

Maria Giulia Dondero*

Le plan de l'expression des images: Quelques réflexions sur support et apport

<https://doi.org/10.1515/sem-2018-0124>

Abstract: In this article we plan to revisit the notion of substance of the plane of expression, as found in semiotic studies of the image, and how this notion relates to the concepts of purport and form. The article is divided into three parts: The first section gives a brief history of the various ways substance has been addressed in (or excluded from) image analyses based on Greimassian semiotics and Groupe μ rhetoric. Drawing upon Jacques Fontanille's semiotics of practices and Jean-François Bordron's theory of iconicity, the second section concerns proposals that attempt to address the "moment" of giving substance in autographic works of art – and also in writing –, through notions of support, application, and the gestural act of inscription. The third section tests these methodological tools on chemical photography and on digital image-making in order to propose a new, specifically semiotic approach to studying the media characteristics of images.

Keywords: image, expression plane, purport, substance, form, inscription

Résumé: Notre article vise à revenir sur la notion de substance du plan de l'expression dans le cadre des études sémiotiques sur l'image, en rapport aux notions de matière et de forme. Cet article s'articule autour de trois volets: le premier est consacré à un rapide historique des différentes manières d'aborder (ou d'exclure) la substance dans les analyses d'images au sein de la sémiotique greimassienne et de la rhétorique du Groupe μ . À la lumière de la sémiotique des pratiques de Jacques Fontanille et de la théorie de l'iconicité de Jean-François Bordron, le deuxième volet porte sur des propositions ayant pour but de rendre compte du « moment » de la substance dans l'analyse d'œuvres d'art autographiques – mais aussi dans les écritures –, via les notions de support, apport et geste d'inscription. Le troisième volet teste ces instruments méthodologiques sur la photographie chimique et sur l'image numérique afin de proposer une

Merci à Ingrid Mayeur et à Jean-François Bordron pour les relectures de ce texte.

***Corresponding author: Maria Giulia Dondero**, FNRS/University of Liège, Langues et Littératures Françaises et Romanes, Liège, Belgium, E-mail: mariagiulia.dondero@uliege.be. <https://orcid.org/0000-0003-2320-8130>

nouvelle manière spécifiquement sémiotique d'étudier les caractéristiques médiatiques des images.

Mots-clés: image, plan de l'expression, matière, substance, forme, inscription

1 Introduction

Notre article vise à interroger la notion de substance du plan de l'expression dans le cadre des études sémiotiques sur l'image, notamment artistique.

Le plan de l'expression a été pendant longtemps exclusivement exploré du côté de la forme, et conçu comme un lieu d'articulation de différences et d'oppositions. La substance du plan de l'expression concerne en revanche le *support* des formes, c'est-à-dire ce que l'on pourrait appeler le *résultat* du processus de formation de la matière qui, notamment dans le cadre des arts, émerge et s'affiche, souvent dans le but de signifier les *étapes* et les instruments de ce processus.

La raison de cette exclusion de la substance de toute analyse est inhérente à la théorie sémiotique: la substance risquerait de mettre en danger sa pensée structuraliste. D'une certaine manière, on pourrait dire que cette absence de développement de la notion de substance était programmatique, voire nécessaire. Pourtant, si la sémiotique évite de prendre en compte la substance de l'expression, elle est alors d'emblée condamnée à renoncer à aborder les œuvres d'art, mais pas uniquement: elle doit aussi renoncer à rendre compte de la formation des écritures, par exemple, et de tous les dispositifs qui peuvent être compris et expliqués en rendant pertinent le réglage entre un support, un apport et un geste d'inscription.

En effet, ce dont la sémiotique de l'image a su rendre compte était la relation entre la forme de l'expression et la forme du contenu, et cela à travers la mise au point du codage *semi-symbolique*. Ce codage a laissé de côté les supports des images, ainsi que ce qui en accompagne l'inscription, à savoir *l'acte d'inscription des formes sur ces supports*. Depuis l'article de Jacques Fontanille « Décoratif, iconicité et écriture. Geste, rythme et figurativité: à propos de la poterie berbère » (Fontanille 1998) – qui soulève d'ailleurs le problème de la relation entre tracés plastico-figuratifs et tracés de l'écriture –, nous appelons le matériau qui rend possible cet acte d'inscription, « apport » (Basso Fossali et Dondero 2011).

Il ne faut pas oublier que, au sein de la sémiotique de l'image, les travaux du Groupe μ (1992) sur la texture, déclinée en grain et macule, ainsi que sur les transformations optiques et cinématiques, ont consacré une certaine place à la

question de l'inscription des tracés manuels¹, mais cette dernière n'a jamais été abordée par rapport à son impact sur la théorie générale.²

La même chose s'est produite dans la réception de l'œuvre sémiotique d'Umberto Eco: la troisième partie du *Trattato di semiotica generale* (Eco 1975) consacrée aux *modes de production du signe* (« Teoria della produzione segnica »), bien que traduite en français (Eco 1992), n'a pas été retravaillée par la sémiotique francophone. En Italie, la question abordée dans cette troisième partie, à savoir le *travail* de la production, a été reprise seulement lorsque l'ouvrage de Fontanille, *Soma et Séma* (Fontanille 2004), publié en italien dans la même année³, a permis de revenir sur la question du *travail en tant qu'empreinte laissée sur un support*.

De manière globale, les caractéristiques médiatiques des images qui relèvent du travail technique de fabrication ont toujours été laissées dans l'ombre en sémiotique. La question de la forme et de la substance est par contre abordée, sans technicisme ni précision analytique, par d'autres disciplines consacrées à l'image, telles que les *Visual Studies*. Notre distinction coïnciderait dans le vocabulaire de cette discipline avec celle entre *image* et *picture*. Selon Mitchell (2014a, 2014b), la première, *image*, renverrait à une composition faite de relations abstraites, et comprendrait les images mentales, tandis que la seconde, *picture*, concernerait plutôt une « matérialité technique socialement pertinente » de l'image. En d'autres termes, l'*image* serait l'apanage du domaine de la forme de l'expression, tandis que le concept de *picture* serait recouvert par la notion de substance de l'expression.

