



Signata

Annales des sémiotiques / Annals of Semiotics

1 | 2010

Cartographie de la sémiotique actuelle

La sémiotique visuelle : grands paradigmes et tendances lourdes

Jean-Marie Klinkenberg



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/signata/287>

DOI : 10.4000/signata.287

ISSN : 2565-7097

Éditeur

Presses universitaires de Liège (PULg)

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2010

Pagination : 91-109

ISBN : 978-2-87544-001-3

ISSN : 2032-9806

Référence électronique

Jean-Marie Klinkenberg, « La sémiotique visuelle : grands paradigmes et tendances lourdes », *Signata* [En ligne], 1 | 2010, mis en ligne le 26 avril 2016, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/signata/287> ; DOI : 10.4000/signata.287

VISUEL

La sémiotique visuelle : grands paradigmes et tendances lourdes

Jean-Marie KLINKENBERG
Université de Liège et Académie Royale de Belgique

1. La sémiotique visuelle n'existe pas

La sémiotique visuelle n'existe pas. Il ne peut y avoir de sémiotique visuelle.

En effet, prendre la locution « sémiotique visuelle » au pied de la lettre débouche sur une absurdité du même type que celle que véhiculerait l'expression — inusitée, celle-là — « de sémiotique auditive ». De telles locutions présupposent dans chaque cas qu'il existe une discipline unitaire (c'est le sens du singulier de « sémiotique ») subsumant toutes les actualisations du sens lorsqu'elles se manifestent sur la base d'une même sensorialité (« visuelle »). Une « sémiotique auditive » aurait ainsi à intégrer dans un cadre conceptuel unique la musique, la langue orale, les roulements de tam-tam, les sirènes de la protection civile, les sonneries du téléphone. Tandis qu'une « sémiotique visuelle » ferait de même avec les informations du code de la route, les films, les écritures, la peinture, la gestualité, les pavillons, la cartographie, les couleurs des poubelles sélectives, l'héraldique, les feux des navires, des voitures ou des avions, les logos publicitaires, l'ordonnance des vitrines ou des jardins...

Un tel entassement borgésien mènerait assez naturellement à la conclusion — rapide, on le verra — que considérer la modalité sensorielle n'est d'aucune pertinence en sémiotique. D'une part, en effet, un même canal peut véhiculer des sémiotiques bien hétérogènes, comme on vient de le voir, de sorte qu'aucune sensorialité ne définit en soi une sémiotique. D'autre part, une seule et même sémiotique peut transiter par plusieurs canaux, comme le montre l'exemple des modalités écrites et orales des langues naturelles.

Il existe toutefois un courant de la sémiotique qui se prévaut de l'appellation « sémiotique visuelle ». Depuis plus de trente ans, nombreux sont les travaux circulant sous ce pavillon. Cette sémiotique visuelle-là s'est même institutionnalisée. Il y a une « Association internationale de sémiotique visuelle. International Association for Visual Semiotics. Asociación internacional de semiótica visual », née à Blois en 1990 d'une discussion entre Michel Constantini et Göran Sonesson, et qui jusqu'en 1992 s'est appelée Association internationale de sémiologie de l'image. Cette association tient régulièrement ses congrès et ses journées d'études. Les activités des chercheurs ainsi fédérés se déroulent un peu partout dans le monde, avec des points forts en Europe, au Canada et en Amérique latine. Des associations nationales de sémiotique visuelle tendent à se former, et notamment dans cette dernière aire culturelle (Vénézuéla, Mexique). D'autres associations nationales, sans se réclamer explicitement de la sémiotique visuelle, mettent l'accent sur ce type de préoccupation (c'est le cas de l'Asociación vasca de semiótica). L' AISV/ IAVS a sa revue, *Visio*, qui a succédé à *Eidos*, « Bulletin international de sémiologie de l'image » et qui a un comité d'assesseurs de 70 spécialistes de la discipline, répartis à travers le monde, avant de donner naissance à une série d'ouvrages. D'autres revues, de *De Signis* à *Degrés*, consacrent régulièrement des dossiers à des thèmes visuels. Des collections se consacrent principalement (*Signo e imagen*, *Visible*) ou fréquemment (*Nouveaux Actes Sémiotiques*) à la sémiotique visuelle. Plus récemment, des programmes d'enseignement de la sémiotique visuelle se sont élaborés çà et là. Des chercheurs décrochent des contrats de recherche, développent des réseaux internationaux. Enfin, indice indubitable qu'une étape a été franchie sur le chemin de la légitimation sociale, la sémiotique visuelle commence à être prise au sérieux dans des lieux extérieurs à elle-même, lieux parfois inattendus, comme les ministères des transports ou la Ligue Braille.

