



À même le sens
Hommage à Jacques Fontanille

*sous la direction de Denis Bertrand
et d'Ivan Darrault-Harris*



Sommaire

<i>Tabula Gratulatoria</i>	11
L'homme et l'œuvre. Repères	15
Denis BERTRAND et Ivan DARRAULT-HARRIS	
<i>Introduction</i>	35

Première partie

Le sens à même le corps

A. Épiphanies du corps

1. Herman PARRET	
<i>La saga sémiotique du corps</i>	49
2. Massimo LEONE	
<i>Visage et énonciation</i>	60
3. Roberto FLORES	
<i>La peau, le visage, les yeux. Sémiotique des épiphanies aztèques</i>	69
4. Audrey MOUTAT	
<i>Sentir et ressentir. Iconicité et affections somatiques</i>	83
5. María Luisa SOLÍS	
<i>Cuerpo a cuerpo. Acerca del dolor y la piedad</i>	93
6. Marzieh ATHARI NIKAZM	
<i>Les instances du corps chez Paul Valéry. Le Moi et le Soi</i>	102
7. Nathalie ROELENS	
<i>Le corps « dit ». D'Adam et Ève aux gilets jaunes</i>	111
8. Pierluigi BASSO FOSSALI	
<i>Cinéma et mode. La force heuristique de la sémiotique du corps</i>	121
9. Luisa RUIZ MORENO	
<i>L'intégration épistémologique du corps. L'élan théorique de Soma et Séma</i> .	136

B. Avatars du corps

10. Gianfranco MARRONE	
<i>Être en pleine santé. Entre nature et société</i>	152
11. Juan ALONSO ALDAMA	
<i>L'économie désincarnée : la « main invisible du capitalisme »</i>	159

12. Jean-Didier URBAIN	
<i>Sur les frontières. Mort & territoire : sémiotique et anthropologie</i>	167
13. Georice MADEBE	
<i>Quand le corps parle. Le roman africain et ses pratiques d'ajustement</i>	175
14. Jean-Jacques BOUTAUD	
<i>Matières de table. Fantaisies gourmandes de Jacques Fontanille</i>	188
15. Jean-Michel WIROTIUS et Jean-Louis PETRISSANS	
<i>Le handicap de l'enfant. Des formes corporelles aux objectifs fonctionnels de la réadaptation</i>	199
16. Inna MERKOULOVA	
<i>L'empreinte et le portrait. Le signifiant en quête de son signifié</i>	215
17. Nicolas COUÉGNAS	
<i>Un « taureau théorique », peinture sémiotique</i>	226
18. Alessandro ZINNA	
<i>Dal bel gesto alla lezione. La dimensione rappresentativa nell'interazione</i> ..	242
19. GROUPE μ (Francis ÉDELINE et Jean-Marie KLINKENBERG)	
<i>L'index. Un dispositif sémiotique puissant et méconnu</i>	253

Deuxième partie

Le sens à même le réel

A. Réel et monde naturel

20. Jean PETITOT	
<i>Physique du sens et sémiotique du monde naturel</i>	266
21. Wolfgang WILDGEN	
<i>De Greimas à Thom. De la sémiotique structurale à la sémiophysique</i>	277
22. Francesco MARSCIANI	
<i>Semiotica e fisica</i>	290
23. Gérard CHANDÈS	
<i>Retour sur une sémiotique de l'environnement sonore</i>	297
24. Eero TARASTI	
<i>Réflexions sur les fondements de la sémiotique existentielle.</i> <i>Son origine dans la pensée de Jacques Fontanille</i>	307
25. Didier TSALA EFFA	
<i>Niveaux de pertinence, plans d'immanence. Lire Jacques Fontanille</i>	318
26. Ahmed KHARBOUCH	
<i>Le discours comme schématisation de l'expérience humaine</i>	326
27. Per Aage BRANDT	
<i>De la navigation temporelle. Entre sémiotique et herméneutique</i>	336

B. Du texte à la pratique

28. Paolo FABBRI <i>Identités collectives</i>	343
29. Marc ARABYAN <i>Storytelling</i>	351
30. Éric BERTIN <i>Pratiques visuelles et culture populaire au filtre d'Instagram</i>	369
31. François BOBRIE <i>Du « vivre ensemble » au « vivre avec »</i>	384
32. Dominique BERLOTTI-THIODAT <i>Sémiotique et traduction</i>	395
33. Thomas F. BRODEN <i>A. J. Greimas in English Translation. Style and Terminology, Chronology and Cultural Context</i>	401
34. Anne HÉNAULT <i>D'un poète, l'autre. Regard sur les marges de jeu de la recherche sémiotique</i>	411
35. Diana Luz Pessoa de BARROS <i>Le depositaire fidèle</i>	421
36. Lucia TEIXERA et Silvia SOUSA <i>Nouvelles pratiques sémiotiques pour la visite des collections d'art. Le cas des musées en ligne</i>	433
37. Verónica ESTAY STANGE <i>Pratiques méta-sémiotiques, pratiques artistiques</i>	442

Troisième partie

Le sens à même le concept

38. Waldir BEIVIDAS <i>L'épistémologie sémiotique de Jacques Fontanille</i>	453
39. Sémir BADIR <i>Notes contre l'aspectualisation actorielle</i>	464
40. Marc BONHOMME <i>L'ironie : entre piégeage et manipulation</i>	472
41. Marion COLAS-BLAISE <i>Modalités, modes d'existence et modes d'expérience. L'énonciation risquée</i>	482
42. Norma DISCINI <i>Sémiotique, éthique, esthétique</i>	491
43. Maria Giulia DONDERO <i>La sémiotique visuelle par Jacques Fontanille</i>	502