Pour aborder la question de la forme et de la substance, il faudrait revenir aussi sur la distinction entre autographie et allographie chez Nelson Goodman (1968), qui devrait être une source de réflexion pour l'analyse du plan de l'expression en sémiotique. Pour le dire rapidement, en sémiotique visuelle l'image a été abordée

1 Sur la texture et la substance de l'expression selon le Groupe μ , nous nous sommes expliquée dans Dondero (2010). Dans cet article, nous avons rappelé que le Groupe μ a pensé la distinction entre ligne et trait, tandis que la sémiotique visuelle greimassienne s'était consacrée surtout à l'étude de la ligne. En outre, le *Traité* (Groupe μ 1992) a rendu pertinents les processus matériels d'inscription des traits (p. e. le trait à gouache, au fusain, à la sanguine, à l'aérographe, etc.). La texture a aussi été étudiée par Beyaert-Geslin (2003) et Le Guern (2004) sans pour autant que cela ne soulève des discussions sur la théorie sémiotique générale.

2 Une des rares exceptions est la formulation de la notion de *stimulus* par Klinkenberg (2000) qui aborde l'importance de la matérialité du signifiant en vue de la restructuration de la théorie du signe.

3 Grace à la traduction coordonnée par Pierluigi Basso Fossali, *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta* (Fontanille 2004), plusieurs chercheurs italiens se sont consacrés à l'étude de la relation entre la troisième partie du *Trattato* et la proposition de Fontanille. En particulier, voir Valle (2007) qui rapproche la théorie de la production d'Eco de la théorie greimassienne de l'énonciation et de la sémiotique de l'empreinte de Fontanille (2004).

comme si elle relevait du système symbolique allographique, tandis que son fonctionnement dépend évidemment de son appartenance au système autographique.⁴ Le meilleur exemple de système notationnel allographique est la musique – qui possède une partition qui fonctionne comme un texte d'instructions constitué d'une classe de signes distinctifs à valeur fixe – et qui se distingue des systèmes autographiques qui valorisent l'*unicité du support* de l'image, par exemple picturale, et sa *densité syntaxique*. Pour le dire autrement, le tableau est une image autographique et son support (original) est inhérent à sa signification parce que chaque trait qui y est déposé assume un rôle irremplaçable dans l'ensemble de l'œuvre. Dans le cas de la musique, au contraire, le support de la partition en tant que tel est indifférent, c'est-à-dire que l'information qu'il contient est *transférable* sur un autre support sans que l'information et la signification en soient affectées (si, bien évidemment, son identité d'épellation est conservée intacte). En somme, l'erreur de la sémiotique aurait été de traiter l'image dense et autographique telle que le tableau comme un système sémiotique allographique, à l'instar d'une partition et d'un texte d'instructions.⁵

Dans les pages qui suivent, nous souhaitons rappeler quelques étapes de l'histoire de l'exclusion de tout ce qui relève de la substance (support, apport et geste d'inscription) en prenant en considération certains travaux de Thürlemann et de Floch pour nous plonger ensuite sur certains textes qui, à partir de la fin des années 1990, ont commencé à aborder l'image non seulement *en tant que texte* fait d'oppositions chromatiques, éidétiques et topologiques mais aussi *en tant qu'objet*. Nous nous référons notamment aux travaux de Jacques Fontanille (2005) et d'Isabelle Klock-Fontanille (2005), qui ont fait avancer la question en distinguant entre « support formel » et « support matériel ».⁶

2 Les notions de forme et de substance dans la sémiotique de l'image

Dans le cadre de la sémiotique visuelle, la forme, tant de l'expression que du contenu, est décrite ainsi par Jean-Marie Floch: « La forme, c'est l'organisation *invariante et purement relationnelle* d'un plan, qui articule la matière sensible ou la

⁴ Nous avons abordé cette question dans plusieurs publications sur l'image artistique et sur l'image scientifique (Basso Fossali et Dondero 2011; Dondero et Fontanille 2012).

⁵ Pour des approfondissements à ce sujet, voir Basso Fossali (2018).

⁶ Tout en utilisant d'autres termes, les travaux de Zinna (2004, 2016) touchent aux mêmes questions, en distinguant entre support et surface d'inscription.

matière *conceptuelle* en produisant ainsi de la signification. » (Floch 1985: 191, nous soulignons).

Le schéma de Floch (Figure 1), extrait de son ouvrage *Petites Mythologies de l'œil et de l'esprit* (1985), est un bon point de départ pour éclaircir l'architecture de la forme et de la substance de l'expression, ainsi que celle de la forme et de la substance du contenu.

Comme le montre le schéma, la forme de l'expression de l'image est traversée par des forces différenciatrices, des soustractions/additions de forces lumineuses et d'intensités chromatiques. La substance du plan de l'expression concerne en revanche le support des formes. Ce support n'a jamais été rendu pertinent dans le codage *semi-symbolique* – qui concerne la relation entre des oppositions catégorielles sur le plan de l'expression et des oppositions catégorielles sur le plan du contenu.

Dans l'article de Basso Fossali (2018), la critique du semi-symbolisme est ainsi exposée:

Le code semi-symbolique stérilise les écarts en les réduisant à des homologations oppositives cristallisées. [...] Au contraire, l'enjeu d'une image à plusieurs couches de signification réside dans le traitement interne d'une *hétérogénéité* où les relations s'ouvrent comme des *événements de sens* et non pas comme une *reconnaissance d'homologies* entre les *strates* du même système d'organisation sémiotique. (Basso Fossali, 2018: 313, nous soulignons)

Revenons-en aux premières études en sémiotique visuelle et notamment à l'analyse du tableau *Blumen-Mythos* de Paul Klee, où Felix Thürlemann (1982) a exploré la relation entre les formes de l'expression et les formes du contenu de manière systématique en faisant correspondre à tout écart différentiel sensible un écart