Ce mouvement d'institutionnalisation ne doit certes pas masquer une profonde hétérogénéité. D'un côté les fondements théoriques des travaux menés peuvent varier profondément, comme on va le voir. De sorte que les sujets de préoccupation des chercheurs sont parfois bien différents : critique de l'iconisme, perception et cognition, identité sont quelques-uns de ces sujets. D'un autre côté, les corpus de recherche sont eux aussi nombreux : des accents particuliers se portent ainsi volontiers sur le cinéma, la télévision et la peinture, thèmes devant la publicité, suivie d'un peu plus loin par la photo, le vêtement, la bande dessinée, le corps, les spectacles naturels. On note aussi que, en vertu de certaines pesanteurs historiques, chacun de ces objets suscite parfois des inflexions théoriques particulières. Enfin, les affiliations institutionnelles de la recherche ou de l'enseignement en sémiotique visuelle sont elles aussi diversifiées. Dépendant chaque fois de facteurs historiques locaux, cette diversification n'est pas non plus sans répercussion sur les théories et les méthodes : ici la sémiotique visuelle se développe traditionnellement au cœur des écoles de *design* et sert des objectifs pratiques ; là elle s'inscrit résolument dans le cadre des études de communication sociale et se constitue sur le socle d'une pensée

sociologique ; ici encore elle est une annexe de l'esthétique ou un prolongement des départements de langue et de littérature.

Tout ceci l'atteste : la sémiotique visuelle est un fait, à l'évidence aujourd'hui massive.

Néanmoins, en dépit des observations formulées plus haut sur le plan du droit (une sensorialité ne définit en soi une sémiotique, une même sémiotique peut investir deux sensorialités différentes) et en dépit du caractère du fait — diversifié, flottant, protéiforme, pour ne pas dire ondoyant, capricieux ou hétéroclite —, la sémiotique visuelle présente aussi une consistance sur le plan du droit. D'une part, elle aura permis et permet, mieux que certaines autres provinces de la sémiotique générale, le débat sur certains points majeurs de la discipline. De l'autre, comme on va le voir, la tonalité polémique de mes premières lignes ne doit pas masquer un fait important : que la considération du canal n'est pas totalement indifférente dans une description sémiotique. En effet ce canal impose certaines contraintes à la production, la circulation et la réception des signes et des énoncés. Et l'on verra ci-après qu'une des apports de la sémiotique visuelle aura précisément été de réaffirmer le rôle des modalités sensorielles, et donc celui de la corporéité, dans l'élaboration du sens.

Repérer les débats majeurs, évaluer l'apport global de la sémiotique visuelle à la sémiotique tout court, tel sera mon souci dans les lignes qui suivent. Plutôt que dresser un palmarès, céder à la tentation des énumérations encyclopédiques ou élaborer un guide pratique pour s'orienter dans une production nécessairement multiforme, il fallait tracer un cadre afin de comprendre les différentes manifestations de celle-ci, par-delà l'anecdote des objets, des moments, des lieux et des écoles.

Le fil directeur de l'exposé me sera fourni par le relevé de quelques hypothèques qui ont pesé sur la naissance et le développement de la sémiotique visuelle.

Mon propos n'est pas ici d'esquisser une histoire de l'image et de la vision, encore largement à écrire¹. Mais une mise en perspective historique n'est pas inutile. En effet, d'une part, ces hypothèques continuent à peser sur des pans entiers de la production actuelle en sémiotique visuelle, et d'autre part, on peut aisément s'apercevoir que les différentes tendances ou écoles de cette dernière, loin de se présenter dans un pur désordre, reflètent fidèlement les différentes étapes de la pensée sur l'image. Ici comme ailleurs, la synchronie récapitule la diachronie.

Par ailleurs, ces hypothèques ont aussi largement constitué des chances : c'est pour résoudre certains des problèmes qui se sont présentés à elle, et à elle seule, à un moment donné, que la sémiotique visuelle a pu, à l'étape suivante, mettre au point des solutions qui font aujourd'hui sa spécificité. Et ces solutions constitueront dans certains cas des contributions décisives à la sémiotique générale.

1. Malgré des tentatives méritoires aussi différentes que celles de Gubern (1996) ou de Havelange (1998).

2. Un retard général

Le premier défi que la sémiotique visuelle avait à relever était le retard qu'avait pris, depuis les origines, la réflexion sur la communication et la signification visuelles, retard spectaculaire lorsqu'on compare cette réflexion à celle qui avait porté sur d'autres sémiotiques, et notamment sur celle du verbal.