44. Carolina LINDENBERG e Gustavo DE OLIVEIRA <i>Ritmo e repetição. Escandindo as contribuições de Jacques Fontanille para as paixões</i>	513
45. Ivã LOPES et Eliane Soares DE LIMA <i>Le schéma rhétorique canonique de Jacques Fontanille revisité</i>	522
46. Tiziana MIGLIORE <i>Les catégories métriques. De la forme au format</i>	532
47. Pierre-Antoine NAVARETTE <i>La sémiotique de l'espace de Jacques Fontanille. Analyse des sémoses spatiales</i>	546
48. Óscar QUEZADA et Elder CUEVAS <i>Formes de vie à « Comic ville ». L'espace à travers les bandes dessinées</i>	553
49. Jean-François BORDRON <i>Image et conscience d'image</i>	568

Quatrième partie

Le sens à même l'histoire

50. Pierre BOUDON <i>Tracés de fondation à Rome</i>	579
51. Sung Do KIM <i>Prolégomènes à une sémiotique de l'Anthropocène. Narrativité, temporalité, agentivité</i>	591
52. Angelo DI CATERINO <i>Des îles anthropologiques dans l'océan de la sémiotique</i>	604
53. Isabelle KLOCK-FONTANILLE <i>L'écriture bête de Frédéric Bruly Bouabré : la rébellion des signes. Approche anthroposémiotique</i>	611
54. Kęstutis NASTOPKA <i>Une demande en mariage réussie</i>	628
55. Nedret ÖZTOKAT <i>Le parcours de la théorie sémiotique à l'Université d'Istanbul. D'A. J. Greimas à J. Fontanille</i>	633
56. Michel COSTANTINI <i>Dynamique de la clenche</i>	641

Finale

57. Denis BERTRAND <i>La prise. Entre surprise, reprise et emprise</i>	653
58. Ivan DARRAULT-HARRIS <i>Sémiotique et inconscient</i>	666

La sémiotique visuelle par Jacques Fontanille

Maria Giulia Dondero
Fonds National de la Recherche Scientifique
Université de Liège

Introduction

Jacques Fontanille a profondément renouvelé la sémiotique de l'image et a résolu maints problèmes qui ont été soulevés dans le contexte des Visual Studies, dans l'histoire de l'art et autres sciences de l'image.

Certains de ses travaux abordent directement le problème du langage de l'image, d'autres sont consacrés à des analyses (d'un tableau abstrait, d'une série de tableaux semi-figuratifs, de deux photos iraniennes, d'un paquet de traits décoratifs caractérisant une culture, etc.). Dans d'autres cas, comme dans *Sémiotique du visible* (1995), il aborde la manière de thématiser la lumière et ses modulations dans différents langages (dont la littérature) et non pas seulement dans la peinture. Dans d'autres travaux encore, qui paraissent au premier abord comme des traités de sémiotique générale n'ayant pour objet qu'une sophistication de la théorie du sens, on repère des passages très importants traitant par exemple de la relation entre les champs sensoriels et les syntaxes figuratives de la peinture et de la photographie (*Soma et séma*, 2004) ; d'autres textes, en revanche, qui n'abordent pas le domaine du visuel (*Sémiotique du discours*, 1999), permettent de repenser le système général de la perception.

Dans ce bref texte, je souhaite revenir sur les avancées offertes dans les différents travaux de Fontanille et réfléchir à la complexité du système de communication des images, de leur langage et de leurs supports médiatiques. Je résumerai ce trajet en trois étapes, que je détaillerai dans les trois points suivants :

1. La théorie de l'énonciation énoncée dans l'analyse des images ;
2. La relation entre image et sensorialité ;
3. L'image comme objet matériel.

1 La théorie de l'énonciation énoncée dans l'analyse des images

Je caractériserai le premier mouvement de la réflexion de Fontanille comme l'ouverture de la sémiotique visuelle vers la théorie de l'énonciation. Si les premiers textes en sémiotique visuelle ont été consacrés à construire une méthodologie analytique (Greimas 1984) et à des analyses centrées sur le rapport entre le plan de l'expression et le plan du contenu (semi-symbolisme) (Floch 1985), le livre *Les Espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur (discours, peinture, cinéma)* se donnait comme objectif central l'analyse du rapport entre configurations

visuelles et simulacres observationnels – ce qui signifie un passage de l'analyse des formes à l'analyse des formes mises en relation avec un regard.

Cet ouvrage permet de nous interroger sur une question capitale, qui est hélas très peu discutée dans les sciences de l'image, à savoir la relation entre ce que l'image montre et ce que l'image cache. Il ne s'agit pas du tout du problème, très débattu, des bords de l'image, de l'effet-mouvement des images « coupées »¹, mais bien de ce que Fontanille appelle « le conflit entre l'informateur et l'observateur », voire entre le simulacre du producteur et le simulacre du spectateur des images. Cette perspective nous amène à définir l'image comme un lieu non irénique où les figures de l'énonciateur et de l'énonciataire peuvent se disputer la vision et la connaissance par le biais d'un conflit de perspectives. L'image devient ainsi un dispositif non seulement de monstration et de mise sous les yeux de quelque chose, mais bien un lieu de sélection, de tri, de manipulation, d'argumentation et même de négation².

Fontanille aborde la perspective comme un lieu de gestion du savoir et du pouvoir, un lieu d'où l'on a la vision des choses et à partir duquel on la propose au spectateur. C'est en effet dans la construction des perspectives, dans la négociation du rapport entre énonciateur et énonciataire, que se jouent le savoir et le pouvoir ; c'est dans les sélections, focalisations et distorsions de la topologie de l'image que sont mises en jeu les valeurs des choses et la place proposée à l'adhésion du spectateur.