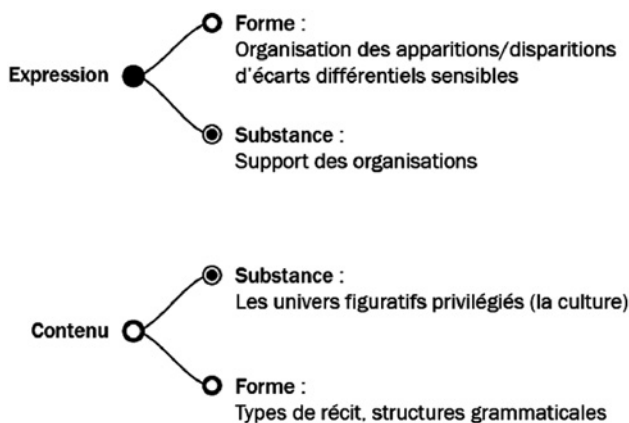


Figure 1: Jean-Marie Floch (1985: 172).

différentiel sémantique. Mais qu'en est-il du fait que la toile de Klee est recouverte d'une gaze? Dans une note en bas de page, Thürlemann affirme qu'il ne peut pas prendre en compte ce qui s'éloigne des oppositions topologiques, chromatiques et eidétiques, voire de l'organisation de la forme; la gaze étant un composant matériel global recouvrant la toile, elle ne peut par conséquent être étudiée via un système d'oppositions.

Il nous paraît évident que les trois catégories plastiques doivent être considérées comme un moyen provisoire pour éclairer une première organisation oppositionnelle de l'image mais qu'elles ne peuvent pas, à elles seules, expliquer la relation entre les forces qui ont donné naissance aux formes (*énergeia*), ni leur parcours de formation.

Un autre exemple très significatif de cette indifférence programmée à la substance des images nous vient de l'ouvrage *Les Formes de l'empreinte* de Floch (1986), où l'auteur déclare vouloir étudier la photographie comme tout autre type de texte, et se propose de mener:

une recherche sur une typologie des discours aussi bien non-verbaux que verbaux qui, de fait, intégrerait l'« histoire intérieure des formes » de la photographie, et plus généralement de l'image, à celle de tous les langages, de toutes les sémiotiques. Un tel projet d'intégration est d'ailleurs tout à fait typique d'une sémiotique structurale et confirme une fois de plus l'antinomie entre cette dernière et une sémiologie des signes *et de leur spécificité respective*. (Floch 1986: 106–107, nous soulignons)

Ce projet d'intégration, qui a le mérite de prendre en considération les formes dans leur transversalité, ne laisse pourtant pas de place à la spécificité médiatique des différents groupes d'images. Toute référence au support aurait en effet mis en crise le parcours génératif du contenu qui amène seulement en dernière instance à la textualisation. De plus, cette tradition sémiotique s'était fixé comme but de s'éloigner des conceptions de Barthes (1995 [1980]) et d'autres théoriciens du médium photographique (Dubois 1983) qui penchaient à l'époque pour une ontologisation de la technique productive.

Si l'attention sur la forme en tant que *configuration schématique transposable* à différents supports et à différentes substances⁷, voire en tant qu'invariant, est une perspective importante qui permettrait d'aborder la question toujours irrésolue de

⁷ Pour compléter le cadre, il faut dire aussi que, dans les années 1980, la sémiotique visuelle s'est consacrée à repérer des similitudes de formes de l'expression à l'intérieur de différents types d'images (picturales, sculpturales, architectoniques, etc.) afin de montrer que des productions visuelles lointaines dans l'espace et dans le temps peuvent partager une même organisation sous-jacente et invariante. Cela s'est produit à la suite de la réception de l'ouvrage de Wölfflin (1915, 1966), consacré à la forme classique et la forme baroque entendues en tant que formes symboliques dépassant les frontières temporelles et les distinctions médiatiques.

la généalogie des formes (Focillon 1934), il ne faut pas oublier que la forme est un « produit de schèmes dynamiques relationnels capables par constitution d'opérer dans une variété indéfinie de milieux (en subissant à *chaque fois des contraintes spécifiques*) » (Rosenthal et Visetti 1999: 181, nous soulignons).

Mais c'est notamment dans le domaine de l'art, qui a été d'ailleurs le premier champ d'investigation de la sémiotique visuelle, que la formation de la matière est souvent le sujet même de l'œuvre. Une formation de la matière qui engendre un dialogue/conflit entre ce qui organise et ce qui est organisé, entre des règles de formation et des matières qui les subissent, les rejettent ou les accompagnent. Dans ce sens, il n'est pas possible de faire abstraction de l'analyse de l'étape « intermédiaire » de la substance, contrairement à ce qui a été suggéré lors des discussions aux journées de colloque de Toronto par Jacques Fontanille. Les trois moments, de la matière, de la substance et de la forme hjelmslèviennes, s'entremêlent constamment; dans l'acte de production, la matière subsiste comme résistance des supports aux gestes d'inscriptions et, dans le cadre de l'observation de l'œuvre, elle persiste et s'affiche comme mémoire des matériaux utilisés dans la création; la forme, quant à elle, émerge du travail progressif de sélection opéré par le « moment » de la substance.

Cette dynamique en trois temps, dont la forme de chaque œuvre témoigne⁸, a été décrite de manière exemplaire par Jean-François Bordron:

La matière devient substance lorsqu'elle rencontre un écran, qu'il s'agisse de l'écran du cinéma, d'une toile comme en peinture, d'un mur ou d'un dispositif en trois dimensions. L'écran a une fonction d'arrêt mais aussi le pouvoir de disposer les lumières selon des morphologies à chaque fois nouvelles. [...] L'analogie avec le paysage géographique se justifie par le fait que celui-ci est aussi la mise en morphologie (montagne, vallée, rivière, etc.) d'éléments matériels fondamentaux (sable, argile, roche, etc.). Mais *ce niveau morphologique, celui de la substance, est bien différent de ce que l'on appelle le niveau de la forme.* (Bordron 2016: 237, nous soulignons)

En poursuivant et enrichissant la tripartition entre matière, substance et forme, Bordron distingue entre la forme entendue comme structure symbolique, faite de règles et de codes, et le « niveau morphologique de la substance ». Ce dernier doit