On peut dire qu'il a fallu attendre le XIX^e siècle pour voir se développer une description technique de l'image et pour voir se modifier le statut de ceux qui les produisaient ou en traitaient. Car d'un point de vue institutionnel, jusqu'à la fin de l'Ancien Régime, les producteurs d'images sont vus comme des artisans et non comme des artistes. Dans la conception classique de l'être humain, « l'honnête homme » s'intéresse en effet à toutes sortes de domaines, et par exemple au langage, mais récuse d'une part toute spécialisation et d'autre part toutes les pratiques qui le mettent en contact avec la matière (cf. Veblen, 1978) : aussi c'est au sens figuré comme au sens propre que la matière première du peintre est jusque-là considérée comme salissante. Mais le XIX^e siècle permet d'assister à un véritable tournant dans la conception du visuel. D'une part, avec l'avènement de la Modernité, naît l'image de l'artiste peintre : les notions de création et d'inspiration, valant pour l'écrivain, sont dorénavant aussi portées à son bénéfice. D'un autre côté, la montée en puissance de la bourgeoisie entraîne la valorisation de l'artisanat et du travail — déjà présente chez les Lumières —, ce qui ne peut manquer de rejaillir sur la conception qu'on se fait de la production des images. Par ailleurs le progrès des sciences positives, lié à cette nouvelle donne sociologique, aura pour la première fois un impact sur la production picturale, avec les impressionnistes, qui assumeront également un statut de théoriciens du visuel. Enfin, peu après, l'avènement de nouvelles techniques — photographie, cinéma puis télévision — assurera le primat social de l'image (sans que se réalise pour autant la prévision de Marshall McLuhan : l'évolution de l'écrit — avec notamment sa digitalisation et les relations qu'elle renoue avec l'image — fait mentir les prophètes qui voyaient déjà notre vaisseau sortir de la Galaxie Gutenberg). L'image apparaît alors non plus seulement comme un acte unique issu de la subjectivité d'un producteur, mais comme une technique socialisée qui peut, comme telle, être étudiée et maîtrisée. Un tel corpus, nouveau en qualité et en quantité, nécessitera bien évidemment l'avènement d'un nouveau langage critique. Ou plutôt de nouveaux langages critiques, la sémiotique visuelle étant l'un d'eux.

On peut envisager plusieurs hypothèses pour expliquer la désaffection séculaire vis-à-vis de l'image.

Laissons leur formulation aux historiens. Mais soulignons que la principale de ces hypothèses insiste sur la matérialité du visuel qui vient d'être commentée. Si le primat de la vision dans les processus de la connaissance est explicitement affirmé dans une longue tradition qui va de Plotin et de Saint-Augustin à Barthes (comme le dit plaisamment François Rastier après avoir examiné les différentes théories de l'image, « si l'âme a un œil, elle ne semble pas posséder d'oreilles » ; 1994,

p. 16), l'image semble moins apte à la production de sens. En effet, si les théories du sens sont nombreuses, elles ont toutes en commun « de supposer une sorte de relation d'équivalence entre signifier et catégoriser, ces deux activités consistant essentiellement dans une mise en forme d'un continuum plus ou moins amorphe » (Bordron, 2000 : 9). De sorte que si l'image est considérée comme une reduplication du réel, elle est comme telle inapte à la catégorisation. Plus qu'une représentation, elle est « mode de présence » et « plénitude d'adéquation à soi » (Wunenburger, 1997). Pour le dire en termes plus proches de la *doxa*, l'image semble plus immédiatement proche de la réalité que le langage. De sorte que la langue, élaborant entre le sujet et le monde un rapport qui apparaît moins directement, nécessite plus de réflexion et d'études. On ne peut toutefois opposer, jusqu'à la caricature, une image qui serait toute matérialité et un langage tout pensée : dans la conception ancienne, le langage verbal repose lui aussi sur un principe de motivation généralisée. Celui-ci connaît sa première élaboration chez Aristote, et, développé par Thomas d'Aquin, il a affecté toutes les conceptions de la langue jusqu'à l'ère moderne (cf. e.g. Rastier, 1991b, ou Eco, 1984, 1988) : selon ce principe, si les langues sont variables, elles renvoient toutes à des « états de l'âme » qui sont universels, et ce que ces « états de l'âme » représentent, ce sont des choses, elles aussi identiques pour tous les sujets. Michel Foucault (1983) a bien montré qu'au Moyen âge tant la langue que l'image jouent le même rôle de relais vers le sacré.