Fontanille affirme que chaque énoncé visuel est porteur d'un questionnement sur le savoir et la connaissance : la subjectivité peut ainsi être définie comme interactive car les simulacres énonciatifs agissent les uns sur les autres par l'intermédiaire d'un savoir qu'ils partagent ou se disputent au sein des articulations spatiales de l'image. Fontanille caractérise l'énonciateur par son activité d'expression et l'énonciataire par sa volonté de connaissance et d'appréhension. L'énonciateur et l'énonciataire peuvent être en conflit entre eux, se tromper, se cacher la vision des choses, se mettre en concurrence pour révéler ou dissimuler. Il est d'ailleurs important de noter que l'informateur et l'énonciateur non seulement ne correspondent pas au producteur et au spectateur de l'image en chair et en os, mais ils ne sont pas non plus exclusivement repérables dans des figures humaines représentées dans les tableaux : il s'agit des déclinaisons de l'espace, des perspectives employées, des croisements de points de vue, du rythme des phénomènes représentés, etc. Ce qui veut dire que la lutte pour faire connaître ou dissimuler, et pour apprendre ou ignorer, est surtout une question de dispositifs de focalisation³ et de tensions qui se lient entre les couleurs, la lumière, les textures et les distances au sein d'une surface et non seulement parmi les figures ou les objets. Cela s'explique par le fait que la sémiotique s'appuie sur une vision actantielle du monde, ce qui veut dire que la lumière et les couleurs présentes dans un tableau sont censées agir autant que les sujets humains représentés et déployer leurs forces en termes de conjonctions / disjonctions, fractures, rapprochements, expansions, rétrécissements, etc.

1. Voir Wölfflin (1917) et sa théorisation de l'optique baroque.

2. Pour une approche sémiotique de la négation en image, voir Dondero (2015, 2016). Dans le cadre de l'histoire de l'art, voir Dekoninek (2008).

3. Sur la lutte des dispositifs au sein des photographies, voir Basso Fossali et Dondero (2011) ; sur les dispositifs métapicturaux, voir Stoichita (1993) qui aborde la question des cadres dans le cadre et notamment les encadrements des portes et des rideaux. Ces derniers empêchent une vision directe des choses, ou la segmentent et la retardent. Pour une transposition de ces dispositifs des arts aux sciences, voir Dondero (2020).

En ce sens, cette sémiotique non seulement est déjà imprégnée de l'approche tensive de Zilberberg (et rendue opérationnelle dans des langages, comme la peinture et le cinéma, sur lesquels la théorie tensive n'avait pas encore fait ses preuves), mais elle est aussi proche du travail du philosophe et mathématicien René Thom qui consacre un article remarquable aux forces dans l'image (Thom 1983) et, plus précisément, aux relations entre effet-contour et centres de l'attention, entre forces centripètes et centrifuges, entre effets globaux et effets locaux – dont les sciences de l'image ont hélas très peu hérité⁴.

Un aboutissement important des *Espaces subjectifs* est la schématisation d'un carré sémiotique concernant la polémologie des espaces énonciatifs (exposition / régime contractuel, obstruction / régime de la discorde, inaccessibilité / régime polémique, accessibilité / régime de la conciliation), chaque espace étant déterminé par le réglage entre les actions de révélation / occultation de l'informateur et celles de l'observateur, de désir et d'indifférence⁵.

Ce travail sur l'énonciation a été poursuivi dans plusieurs publications⁶, comme par exemple dans l'analyse de deux images de la photographe iranienne Isabelle Eshraghi (Shaïri et Fontanille 2001) où les regards des sujets portraiturés adressés à l'observateur sont étudiés via une analyse tensive et aspectuelle (le regard qui dure, le regard qui s'enfuit, etc.), ce qui permet justement de concevoir une vision « élastique » de la temporalité de manifestation de la présence dans un portrait. Cet article, qui s'intitule « Approche sémiotique du regard photographique : deux empreintes de l'Iran contemporain », m'a encouragée à poursuivre jusqu'au bout l'utilisation de la théorie de l'énonciation que l'on avait jusque-là utilisée pour étudier les déclinaisons de l'espace et de la personne⁷. L'étude de la temporalité dans l'image fixe avait certes déjà été abordée en sémiotique, notamment par le Groupe μ (1998) et en petite partie par Fontanille (1989) mais il me semble que cet article nous permet de penser aussi les déclinaisons des diverses aspectualités au travail dans les images, ce qui complexifie la vision de la temporalité signifiée par des moyens spatiaux⁸.

« Approche sémiotique du regard photographique : deux empreintes de l'Iran contemporain » a donné lieu à des publications qui ont non seulement démontré qu'une image peut être déclinée au présent, au passé et aussi au futur⁹ – mais aussi

4. La réflexion sur la relation entre local et global en peinture a d'une certaine manière été poursuivie dans la sémiotique méréologique de Jean-François Bordron. Voir Bordron (2011 ; 2013).

5. Dans Dondero (2020), j'ai donné quelques exemples de ces quatre espaces et notamment le portrait *Nicky, The Crazyhouse, Liverpool, England* (2009) de Rineke Dijkstra comme exemple d'exposition, le tableau de Vermeer *La lettre d'amour* (1669-1670) comme exemple d'obstruction, *l'Extase de Sainte Cécile* de Raphael (1514-1515) comme exemple d'inaccessibilité et *24 décembre 1984. Les sables d'Olonne Atlantic Hôtel, chambre 301* (1984) de Denis Roche comme exemple d'accessibilité.

6. L'ouvrage *Des images à problèmes. Le sens du visuel à l'épreuve de l'image scientifique* (2012) que j'ai eu le plaisir et l'honneur de co-écrire avec Jacques Fontanille, porte aussi sur la théorie de l'énonciation, entendue comme un acte d'exploration, constitué de quatre phases : excitation de l'entité à explorer, réponse et production d'un signal, transduction et visualisation. Dans ce cadre, c'est la relation entre la manipulation / démonstration scientifique, les instruments technologiques et la visualisation qui a été au centre des réflexions.

7. Sur l'énonciation et notamment sur la déclinaison de la personne dans le portrait, voir Beyaert (2017).

8. Sur la temporalité en image, et notamment sur le portrait conjugué au présent, au futur et au passé, voir l'analyse de Dondero (2014) sur les photos de Marguerite Duras et, pour une discussion plus générale, comprenant aussi la mise en discussion des travaux de Petitot (2004) et de Schaeffer (2001) sur la narrativité dans l'image fixe, voir Dondero (2020). Sur Schaeffer et la narrativité dans l'image, voir aussi Colas-Blaise (2018-2019). Sur la relation entre arts de l'espace, mouvements du corps de l'observateur dans l'acte de la saisie et animation imaginaire des figures représentées, voir Lenain (2019).