8 Cette précision concernant le fait que la matière et la substance sont saisissables et analysables à partir de la forme a été rendue nécessaire pour expliquer notre point de vue sur la perception de la substance, qui passe forcément par un objet constitué et institutionnalisé en tant que forme. Nous remercions Waldir Beividas pour nous avoir posé cette question, qui nous permet aussi de préciser que la substance n'est pas quelque chose qui se présente à nous de manière perceptivement immédiate, mais qu'elle se donne toujours en tant qu'elle est médiée par une institutionnalisation du sens appartenant au régime de la forme symbolique et de la règle. En ce sens, la substance est identifiable comme une force en voie de stabilisation et d'organisation, comme une *énergeia* en action dont hérite le moment de la forme.

se comprendre comme la rencontre, d'un côté, de la qualité des lumières, liées aux matières colorantes (*tempera*, peinture à l'huile, aquarelle, photographie, etc.) et, de l'autre, de la manière de les disposer (les « paysager ») selon les différents supports qui caractérisent leur fonction d'« accueil ».

De manière plus générale, Bordron a consacré à la réflexion sur la substance la plupart de son travail, en l'abordant sous le terme de « moment d'iconisation » (Bordron 2011). Le *moment iconique* à l'intérieur d'une genèse du sens est à distinguer de la notion de signe iconique, ce dernier étant forcément inséparable de la notion de symbole, d'intersubjectivité et de règles formelles. L'iconicité qui occupe Bordron est donc à comprendre comme une étape antérieure à la manifestation du sens sous forme de signes. D'ailleurs, une fois que la fonction symbolique se manifeste à l'intérieur de l'iconicité, cette dernière se trouve immédiatement instituée en signe (moment de la forme).

Le moment de l'iconisation doit être conçu sur le modèle d'un « processus émergent » : l'iconisation concerne plus précisément le processus de conversion de l'être en signifiant, la formation d'un plan d'expression⁹ à partir de la matière entendue comme « ce qui est visé et ce qui est donné »¹⁰, une modification de notre esprit, un écart dans l'expérience, voire une présence indicelle.

Dans le cas de l'oeuvre d'art, le moment de l'iconisation permet de focaliser l'attention sur les forces en conflit et en contraste (« méréologisation » de la substance) qui auront comme résultat la réalisation de formes stabilisées sur un support (forme).

Pour distinguer de manière décisive l'iconicité en tant que moment de constitution du sens de son institutionnalisation en signe (forme hjelmslévienne), Bordron trace les différences entre les sémiotiques saussuriennes et, plus généralement, gestaltistes, et les sémiotiques du signe. Si ces dernières impliquent une théorie de la référence, les premières impliquent une théorie de la constitution :

Pour les structuralistes, il existe des substances ou des flux auxquels on peut donner forme. Pour eux, la signification consiste très généralement dans cette mise en forme des substances et flux, le plus souvent en les catégorisant. Le monde dans ce cas n'est pas une collection d'entités mais la donnée de *forces qui viennent à prendre forme* dans des actes de sémiotisation. Les théories du signe culminent donc dans une logique; les théories structuralistes, dans une dynamique et une genèse. (Bordron 2011: 157, nous soulignons)

⁹ L'auteur regrette pourtant l'utilisation du terme « plan » car les rapports du signifiant au signifié sont beaucoup plus enchevêtrés que ne le suggère la notion de plan.

¹⁰ Voir à ce propos l'éclairant schéma à la page 191 qui décrit une architecture générale de l'expression, de la matière en tant qu'indice jusqu'à la forme en tant que symbole en passant par les opérations iconiques de la substanciation.

Contrairement aux sémiotiques du signe et de la référence, le problème de l'iconicité appartient non pas à une ontologie d'objets et d'entités atomiques, mais à une ontologie de forces à l'intérieur d'une plastique qui prend consistance – et qui concerne la méréologie et la composition en parties des objets et des expériences. La méréologie, au centre du processus de constitution iconique, relève du moment de composition et de stabilisation de formes, qui coïncide avec le domaine de la substance hjelmslévienne, phase intermédiaire entre l'immédiateté de ce que peut éprouver notre chair (domaine de la matière hjelmslévienne et de l'indice peircien) et les articulations du langage (domaine de la forme hjelmslévienne et du symbole peircien).

Le processus allant de cette immédiateté perceptive et sensori-motrice à l'articulation en des formes symboliques est décrit en mettant en parallèle la triade peircienne d'indice, icône et symbole et la triade hjelmslévienne de matière, substance et forme. Bordron parvient ici à la schématisation d'une architecture de la dynamique de l'expression, afin de montrer le chemin allant du sens (substance) à la signification (forme).

Le premier moment est celui de l'ouverture d'une virtualité: la matière concerne le fait qu'il y ait quelque chose et l'indicialité concerne une altérité que nous sommes appelés à explorer. La substantiation / iconisation dépend de trois conditions: la première concerne une *source d'énergie* (la voix, la trace, la lumière, etc.: quelle que soit la source pertinente, elle doit subir une *sélection* (seconde condition) de ses valeurs particulières (les bandes des fréquences, par exemple, peuvent fonctionner comme des formants en ce sens qu'ils sont ce à partir de quoi seront formées les articulations sonores ultérieures). La troisième condition est que les éléments servant de formants soient pris en charge par une *organisation* voire une articulation de la totalité en parties – ce qui explique la centralité de la méréologie au cœur de la notion d'iconicité. Selon Bordron, c'est dans ce parcours allant de l'organisation à l'intérieur du niveau de la substance (l'icône peircienne) à l'organisation de la forme hjelmslévienne (le symbole peircien), que l'on passe du sens à signification.

3 Support matériel et support formel: De l'énoncé à l'objet

Pour revenir à la sémiotique de l'image proprement dite, il faut rappeler que, à partir des années 2000, quelques travaux (Fontanille 2005; Klock-Fontanille 2005) ont permis d'aborder l'image en tant qu'objet matériel doté d'un support et non seulement en tant que configuration différentielle. Ces travaux ont formulé une

distinction importante entre support formel et support matériel, cette distinction étant utile en vue de spécifier la dynamique de formation de la matière et le passage par l'étape complexe de la substance.

