble vouloir trouver l'espace de la représentation. Cet espace est réellement troué, fendu à plusieurs endroits sur la longueur de la toile, avec une grande précision, dans « Concetto spaziale, Attese » (1968) de Luciano Fontana. Puissant effet haptique.

3. *Haptique, global et vague* : les œuvres de Francis Bacon, par exemple l'*Étude d'après le portrait du pape Innocent X par Velázquez* (1953) conservée au Des Moines Art Center, utilisent la touche du pinceau pour figurer des éléments qui ont des propriétés tactiles particulières, tel le voile ondulant devant le pape (ou devant son portrait). Leurs cadrages circonscrivent la scène représentée dans sa globalité de manière à exprimer un plan-monde. Mêmes valeurs aspectuelles dans les œuvres de Mark Rothko, tel ce « No. 14 » (1960) aux blocs orange et bleu émergeant d'un fond noir dont n'est visible qu'une mince et vague bordure quoiqu'il semble vibrer en dessous des blocs.

4. *Haptique, global et net*. « La femme qui pleure » (1937) de Pablo Picasso, conservé à la Tate Modern, peut être mis en contraste avec le tableau de Cézanne : là, chaque élément, quoique participant à l'impression d'ensemble, possédait une autonomie proprement picturale ; ici, c'est le contraire : bien que nettement délimité par un contour noir, chaque élément est solidaire d'une composition monumentale et trouve sa fonction au sein de cette totalité organique. Dans les monochromes monumentaux exposés lors de la rétrospective que le Centre Georges Pompidou a consacré à l'œuvre de Pierre Soulages à l'hiver 2009-2010, la matière est apposée de manière à composer de petits blocs nets. La monumentalité des pièces, leur uniformité de

teinte et de dimensions appellent néanmoins une saisie de l'œuvre dans sa globalité. On *s'approche* d'un Cézanne ; on *recule* face à un Soulages.





5. *Optique, local et vague* : le lyrisme de Claude Monet offre au spectateur une impression d'éparpillement, où rien, ni figure ni touche de pinceau, ne parvient à fixer le regard. L'œil *glisse* au ras des eaux vertes du « Bassin des nymphéas » (1904). Le lyrisme de Paul Klee s'exprime différemment mais rend le regard non moins myope. Dans « Hauptweg und Nebenwege » (1928), conservé au musée Ludwig à Cologne, chaque parcelle est empêtrée dans des écorchures, des étranglements et boiteries qui faussent jusqu'à la perspective du chemin principal.





6. *Optique, local et net* : les œuvres des primitifs flamands fourmillent de détails peints avec la plus grande précision, même dans les compositions fantasmatiques d'un Jérôme Bosch, tel le panneau central du « Jardin des délices » (1515). Le vocabulaire des formes de Joan Miró disperse le regard de manière semblable, par exemple dans la série des « Constellations » (1939–1941).




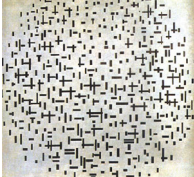
7. *Optique, global et vague* : la touche vaporeuse de William Turner produit une optique du vague qui appelle un déplacement constant du regard. L'aquarelle connue sous l'intitulé « Scarlet sunset » (c.1830) conservée à la Tate Gallery offre ainsi une sorte de décentrement global, tant dans les plans de la profondeur que par l'ondulation latéralisée du soleil. « Biadan » (1959) de Victor Vasarely produit une forme globale et cependant impossible à délimiter, propre à créer des illusions optiques.

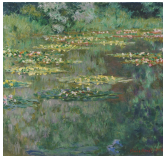


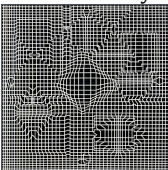
8. *Optique, global et net* : le classicisme d'un Poussin, triomphant dans « Les aveugles de Jéricho » (1650) du Louvre, répond aux qualités d'un plan compositionnel savamment géométrisé, positionnant les personnages principaux sur une avant-scène en relation frontale et stabilisée avec le regard du spectateur. Est-il si étrange que les compositions de Piet Mondrian, telle cette « Composition en ligne » (1917) exposée au musée Kröller-Müller, possèdent les mêmes qualités ? Le formalisme de Mondrian peut bien être tenu, ce nous semble, pour un nouveau classicisme.

Tableau 3. Atlas illustré des combinaisons de valeurs aspectuelles.

| Haptique - Vague | |
|---|--|
| Local | Global |
| <p>Paul Cézanne</p>  | <p>Francis Bacon</p>  |
| <p>Cy Twombly</p>  | <p>Mark Rothko</p>  |

| Haptique - Net | |
|--|--|
| Local | Global |
| <p>Sebastiano del Piombo</p>  | <p>Pablo Picasso</p>  |
| <p>Lucio Fontana</p>  | <p>Pierre Soulages</p>  |

| Optique - Net | |
|--|---|
| Local | Global |
| <p>Jérôme Bosch,</p>  | <p>Nicolas Poussin,</p>  |
| <p>Joan Miró</p>  | <p>Piet Mondrian</p>  |

| Optique - Vague | |
|---|--|
| Local | Global |
| <p>Claude Monet</p>  | <p>William Turner</p>  |
| <p>Paul Klee</p>  | <p>Victor Vasarely</p>  |

Références bibliographiques

- BECK J.H. (1999) *La peinture de la Renaissance italienne*, Könemann, Cologne.
- BEYAERT–GESLIN A. (2012) *Sémiotique du design*, P.U.F., Paris.
- BERTRAND D. (1985) *L'espace et le sens*, Hadès–Benjamins, Paris et Amsterdam.
- BINSWANGER L. (1998) *Le problème de l'espace en psychopathologie*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse.
- CAVELL S. (1979) *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*, Harvard University Press, Cambridge, MA.
- DONDERO M.G. (2016) *Voir en art, voir en sciences*, « *Nouvelle revue d'esthétique* », 17 : pp. 139–59.
- DUCROT O. et TODOROV T. (1972–9) *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil [Points n. 110], Paris.
- FEUILLET J. (2001) *Typologie des oppositions aspectuelles*, « *Linx* » [En ligne], 45 | 2001, mis en ligne le 22 juin 2012, consulté le 06 juillet 2017 ; URL : <http://linx.revues.org/832> ; DOI : 10.4000/linx.832.
- FONTANILLE J., (1989) *Les espaces subjectifs : Introduction à la sémiotique de l'observateur*, Hachette, Paris.
- (dir) (1991) *Le discours aspectualisé*, PULIM, Limoges et Benjamins, Amsterdam.
- GREIMAS A.J. (1970) *Du sens*, Seuil, Paris.
- GREIMAS A.J. et COURTÉS J. (1979) *Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris.
- (dirs) (1986) *Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Tome 2*, Hachette, Paris.
- PARRET H. (2006) *Épiphanies de la présence*, Pulim Limoges.
- STOICHITA V.I. (1993) *L'Instauration du tableau : Métapeinture à l'aube de temps modernes*, Méridiens–Klincksieck, Paris.
- ZILBERBERG C. (2006) *Éléments de grammaire tensive*, Pulim, Limoges.
- (2012) *La structure tensive*, Presses Universitaires de Liège, Liège.

Finito di stampare nel mese di giugno del 2017
dalla tipografia «System Graphic S.r.l.»
00134 Roma – via di Torre Sant’Anastasia, 61
per conto della «Aracne editrice int.le S.r.l.» di Ariccia (RM)