9. Sur la déclinaison de l'image fixe au futur, et notamment dans les natures mortes, voir Dondero (2012).

que les objets, personnages, couleurs, ou matérialisations de la lumière, peuvent être étudiés à travers le prisme de l'aspectualité (une lumière peut ainsi être rendue comme une force homogène, stable, durative, ou bien comme une rupture subite, prise dans son commencement, ou bien dans son interruption, etc.).

La question du mouvement dans l'image fixe a reçu par Fontanille un traitement très accompli dans l'analyse d'un tableau de Mark Rothko, *Number 24 (Untitled)* de 1951, conservé au Museum of Art de Tel Aviv (Fontanille 1994). Le défi est bien plus important ici que dans d'autres analyses déjà effectuées par d'autres sémioticiens sur des œuvres picturales figuratives qui se prêtent, pour des raisons diverses, à des interprétations narratives en raison d'une logique encyclopédique et inférentielle ; ici les seuls appuis possibles pour tenter une analyse du mouvement ou du rythme, et donc d'une narrativité en germe, sont des bandes de couleurs différentes... À partir d'une analyse chromatique initiale, Fontanille identifie la couleur de base du tableau, l'ocre, et sur cette base il observe la dynamique de saturation / désaturation des autres bandes de couleur, ainsi que la dynamique de l'éclaircissement / assombrissement de la couleur de base. Tout se joue sur des intensités, des tons chromatiques et la modulation de la luminosité (« différences de potentiel »), ce qui fait que les rythmes de transition d'une bande à l'autre peuvent être décrits comme plus rapides ou plus lents selon les écarts d'intensité des tons et de l'illumination (de l'ocre au rouge, c'est ralenti, du beige au noir accéléré). Ces passages sont vus donc comme des émergences dépendant d'un rythme énonciatif où chaque bande génère une autre bande sur le modèle des débrayages internes.

Ce travail est le premier exemple d'analyse tensive d'un tableau abstrait¹⁰. Mais c'est aussi une analyse qui d'une certaine manière « sort » de l'idée que le tableau est une surface lisse, où le mouvement et la narration se manifestent dans la relation entre les plans en profondeur : les rythmes de débrayage et de génération / transition entre bandes de couleurs sont également caractérisés par la superposition des strates de la couleur (en opposition avec les effets de profondeur), l'épaisseur de la matière picturale dans la troisième dimension et la production de la texture.

La temporalité dans cette image abstraite dépend ainsi des trajets chromatiques et des différences de potentiel dans la modulation de la lumière, à savoir de la puissance d'une intensité qui se projette sur une autre intensité au sein de la surface. Mais ces trajets dépendent également de la stratification des bandes de couleurs qui impliquent que toutes les couleurs du tableau sont présentes sur la totalité de la surface, bien qu'en partie présentes de manière virtuelle, non directement visible. Cette analyse implique donc aussi une approche qu'on pourrait dire conflictuelle, où chaque bande de couleur émerge sur les autres à la suite d'une lutte qui se passe au-dessous de la surface visible¹¹.

Pour en revenir à Shaïri et Fontanille (2011), il faut dire que ce travail n'a pas le seul mérite d'aborder l'aspectualité du regard ; les deux auteurs tracent aussi des distinctions importantes servant à analyser le fonctionnement d'images appartenant

10. Marion Colas-Blaise a quelques années plus tard réalisé une autre analyse tensive d'un tableau abstrait de Klee, *Avant l'éclair*. Voir à ce propos Colas-Blaise et Dondero (2017) et Colas-Blaise (2019). Pour une analyse tensive d'œuvres d'art tridimensionnelles, voir Colas-Blaise (2017).

11. Sur l'importance de ce qui se passe dans la profondeur de l'objet-image, voir Focillon (1932) qui affirme : « En peinture, au-dessous de ce que l'on peut appeler la couche optique, il y a toute une profondeur infinitésimale que la vue n'atteint pas et où s'élaborent des artifices divers, dont nos yeux perçoivent immédiatement les résultats sans en connaître les ressorts secrets ... [la technique] travaille dans le dessous mais elle travaille aussi sur les surfaces, car l'œuvre d'art est à la fois un secret de métier et une évidence calculée [...] et le critique complet [...] doit être en même temps, au sens propre des mots, pénétrant et superficiel. » (Focillon 1932 : ix)

à des médias différents. Si Fontanille (1989) traitait de la (macro)-distinction entre discours verbal (littérature), peinture et cinéma, dans Shaïri et Fontanille (2001), la réflexion est enrichie par la distinction entre des regards portraiturés en peinture et des regards portraiturés en photographie. Les deux auteurs affirment en effet que l'authentification du regard dans un portrait peint et dans un portrait photographié n'atteint pas la même intensité. En effet, la photographie augmente le degré d'intensité de l'échange entre regardant et regardé car, dans le cas de la photographie, la prise de vue du photographe et l'observation du modèle par un observateur créent une symétrie entre le regard qui a produit la photographie et le regard qui observe cette même photographie. En revanche, face à un tableau, on sait que le regard a été peint au travers des visions successives que la main du peintre a traduites et condensées en une seule image ; souvent, d'ailleurs, le peintre n'a même pas de véritable modèle pour ses toiles. Le regard représenté sur une toile n'est donc pas un regard authentifiant le regard du peintre. En outre, le regard peint est construit par le geste de la main : il n'y a donc aucune symétrie entre le regard du peintre et la saisie du modèle par le tracé de la main. La relation créée par le portrait photographique peut être définie comme authentifiante car la matière du faire productif est la même que celle de l'acte de réception : il s'agit du regard et de la lumière, ce qui n'est évidemment pas le cas du portrait peint qui ne s'observe pas de la même manière qu'il a été créé.