Pour présenter les notions de support formel et de support matériel, prenons le cas de la photographie et notamment la distinction entre la photographie en tant qu'énoncé et la photographie en tant qu'objet – distinction qui équivaut à celle entre *image* et *picture* déjà citée. En suivant le schéma général des niveaux d'immanence de Jacques Fontanille (2008) la photographie entendue comme *objet* se situe à la lisière entre des *pratiques* de production et réception, plus ou moins institutionnelles, et les compositions énonciatives qui caractérisent une photo en tant qu'énoncé.

Comme nous venons de l'esquisser, chaque énoncé, pris en considération en tant que résultat d'un acte d'écriture et de traçage, est engendré par un rapport entre support et apport. Cette approche permet de concevoir l'énoncé visuel non pas comme quelque chose de déjà stabilisé mais comme un ensemble de traits qui gardent en mémoire les techniques qui les ont produits, et qui les ont fixés sur un support d'inscription. Cette perspective rend ainsi pertinent le geste de la production, qu'il soit manuel, voire sensori-moteur, ou dépendant de la modulation de la source de lumière et du cadrage, ou bien de logiciels et d'algorithmes.

C'est seulement en prenant en compte les relations entre apport (acte d'instauration des formes) et support (lieu d'inscription et d'émergence des formes) qu'il devient possible de reconstruire et de comprendre la hiérarchie qui s'établit entre les énoncés, les objets accueillant ces énoncés (le présentoir des musées, ou l'écran, par exemple) et les pratiques qui les transfèrent, les découpent, les recadrent.

Étudier les formes de l'expression d'une photographie (énoncé) est autre chose qu'étudier la manière dont fonctionne son *dispositif de présentation* (objet) qui peut être, dans le cas de la photographie, du papier photochimique ainsi qu'un écran associé à une technologie d'inscription lumineuse, voire ce qu'on appelle le support *matériel de l'objet* et qu'on peut concevoir comme un sous-niveau intermédiaire entre énoncé et objet, et que Fontanille (2008) appelle « dispositif d'énonciation/inscription » (Figure 2).

Si l'on identifie le papier photochimique ou l'écran comme relevant de la catégorie des supports matériels, eu égard aux formes photographiques entendues comme résultats d'actes d'écriture et de traçage, il faut aussi prendre en compte une autre médiation, celle de l'*organisation* de cette écriture, ce qu'on peut appeler *support formel*. Le support formel permet de focaliser l'attention sur la *disposition des inscriptions* sur le support matériel, leur organisation selon une certaine taille, une certaine syntaxe, une certaine proportion par rapport à la totalité de l'espace disponible et au type de cadrage.

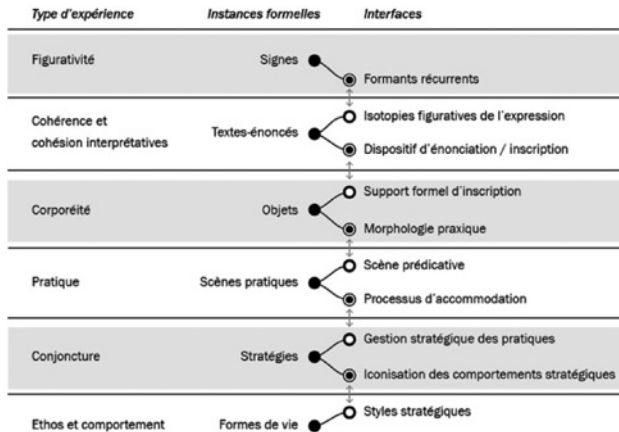


Figure 2: Fontanille (2008: 34).

Autrement dit, le niveau de l'objet est une *structure d'accueil des inscriptions* qui est composée de deux sous-niveaux, voire de deux formes de médiation, qui sont le support formel et le support matériel. Entre l'apport et le support matériel, le support formel fonctionne ainsi comme médiation, qui ne relève ni des inscriptions, ni de la matérialité de la technologie, mais qui est à entendre comme *dispositif d'ajustement entre les deux*. Le rôle du support formel est, d'une certaine manière, de « domestiquer » le support matériel pour qu'il puisse accueillir les inscriptions¹¹. Le support formel résulte d'une *extraction de propriétés* émanant du support matériel: le support matériel propose des lignes de force, des tendances parmi lesquelles le support formel sélectionne et opère un tri; il occulte certaines propriétés du support matériel et en sélectionne d'autres.

Si l'on se situe au niveau de pertinence de l'objet au sein du système élaboré par Fontanille (2008), ces deux supports fonctionnent comme forme et substance: ce qui fonctionne comme substance au niveau de l'énoncé devient forme au niveau de l'objet et ainsi de suite pour les niveaux successifs. Le support formel est la face de l'objet tournée vers le niveau de l'énoncé tandis que le support matériel est la face de l'objet tournée vers le niveau de la pratique.

Si nous avons déjà abordé le cas de la photographie par rapport au support formel et au support matériel (Basso Fossali et Dondero 2011), examinons maintenant plus précisément le cas des images numériques.

¹¹ La structure d'accueil des inscriptions ne peut être configurée que grâce à un certain nombre d'opérations portant sur l'objet matériel, opérations qui participent d'une *praxis* (gestualité, technique, etc.) dont la plus ou moins grande sophistication est à la mesure de l'écart qui sépare l'objet matériel de l'inscription et des propriétés pertinentes du support formel.

4 Les supports matériel et formel des images numériques

Le capteur d'une image numérique ne concerne plus un processus chimique mais se constitue comme une grille où chaque point apporte une information. Ces points sont appelés pixels: plus il y a de pixels, plus l'image est précise, informative. À ces pixels, un convertisseur analogique/numérique – ou CAN – donne des valeurs qui sont ensuite codées en langage binaire. Les valeurs dont est composée une image déterminent son poids, sa définition et sa taille.