Cette observation est capitale, car nous sommes face à la problématisation des rythmes de la production d'une image et des gestes de contemplation de celle-ci : ils peuvent, ou pas, correspondre. Deux pistes s'ouvrent donc à la sémiotique visuelle : l'une permettra de donner une importance croissante à l'analyse de la médialité de l'image, ce qui signifie un pas de plus dans le débat qui a vu Floch prôner un anéantissement des différences entre les médiums des images afin d'éviter une ontologisation de chaque substance langagière¹² ; l'autre concerne les syntaxes figuratives des énoncés et la technique de production des images. Mais par ce biais nous entrons dans les domaines des prochaines étapes de notre parcours.

2 La relation entre image et sensorialité

La deuxième étape peut être caractérisée comme le premier stade de l'éloignement de la notion de simulacre dans l'étude de l'image – notion qui a caractérisé les premières réflexions de la sémiotique. Grâce aux travaux de Fontanille, à partir de la fin des années 1990, l'image a pu être étudiée comme un corps pris dans un corps à corps avec le spectateur. Certes, le corps est décrit comme un modèle abstrait dans *Soma et Séma*, mais la théorie de l'empreinte nous permet de prendre en considération l'image en rendant pertinent son acte (corporel) de production. En ce sens, comme nous le développerons plus tard, l'image commence à être considérée comme une *picture* – si l'on veut réactiver la distinction de Mitchell (2014) entre

12. Je me réfère ici à Floch (« 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) mais aussi à l'utilisation faite par Floch de la théorie de Wölfflin dans ses analyses de la mode et des objets quotidiens (1990). Les raisons de cette dé-ontologisation des substances de l'expression des langages opérée par la sémiotique greimassienne des années 1980 est bien compréhensible, car à l'époque la sémiotique générative tentait de proposer une théorie générale de tous les langages pour contrer l'ontologisation des substances, notamment dans le cadre du débat sur la photographie et son référent mondain. Voir à ce propos Barthes (1980), Dubois (1983) et pour une vision d'ensemble des tours et détours de ces théories, de Barthes à Fontanille, voir Basso Fossali & Dondero (2011).

image and picture —, cette dernière étant une image ancrée dans la matérialité de sa production et de ses multiples contraintes de réception.

Contre l'ontologisation des substances de l'expression des images, la théorie sémiotique de l'empreinte a produit le précieux concept de syntaxe figurative, à travers lequel Fontanille montre la manière dont les images picturales, photographiques et numériques, même si elles appartiennent toutes à une sémiotique « visuelle », participent de différentes syntaxes sensorielles qui ne dépendent pas exclusivement de leur matérialité :

Ce qu'on appelle la sémiotique « visuelle » obéit à des logiques sensibles bien différentes selon qu'on a affaire à la peinture, au dessin, à la photographie ou au cinéma : le graphisme et la peinture impliquent d'abord une syntaxe manuelle, gestuelle, sensori-motrice et, en ce sens, ils se rapprochent de l'écriture. [...] En revanche, la photographie n'implique nullement une telle syntaxe : comme le rappelle Jean-Marie Floch, la syntaxe figurative de la photographie est d'abord celle de l'empreinte de la lumière sur une surface sensible, qu'il faudrait coupler à celle commune avec la peinture, de l'appropriation imaginaire d'un espace perspectif que pénétrerait virtuellement le corps en mouvement de l'observateur. De même, le cinéma, ce complexe d'empreintes lumineuses et de mouvement, offre un simulacre du déplacement du regard, porté par le déplacement d'un corps virtuel ; il participe d'une autre syntaxe, de type somatique et motrice, et, en ce sens, il se rapproche plutôt de la danse. (Fontanille 2004 : 84-85)

La sémiotique visuelle, qui relève de la peinture, de l'image numérique, du dessin ou de la photographie, n'est donc pas homogène comme le voudrait une conception neuro-physiologique de la perception¹³ – qui ne distingue guère entre canal sensoriel de réception et syntaxe du discours. La théorie de l'empreinte de Fontanille montre que la photographie et la peinture, tout en étant appréhendées toutes deux à travers la vue, peuvent relever de syntaxes figuratives¹⁴ différentes. Mais ce qui est capital, c'est que la distinction de Fontanille entre photographie et peinture ne concerne pas tant les matériaux de la seule production, que les traces de la syntaxe productive : il ne s'agit pas de distinguer une fois pour toutes entre deux différents modes de faire sens des images, photographiques et picturales, en en réifiant la genèse – à la manière de Barthes et de Dubois. Il s'agit plutôt de mettre au jour les effets des traces de la genèse et donc de schématiser et fournir un modèle selon lequel reconstruire, à partir des formes représentées, les forces et les rythmes de la production. Si la photographie ne doit pas être définie *a priori* par sa genèse fondée sur l'empreinte – étant donné que tout énoncé que nous appellerions auto-graphique (Goodman 1968) peut finalement être considéré comme une empreinte —, il faut pourtant distinguer entre l'empreinte picturale, scripturale, etc., et cela par quatre variables : « (1) la structure matérielle du support, (2) le type d'événement, de geste ou de technique qui assure l'inscription, (3) l'intensité et l'étendue de ces derniers, (4) la densité et la quantité des correspondances » (Fontanille 2004 : 265).

Cela signifie aussi que la syntaxe de l'empreinte, tout étant le « geste spécifique » de l'authentification photographique, n'exclut pas que d'autres syntaxes entrent constamment en ligne de compte, telle que la syntaxe sensori-motrice typiquement picturale (pensons au « bougé » de l'instantané). Inversement, d'autres médias peuvent fonctionner selon une syntaxe de l'empreinte : au sein de la production picturale ainsi que dans la gravure, une telle syntaxe doit toujours être

13. Pour une critique de la formule « sémiotique visuelle », voir Klinkenberg (2012).

14. La syntaxe figurative peut être définie comme la façon dont les figures se stabilisent, se transforment et sont mises en séquence dans les différents énoncés.

envisagée. Un autre rapprochement peut être envisagé entre la technique sculpturale « per via di levare », à la manière de Michel-Ange, et le travail photographique, où l'écriture de la lumière est en réalité surtout un travail de soustraction de lumière par les objets qui la frappent, la dévient et l'obstruent.

À ce propos, dans Basso Fossali et Dondero (2011) ainsi que dans Dondero (2012, 2013b), j'ai abordé la syntaxe figurative des icônes russes en suivant les travaux du théologien et philosophe Pavel Florenskij (1995). Il rappelle que les icônes russes ont été les premières images à se servir *ante litteram* du mécanisme photographique d'inversion du négatif en positif pour signifier l'incarnation du divin. En effet, l'acte de tirage du négatif en positif, produit par des techniques qui font « émerger » les formes sur la surface photosensible à travers une modulation chimique de la lumière, se rapproche de l'émergence des formes tout au long du processus d'instanciation des icônes russes. Les icônes russes sont conçues non pas comme des tableaux mais comme des empreintes, des images prises par contact d'après la révélation originaire. Dans les icônes, même si les **matériaux productifs** appartiennent à la tradition de la peinture, la manière dont les formes émergent n'apparaît pas comme le résultat d'une sensori-motricité manuelle qui procède par touches de couleurs. La fabrication ne procède pas par touches de pinceau, mais par remplissage des à-plats pré-déterminés par des contours ; elle vise à signifier l'expérience de l'émergence de la vision de Dieu à la perception des Pères de l'Église.

Les formes de l'icône émergent progressivement d'un fond ; leurs contours deviennent, pendant la production, de plus en plus visibles et concrets, comme s'ils survenaient des ténèbres. Comme dans le processus de développement du négatif photographique, ces formes apparaissent par degrés successifs, et non par parties juxtaposées : elles émergent comme toujours plus évidentes, toujours plus marquées et se distinguent par la manifestation toujours plus précise de différences, d'approfondissement des contours, de remplissage. Tout moment de la production est déterminé par l'émergence de formes par couche et non par parties.

La relation entre le développement photographique et la syntaxe figurative de l'icône se révèle être bien plus profonde que la relation entre l'icône et le tableau de la Renaissance, même si dans le cas de l'icône et du tableau on utilise (quasiment) les mêmes matériaux.

Une autre conséquence de la sémiotique de l'empreinte est que, si les images picturales et photographiques sont saisissables à travers le sens de la vue, elles peuvent incorporer et imiter des syntaxes figuratives d'autres champs sensoriels tels que l'odorat, le toucher, le goût, ainsi que les motions internes de la chair. En effet, la dimension figurative a son autonomie par rapport à la distinction des ordres sensoriels et des différentes substances de l'expression à travers lesquels l'information textuelle est transmise : la syntaxe d'un certain champ sensible (par exemple la syntaxe envahissante liée aux enveloppes successives de l'odeur) peut « codifier » un autre champ, par exemple celui de la vision : une « image envahissante » fonctionne selon la syntaxe de l'odeur en codifiant la substance visuelle. Selon Fontanille, le champ sensible de l'olfaction se construit sur la démultiplication d'enveloppes corporelles à travers les couches d'exhalaison qui se déplacent d'un corps source vers d'autres corps en les envahissant. Il met en relation « l'unité (le corps, son enveloppe), des multiples (les enveloppes plurielles) et des expansions (les couches, les nuages enveloppants) ». (2011 : 63) Les caractéristiques de ce champ sensoriel sont donc la démultiplication des couches corporelles –

qu'elles appartiennent à des objets ou à des sujets – et le fait que ces couches se dirigent vers l'altérité par un mouvement d'expansion envahissant et indifférenciant. Le champ de l'olfaction se fonde sur des couches de différentes épaisseurs et densités (d'ailleurs incontrôlables et impossibles à brider) : c'est en raison de cette caractéristique que dans la peinture religieuse, l'odorat a été traduit en des mouvements de nuages dans des scènes de conversion, d'ascension de la Vierge, etc. Les nuages possèdent figurativement les propriétés adéquates pour pouvoir signifier la syntaxe caractérisant le champ de l'odorat en peinture et cette épaisseur vague et auratique des nuages a été reprise par la photographie des parfums qui a remplacé les nuages par des objets ou dispositifs circulaires envoûtant le spectateur¹⁵.

3 L'image comme objet matériel

La troisième étape, que j'aborderai plus rapidement, se caractérise comme le second stade du parcours d'intégration de la matérialité de l'image à la notion de simulacre, à savoir l'intégration de la notion d'image-objet à celle d'image-énoncé.

Ce passage ou, pour mieux dire, cette intégration du niveau de l'analyse de l'objet au niveau de l'énoncé, prend appui sur l'idée que les formes sont à étudier comme des écritures (Fontanille 1994), à savoir comme des inscriptions marquées sur un support matériel et disposées selon une organisation de référence nommée « support formel » (Fontanille 2005). Cette complexification de l'image en écriture et la distinction entre support matériel et support formel – qui décrit la complexité du niveau de l'objet à partir de son acte de production – permet aussi de rendre pertinente à l'analyse la pratique d'utilisation de ces images. Autrement dit : l'objet qui « soutient » l'image (le cadre en bois décoré, le porte-photo, l'album, l'écran du téléphone, etc.) l'offre à une ou plusieurs gestualités et à diverses schématisations corporelles qui pourront, ou pas, être réalisées par l'utilisateur pendant les pratiques quotidiennes. Dans *Pratiques sémiotiques* (2008), le niveau de l'objet, intermédiaire, est entendu comme *substance de l'énoncé* et, au même moment, comme *forme de la pratique*.

Dans cet ouvrage, et notamment dans le parcours ascendant entre texte, objet et scène prédicative, est en jeu la relation entre une énonciation énoncée – modèle possible de contemplation offert à l'observateur – que nous avons décrite dans le premier volet de cet article et des pratiques effectuelles / effectuées.