Une image numérique est ainsi susceptible de modifications selon le logiciel et l'environnement qui traite ses valeurs (support formel); ce fonctionnement permet de la retoucher, la transformer, la décomposer, l'augmenter.

Au stade initial de sa manifestation, l'image numérique se présente sous la forme de code informatique et ce n'est qu'au moment de l'exécution du code qu'une version graphique est produite. De plus, ce code informatique peut être exécuté de manière toujours différente, selon les différentes organisations prévues par le support formel.

Ce qui est commun à toutes les images numériques est qu'elles participent de plusieurs modes d'existence (actualisé, réalisé, potentialisé et virtualisé)¹² selon qu'elles soient réalisées, au sens de fixées et imprimées sur un papier, ou actualisées lorsqu'elles s'affichent sur un écran à un taux de 60 Hz, ce qui les rend instables et manipulables, ou qu'elles soient potentialisées au sens où leur organisation puisse intégrer un réservoir des virtualités pour la production de nouvelles images.

Ce qui nous intéresse dans le cadre du présent article est le mode d'existence de l'actualisation, lorsque l'image s'affiche sur un de ses supports matériels, à savoir l'écran constitué d'une grille tramée (*raster grid*).

À ce propos, dans l'article « Du support matériel au support formel » (2005), Fontanille aborde le cas du numérique du point de vue de l'écriture et des supports. Fontanille y affirme qu'il n'est pas suffisant d'identifier le fichier informatique comme support matériel et de le distinguer de la page-écran entendue comme support formel. La distinction est en réalité plus subtile:

Dans le cas du fichier informatique, il n'y a pas d'un côté un support matériel électronique, et de l'autre un support formel visuel, mais bien deux objets d'écriture différents et *complets*. D'un côté, le mode d'existence « interne » et imperceptible, qui comporte à la fois un support matériel (physique et électronique) et un support formel (le codage informatique) qui gère les règles d'inscription et d'interprétation des signaux par la machine; de l'autre côté, le mode d'existence « externe » et perceptible, sur l'interface graphique, qui comporte à la fois un

¹² Pour une approche sémiotique des modes d'existence, voir Fontanille (1998b), et notamment le chapitre « énonciation ».

support matériel (un écran, et une technologie d'inscription lumineuse), et un support formel (celui de la « page-écran »). (Fontanille 2005: 8)

Le support formel est l'ensemble de règles topologiques d'orientation, de dimension, de proportion et de segmentation qui vont contraindre et faire signifier les traits constituant toute sorte d'écriture/apport – qu'elle soit une écriture de lumière comme dans le cas de la photographie, ou une écriture gestuelle comme dans le cas de la peinture. Dans le cas de l'image numérique, on peut concevoir un premier support formel, le codage informatique, en relation avec un second support formel, l'organisation schématique¹³ de la page-écran. Cette dernière peut être conçue comme le support formel de l'objet visualisant et réglant l'autre support formel stratifié dans l'image numérique, le codage. Il est évident que, dans le cas du numérique, deux supports formels se superposent.

Prenons à présent l'exemple d'une photographie (en tant qu'écriture de lumière) imprimée dans un premier temps sur un support papier (mode d'existence de la réalisation) et dans un second temps affichée sur écran (actualisation). La photographie se manifeste dans un premier moment comme une écriture de lumière sur un support matériel, le papier photochimique. L'inscription de cette lumière se fait grâce à la médiation d'un support formel que nous identifions en un schéma diagrammatique déterminant le réglage/filtrage de zones claires et de zones sombres, des couleurs, de leur saturation, et de leur cadrage.

Si nous concevons la circulation médiatique de cette photo, et envisageons cette même photographie comme stockée sur la carte mémoire d'un appareil numérique (virtualisation) et ensuite affichée sur un écran au sein d'un site web (actualisation), elle fonctionne à son tour, dans son intégralité, comme une écriture/apport qui se manifeste en même temps via le support matériel-écran et sur un autre support, celui qui filtre son organisation et qui fonctionne en tant que support formel: la disposition topologique de la page-écran. Par ce passage, on voit que la photographie en tant qu'objet complet et indépendant (écriture de lumière sur support papier) subit une intégration médiatique via un autre support formel (la page-écran). Pour aller plus loin, nous pouvons affirmer que le support formel est doté de ses propres propriétés topologiques sur le plan de l'expression et de propriétés praxéologiques sur le plan du contenu.

13 Le terme de schématisation peut être précisé grâce à une question qui nous a été posée par Sémir Badir lors du colloque qui nous a réunis à l'université de Toronto en août 2018, concernant des possibles exemples de support formel non liés au canal perceptif visuel. En répondant, nous nous sommes aperçue de quelque chose qui n'avait pas été explicité dans notre exposé: le fait que le support formel en tant qu'organisation médiatrice entre des caractéristiques matérielles et des règles d'inscription, fonctionne comme un diagramme, à savoir comme un dispositif en même temps transposable et ancré dans un support dépendant d'un certain type d'inscriptions.

Le support formel relève en effet des règles de stabilisation de la photographie en tant qu'écriture-apport sur la page-écran en vue de futures pratiques d'utilisation, ces dernières étant infléchies par l'ensemble des sélections et des déterminations cumulées tout au long du parcours allant de l'écriture de la lumière sur le papier photochimique jusqu'aux règles du support formel de la page-écran. On retrouve ainsi, par la médiation de ces deux types de support, d'un côté un lien avec la spécificité technique de chaque énoncé visuel et, de l'autre, un lien avec les pratiques d'utilisation qui sont contenues en puissance dans le support formel.