À la suite de *Pratiques sémiotiques*, on peut énumérer les niveaux de l'énonciation suivants, allant des virtualités à l'actualisation des usages :

1. l'énonciation énoncée, qui se caractérise par des marques de l'action et de l'intersubjectivité déposées dans l'énoncé (interprétations possibles) ;
2. l'énonciation incarnée par l'objet – et qui, à son tour, présélectionne les interactions énonciatives pertinentes et possibles lors des pratiques d'usage futures de l'énoncé. Il s'agit d'actes d'énonciation actualisés par le support-objet qui encadre le texte-énoncé (usages favorisés par le support-objet de l'image) ;
3. les énonciations-usages manifestées effectivement dans la pratique d'utilisation des images, qui sont observables en acte, réalisées devant nos yeux lors des pratiques quotidiennes¹⁶.

15. Voir à ce propos Dondero (2013a) sur l'odeur de sainteté en peinture et le parfum dans la photographie publicitaire.

16. Pour une réflexion plus étendue sur ces niveaux de l'énonciation, voir Dondero (2017).

Cette dernière avancée de la sémiotique de Jacques Fontanille a permis de lier les énoncés à leurs pratiques d'exploitation via le niveau de médiation qui les articule : le corps de l'objet, qui enveloppe l'énoncé et le fait circuler¹⁷.

Tout en n'étant pas un spécialiste du discours numérique contemporain, Fontanille (2005) a aussi proposé de complexifier l'étude des énoncés dépendant des langages de programmation, via la stratification des supports matériel et formel du fichier électronique et de sa visualisation finale sur écran¹⁸.

À travers cette théorisation, une méthodologie d'analyse écologique des images¹⁹, de leurs pratiques de production (manipulations corporelles, spatiales et technologiques) et de leurs interprétations (statuts sociaux et formes de vie) est enfin proposée.

Conclusion

La trajectoire tracée dans cet article vise à reconstruire le cheminement que Jaques a accompli – et n'a pas fini d'accomplir – pour la théorisation et l'analyse de l'image. Il l'a conçue au tout début de sa carrière comme un simulacre de positions cognitives et passionnelles, voire comme un terrain d'expérimentation des relations plus ou moins conflictuelles qui se jouent entre observateur et informateur, les deux étant des délégués possibles de l'instance de l'énonciation. Il a ensuite étudié l'image en l'englobant dans un monde d'enveloppes corporelles, en l'identifiant comme un lieu où les énergies et les forces se concentrent et se redistribuent, transformées, vers l'environnement et vers d'autres corps. Il a enfin su réintégrer la « médiaticité » de l'image dans les études sémiotiques via les concepts de support, apport, geste d'inscription et d'objet.

Je crois que, comme je l'ai fait, chacun d'entre nous, élèves et/ou amis de Jacques Fontanille, reconnaîtra l'influence que son travail a eue sur le développement de la sémiotique greimassienne et sur son renouvellement, qu'il a toujours poursuivi avec courage. Je suis vraiment ravie d'avoir pu participer à ce recueil d'articles et je remercie Denis Bertrand et Ivan Darrault-Harris pour leur généreux travail.

Il est peut-être difficile de pénétrer la complexité de la pensée de Jacques, mais c'est cette complexité qui a rendu la sémiotique riche de propositions et de finesse méthodologique tout au long de ces trente dernières années : c'est une bonne raison pour continuer de faire et de défendre la sémiotique.

Références bibliographiques

- BARTHES Roland, 1980, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, dans *Œuvres Complètes*, 1995, Paris, Seuil, p. 785-892.
- BASSO FOSSALI Pierluigi, 2017, *Vers une écologie sémiotique de la culture*, Limoges, Lambert Lucas.
- BASSO FOSSALI Pierluigi, 2019, « L'image du devenir : le monde en chiffre et la passion du monitoring », *Signata Annales des sémiotiques / Annals of Semiotics*, 10, en ligne.

17. Pour une mise en relation de la théorie des pratiques sémiotiques de Fontanille avec l'anthropologie de la photographie (et notamment avec Edwards & Hart dir. 2004), voir Basso Fossali et Dondero (2011).

18. Les quelques phrases que Fontanille (2005) a consacrées à la matérialité des supports numériques a été à la base de plusieurs réflexions sur les supports des images et d'autres médias. Voir à ce propos Dondero et Reyes (2016) et D'Armenio (2021) qui ont jeté les bases pour un dialogue avec les *Digital Humanities*.

19. Pour une discussion sur l'écologie de l'analyse, voir Basso Fossali (2017), et concernant l'image à l'écran, Basso (2019).

- BASSO FOSSALI Pierluigi et DONDERO Maria Giulia, 2011, *Sémiotique de la photographie*, Limoges, Pulim.
- BEYAERT-GESLIN Anne, 2017, *Sémiotique du portrait. De Dibutade au selfie*, Louvain-La-Neuve, De Boeck.
- BORDRON Jean-François, 2011, *L'iconicité et ses images. Études sémiotiques*, Paris, PUF, « Formes sémiotiques ».
- BORDRON Jean-François, 2013, *Image et vérité. Essais sur les dimensions iconiques de la connaissance*, Liège, Presses Universitaires de Liège.
- COLAS-BLAISE Marion, 2017, « Questions de sémiotique visuelle. Énonciation énoncée et expérience de l'œuvre d'art », dans M. G. Dondero, A. Beyaert-Geslin et A. Moutat, dir., *Les plis du visuel. Réflexivité et énonciation dans l'image*, Limoges, Lambert-Lucas, p. 85-100.
- COLAS-BLAISE Marion, 2018-2019, « La sémiotique visuelle naissante : Greimas et sa postérité », *La Part de l'œil*, 32, p. 275-295.
- COLAS-BLAISE Marion, 2019, « Comment penser la narrativité dans l'image fixe ? La "composition cinématique" chez Paul Klee », *Pratiques* (en ligne), n° 181-182.
- COLAS-BLAISE Marion et DONDERO Maria Giulia, 2017, « L'événement énonciatif en sémiotique de l'image : de Roland Barthes à la sémiotique tensive », *La Part de l'œil*, 31, p. 206-217.
- DEKONINCK Ralph, 2008, « Image du désir et désir de l'image. Ou comment l'image parvient-elle à se nier », dans J.-F. Chassay et B. Gervais, dir., *Paroles, textes et images. Formes et pouvoirs de l'imaginaire*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 19, 1, p. 255-267.
- D'ARMENIO Enzo, 2021, « Archives numériques et langages audiovisuels. Une épistémologie des formats techniques », *Signata. Annales des sémiotiques / Annals of Semiotics* 12.
- DONDERO Maria Giulia, 2012, « Le spectacle dans l'image et la spectacularisation de l'image », *Degrés*, 151-152, p. 1-15.
- DONDERO Maria Giulia, 2013a, « Le religieux et le sacré vus à travers l'iconographie de l'olfaction », *Questions de communication*, 23, p. 79-100, en ligne.
- DONDERO Maria Giulia, 2013b, "Picturing Transcendance", *Image & Narrative*, vol. 3, n°4.
- DONDERO Maria Giulia, 2014, « Les approches sémiotiques du portrait photographique. De l'identité à l'"air" », *COntEXTES*, en ligne, 14.
- DONDERO Maria Giulia, 2015, « Les forces de la négation dans l'image », dans L. Acquarelli, dir., *Au prisme du figural. Le sens des images entre forme et force*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p. 105-124.
- DONDERO Maria Giulia, 2016, « La négation dans l'image : pour une approche énonciative », dans S. Badir et M. G. Dondero, dir., *L'image peut-elle nier ?*, Liège, Presses Universitaires de Liège, p. 19-37.
- DONDERO Maria Giulia, 2017, « Du texte à la pratique : pour une sémiotique expérimentale », *Semiotica*, 219, p. 235-256.
- DONDERO Maria Giulia, 2020, *Les langages de l'image. De la peinture aux Big Visual Data*, Paris, Hermann.
- DONDERO Maria Giulia et FONTANILLE Jacques, 2012, *Des images à problèmes. Le sens du visuel à l'épreuve de l'image scientifique*, Limoges, Pulim.
- DONDERO Maria Giulia et REYES-GARCIA Everardo, 2016, « Les supports des images : photographie et images numériques », *Revue Française des Sciences de l'Information et de la Communication*, 9, en ligne.
- DUBOIS Philippe, 1983, *L'acte photographique*, Paris, Nathan.
- EDWARDS Elizabeth & HART Janice, eds., 2004, *Photographs, Objects, Histories. On the Materiality of Images*, London and New York, Routledge.
- FLOCH Jean-Marie, 1985, *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit. Pour une sémiotique plastique*, Paris et Amsterdam, Hadès et Benjamins.

- FLOCH Jean-Marie, 1990, *Identités visuelles*, Paris, PUF « Formes sémiotiques ».
- FLORENSKIJ Pavel, 1995, in N. Mislér, dir., *Lo spazio e il tempo nell'arte*, Milano, Adelphi.
- FOCILLON Henri, 1932, « Préface » à Fernand Mercier, *Les primitifs français. La peinture clunisienne en Bourgogne à l'époque romaine, son histoire et sa technique*, Paris, Picard.
- FONTANILLE Jacques, 1989, *Les espaces subjectifs Introduction à la sémiotique de l'observateur*, Paris, Hachette.
- FONTANILLE Jacques, 1994, « Sans titre... ou sans contenu », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 33, 34, 35, p. 77-99.
- FONTANILLE Jacques, 1995, *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière*, Paris, PUF., « Formes sémiotiques ».
- FONTANILLE Jacques, 1998, « Décoratif, iconicité et écriture. Geste, rythme et figurativité : à propos de la poterie berbère », *Visio*, 3, 2, p. 33-46.
- FONTANILLE Jacques, 1999, *Sémiotique du discours*, Limoges, Pulim.
- FONTANILLE Jacques, 2004, *Soma et séma. Figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose.
- FONTANILLE Jacques, 2005, « Du support matériel au support formel », dans M. Arabyan et I. Klock-Fontanille, dir., *L'Écriture entre support et surface*, Paris, L'Harmattan, p. 183-200.
- FONTANILLE Jacques, 2011, *Corps et sens*, Paris, PUF, « Formes sémiotiques ».
- GOODMAN Nelson, 1968, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, London, Bobbs Merrill ; trad. fr., *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, Paris, Hachette, 1990.
- GREIMAS Algirdas Julien, 1984, « Sémiotique figurative et sémiotique plastique », *Actes Sémiotiques*, 60, p. 5-24.
- GRUPE μ , 1998, « L'effet de temporalité dans les images fixes », *Texte*, 21-22, p. 41-69.
- KLINKENBERG Jean-Marie, 2010, « La sémiotique visuelle : grands paradigmes et tendances lourdes », *Signata. Annales des sémiotiques / Annals of Semiotics*, 1, p. 91-109, en ligne.
- LENAIN Thierry, 2019, « Temporalité et conscience iconique dans les arts de l'image fixe », dans Cl. Thérien et S. Foisy, dir., *Temporalités esthétiques et artistiques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 117-133.
- MITCHELL William J. T., 2014, "Four Fundamental Concepts of Image Science", *IKON Journal of Iconographic Studies*, p. 27-32, en ligne.
- PETITOT Jean, 2004, *Morphologie et esthétique*, Paris, Maisonneuve et Larose.
- SCHAEFFER Jean-Marie, 2001, « Narration visuelle et interprétation », dans M. Ribière & J. Baetens, dirs, *Time, Narrative & The Fixed Image*, Amsterdam, Atlanta, p. 11-27.
- SHAÏRI Réza et FONTANILLE Jacques, 2001, « Approche sémiotique du regard photographique : deux empreintes de l'Iran contemporain », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 73-74-75, en ligne.
- STOICHITA Victor, 1993, *L'instauration du tableau : méta-peinture à l'aube des temps modernes*, Paris et Genève, Droz.
- THOM René, 1983, « Local et global dans l'œuvre d'art », *Le Débat*, 2, 24, p. 73-89.
- WÖLFFLIN Heinrich, 1917, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München, H. B. Verlag ; trad. fr. *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art. Le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*, Saint Pierre de Salerne, Éditions Gérard Monfort, 2002.