Dans le passage des *qualités* du support matériel vers les *règles* du support formel, les usages possibles de ces énoncés visuels subissent une opération de tri, ce qui permet de sélectionner certaines pratiques comme pertinentes au détriment d'autres pratiques qui ne pourraient pas s'appuyer sur les supports donnés. Il en découle que les trois actants que nous avons identifiés – l'inscription comme apport, le support formel et le support matériel –, permettent de démultiplier les points de vue sur le niveau de l'énoncé, voire de dissoudre l'illusion d'homogénéité et de statique de ce dernier. La dynamique des strates du plan de l'expression qui caractérise chaque image permet de voir également que, en passant du niveau de l'énoncé au niveau de l'objet, un processus de tri et de sélection ouvre la voie à différents types de pratiques d'utilisation et d'interprétation. Avec Everardo Reyes (Dondero et Reyes-Garcia 2016), nous avons ainsi réinterprété le parcours génératif de l'expression des images numériques dans le schéma suivant (Figure 3):

Ce schéma nous permet de préciser la stratification de composants de l'image numérique au sein du parcours génératif. Au niveau de l'objet, nous supposons que le support formel des images numériques actualisées est identifiable dans la grille de pixels qui favorise l'inscription des formes gérées par les programmes informatiques. Cette grille est constituée d'unités nommées pixels (*picture element*) qui déterminent l'espace visuel de l'image. Il s'agit d'un espace cartésien où les pixels sont ordonnés selon les axes bidimensionnels X et Y; cette grille de pixels constitue la texture (et plus précisément la macule, selon la terminologie du Groupe μ 1992) des images numériques. Aux pixels affichés sur la grille, il est possible ensuite d'ajouter des valeurs chromatiques. La gestion des couleurs de pixels ainsi que les différentes actions de manipulation de l'image seront visibles à un autre niveau d'analyse, l'image en tant qu'énoncé.

En suivant la théorisation de Fontanille (Figure 2), la face formelle du niveau de l'objet est associée à la face matérielle (substance) du niveau de l'énoncé. La grille tramée requiert un support d'inscription qui permettra à l'utilisateur de manipuler une image numérique. Au niveau de l'énoncé, la face formelle est tournée vers les signes et la face matérielle vers l'objet.

La face formelle de l'énoncé correspond à la syntaxe des langages de programmation. La face matérielle de l'énoncé, par contre, vise à permettre la mise en

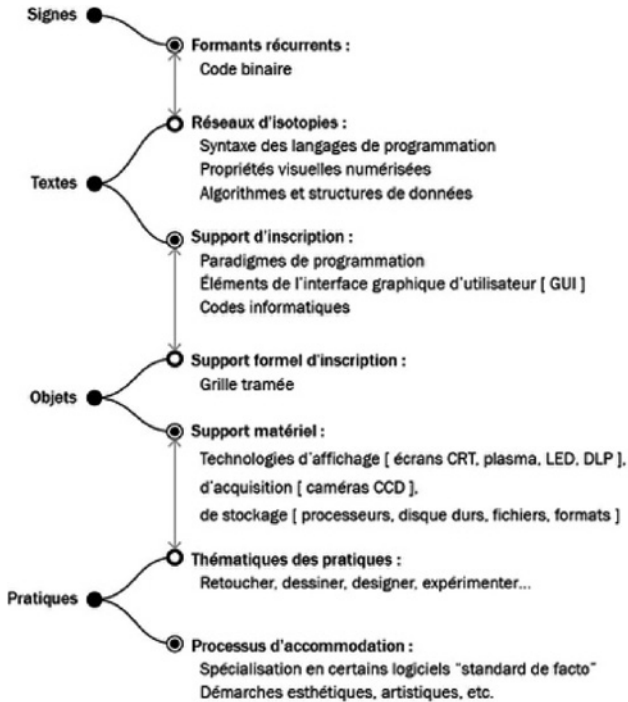


Figure 3: Réinterprétation du parcours génératif de l'expression de Fontanille (2008) par Dondero et Reyes-Garcia (2016) pour l'adapter au cas des images numériques.

œuvre des dispositifs de l'interface graphique d'utilisateur (*graphical user interface*) et des codes informatiques.

Le niveau des pratiques constitue aussi une interface. D'un côté, la face formelle, tournée vers l'objet, concerne les thématiques des pratiques. Dans le cas des images numériques, les thématiques concernent une certaine variété de pratiques qu'il est possible de simuler à l'ordinateur: dessiner, designer, colorier, retoucher. De l'autre côté, la face matérielle des pratiques est tournée vers les stratégies, à savoir les processus d'accommodation ou d'ajustement des pratiques au sein de groupes de programmeurs ou d'utilisateurs en concurrence.

5 Conclusions

Dans cet article, nous avons essayé de répondre à la question soulevée par l'argumentaire du colloque, à savoir: « Comment produire de la nouveauté conceptuelle ? ». Nous avons choisi de partir d'un problème qui se pose au niveau de la

méthodologie d'analyse des œuvres d'art, mais aussi de toute écriture¹⁴ et qui révèle une sorte d'hésitation dans la manière dont on a interprété les catégories hjelmsléviennes en sémiotique, et notamment dans la sémiotique de l'image – tout en doutant que cette parcellisation du champ sémiotique ait véritablement du sens. Focaliser l'attention sur cette hésitation dans l'adéquation entre objet d'étude et méthodologie attestée nous a fait remonter à la théorie et à la notion de substance. Nous avons fait dialoguer la tripartition hjelmsléviennne avec la phanéroscopie peircienne, en identifiant la substance avec le moment de l'iconisation selon la proposition de Bordron. Nous avons ensuite précisé la notion de substance comme une dynamique qui se joue entre apport, geste d'inscription et support, ce dernier pouvant ensuite être décliné en support matériel et support formel. Ce parcours nous permet aussi de décrire la complexité d'une image picturale, chimique et numérique, et de l'intégrer à la stratification de niveaux d'immanence.

Enfin, nous avons cité au début de ce texte l'article de Fontanille qui a ouvert la voie à la réflexion sur l'acte de production et qui a porté l'attention sur le couple support/apport et sur le rythme d'inscription dans le cadre d'un discours plastico-figuratif à l'interface entre décoration et répertoire de traits scripturologiques (Fontanille 1998a); nous le terminons par un signalement des propositions récentes de Klinkenberg et Polis (2018) sur l'écriture en tant qu'interface entre le système linguistique et un environnement matériel qui en détermine le développement et la diversification. Signe que la substance doit être remise au centre des recherches sur le langage.

Références

- Barthes, Roland. 1995 [1980]. La Chambre claire. Note sur la photographie. In Roland Barthes (ed.), *Œuvres Complètes*, 785–892. Paris: Seuil.
- Basso Fossali, Pierluigi & Maria Giulia Dondero. 2011. *Sémiotique de la photographie*. Limoges: PULIM.
- Basso Fossali, Pierluigi. 2018. La sémiotique visuelle de Greimas entre archéologie et actualité. *La part de l'œil* 32. 308–329.
- Beyaert-Geslin, Anne. 2003. Texture, couleur, lumière et autres arrangements de la perception. *Protée* 31(3). 81–90.
- Bordron, Jean-François. 2011. *L'iconicité et ses images. Études sémiotiques*. Paris: PUF.
- Bordron, Jean-François. 2016. L'énonciation en image: Quelques points de repère. In Marion Colas-Blaise, Laurent Perrin, & Gian Maria Tore (eds.), *L'énonciation aujourd'hui. Un concept clé des sciences du langage*, 227–239. Limoges: Lambert-Lucas.

¹⁴ Sur la notion de *stimulus* et de substance du signifiant dans le cadre de la scripturologie, voir Klinkenberg and Polis, 2018.

- Dondero, Maria Giulia & Fontanille, Jacques. 2012. *Des images à problèmes. Le sens du visuel à l'épreuve de l'image scientifique*. Limoges: Pulim.
- Dondero, Maria Giulia & Everardo Reyes-García. 2016. Les supports des images: Photographie et images. *RFSIC: Revue française en sciences de l'information et de la communication* 9. <https://journals.openedition.org/rfsic/2124> (consulté le 25 mars 2020).
- Dondero, Maria Giulia. 2010. La sémiotique visuelle entre principes généraux et spécificités. À partir du Groupe μ . Actes sémiotiques. <http://epublications.unilim.fr/revues/as/3084> (consulté le 25 mars 2020).
- Dubois, Philippe. 1983. *L'acte photographique*. Paris: Nathan.
- Eco, Umberto. 1975. *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani.
- Eco, Umberto. 1992. *La production des signes*, Myriem Bouzaher (trad.). Livre de Poche, Paris.
- Floch, Jean-Marie. 1985. *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit. Pour une sémiotique plastique*. Paris-Amsterdam: Hadès-Benjamins.
- Floch, Jean-Marie. 1986. *Les formes de l'empreinte: Brandt, Cartier-Bresson, Doisneau, Stieglitz, Strandt*. Périgueux: Fanlac.
- Focillon, Henri. 1934. *La vie des formes. Suivi de Éloge de la main*. Paris: PUF.
- Fontanille, Jacques. 1998a. Décoratif, iconicité et écriture. Geste, rythme et figurativité: À propos de la poterie berbère. *Visio* 3(2). http://www.unilim.fr/pages_perso/jacques.fontanille/articles_pdf/visuel/decoratifberbere.pdf (consulté le 25 mars 2020).
- Fontanille, Jacques. 1998b. *Sémiotique du discours*. Limoges: PULIM.
- Fontanille, Jacques. 2004. *Soma et séma. Figures de corps*. Paris: Maisonneuve & Larose.
- Fontanille, Jacques. 2005. Du support matériel au support formel. In Marc Arabyan & Isabelle Klock-Fontanille (eds.), *L'Écriture entre support et surface*, 183–200. Paris: L'Harmattan.
- Fontanille, Jacques. 2008. *Pratiques sémiotiques*. Paris: P.U.F.
- Goodman, Nelson. 1968. *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. London: Bobbs Merrill; tr. fr. *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, Paris, Hachette, 1990.
- Groupe μ . 1992. *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*. Paris: Seuil.
- Klinkenberg, Jean-Marie. 2000. *Précis de sémiotique générale*. Paris: Le Seuil.
- Klinkenberg, Jean-Marie, & Stéphane Polis. 2018. De la scripturologie. *Signata* 10, 9–56.
- Klock-Fontanille, Isabelle. 2005. L'écriture entre support et surface: L'exemple des sceaux et des tablettes hittites. In Marc Arabyan & Isabelle Klock-Fontanille (eds.), *L'écriture entre support et surface*, 29–52. Paris: L'Harmattan.
- Le Guern, Odile. 2004. Entre tactile et visuel: Textiles et textures photographiques et picturales. In AnneHénault & Anne Beyaert-Geslin (eds.), *Ateliers de sémiotique visuelle*, 171–188. Paris: PUF.
- Mitchell, William J. T., 2014a. *Que veulent les images? – Une critique de la culture visuelle*, Maxime Boidy, Nicolas Cilins & Stéphane Roth (trads.). Dijon: Les Presses du réel.
- Mitchell, William J. T. 2014b. Four fundamental concepts of image science. *IKON Journal of Iconographic Studies* 7. 27–32.
- Rosenthal, Victor & Yves-Marie Visetti. 1999. Sens et temps de la gestalt. *Intellectica* 28. 147–227.
- Thürlemann, Felix. 1982. *Paul Klee. Analyse sémiotique de trois peintures*. Lausanne: L'Age de l'homme.
- Valle, Andrea. 2007. Cortocircuiti: Modi di produzione segnica e teoria dell'enunciazione. In Claudio Paolucci (ed.), *Saggi di semiotica interpretativa*, 349–424. Milano: Bompiani.
- Wölfflin, Heinrich, 1966. Principes fondamentaux de l'histoire de l'art. *Le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*, C. Raymond & M. Raymond (trads.). Gallimard, Paris.

- Wölfflin, Heinrich. 1915. *Kunstgeschichtliche grundbegriffe. Das problem der stilentwicklung in der neueren kunst*. München: H. B. Verlag.
- Zinna, Alessandro. 2004. *Le interfacce degli oggetti di scrittura: Teoria del linguaggio e ipertesti*. Rome: Meltemi.
- Zinna, Alessandro. 2016. L'interface: Un espace de médiation entre support et écriture. In *Association Française de Sémiotique, Actes du congrès AFSLux 2015*. <http://afsemio.fr/wp-content/uploads/Sens-et-médiation.-A.-Zinna.pdf> (consulté le 25 mars 2020).