Ce qui reste vrai, c'est que vers les XVII^e et XVIII^e siècle, la ressemblance cesse d'être source de savoir, l'ordonnement du monde étant désormais révélé par l'organisation de la pensée rationnelle. C'est donc le langage qui, de par sa structure, apparaît comme le meilleur instrument d'appréhension du monde. Moins que jamais, cette mission ne pourra être confiée à une image qui n'introduit ni distorsion ni distance dans la perception de ce monde.

Une telle situation a eu un double impact sur la sémiotique visuelle à sa naissance.

Le premier est bien connu : c'est la prégnance du modèle linguistique. Modèle si imposant qu'on a pu à son endroit parler d'impérialisme. Au long de ce règne se sont en effet massivement opérés des transferts purs et simples de concepts et de terminologie. La balbutiante théorie de l'image — telle qu'elle se formule par exemple chez Christian Metz, Roland Barthes ou René Lindekens — accepta ainsi des termes comme « syntaxe », « articulation », « sème », termes qui, en attente d'élaboration conceptuelle, se condamnaient le plus souvent à n'être que de commodes mais rapides métaphores.

Si cet impérialisme n'est plus aujourd'hui qu'un souvenir, il a eu un autre effet pervers sur la sémiotique visuelle. Il a en effet engendré, par contrecoup, deux attitudes, lesquelles peuvent ou ont pu constituer deux hypothèques supplémentaires sur le développement de cette sémiotique.

D'une part, il a contribué à susciter, chez ceux qui étaient conscients des risques d'une transposition incontrôlée, le refus de la comparaison entre signification

linguistique et signification visuelle. Refus que l'on peut trouver injustifié, celui-là, au nom de ce qui est le postulat de la sémiotique générale : l'unicité du sens. Le fait est en tout cas que les sémioticiens visualistes d'aujourd'hui ne sont plus que rarement formés à la linguistique, et que leur créativité conceptuelle est moins que par le passé stimulée par les découvertes de la linguistique. Et cela en dépit des récentes évolutions de cette dernière, qui la rendent bien plus qu'auparavant exploitable par la sémiotique visuelle (au premier rang de ces évolutions, je place notamment la sémantique cognitive).

La seconde attitude, plus subtile, avait déjà été adoptée par Barthes. C'est ce que l'on pourrait appeler la fuite vers la généralisation. Au nom du postulat que l'on vient de rappeler, il a en effet paru urgent d'élaborer des outils puissants, susceptibles d'une application universelle, y compris dans le domaine du visuel. Le concept de parcours génératif ou le carré sémiotique sont de ceux-là. Mais la puissance même de ces modèles dispensait de se poser la question d'une éventuelle spécificité de la modalité visuelle du sens.

Quant au deuxième impact du renversement historique de domination entre l'image et la langue, il est capital : la mise en évidence du primat de la langue dans les opérations de la pensée allait imposer une nouvelle ligne à la philosophie du langage, et par-delà, à la linguistique et à la sémiotique ; et cette ligne dure allait déterminer pour longtemps les conceptions de la sémiotique visuelle.

3. Le point de vue interne

Un retard en effet peut toujours être rattrapé. Mais l'histoire montrera peut-être un jour qu'au moment où les conditions socio-historiques pour aborder l'image étaient enfin réunies, la réflexion sur celle-ci allait être partiellement bridée par les conceptions dominantes en matière de langue et de philosophie du langage.

Et ceci nous amène à la deuxième série d'hypothèses.

Lorsque la sémiologie, définie par Saussure comme « science générale de tous les systèmes de signes (ou de symboles) grâce auxquels les hommes communiquent entre eux » a commencé à s'intéresser aux spectacles visuels, elle a, à l'image de ce qui se passait alors dans la science qui lui servait de modèle, volontairement réduit son champ de juridiction. Et cette réduction a également été le lot de la sémiotique qui s'est développée à la faveur de l'élargissement du projet saussurien. Avec une indéniable pertinence méthodologique, la pensée structuraliste a ainsi érigé une véritable muraille pour séparer les codes d'un côté, le monde et les acteurs qui y jouent de l'autre. Séparation purement instrumentale, méthodologique et provisoire, qui a permis de faire avancer spectaculairement la connaissance des énoncés et leur mode de fonctionnement interne.

C'est donc un point de vue interne que la sémiotique visuelle, pressée de se donner une spécificité épistémologique, a principalement sélectionné ses objets. On veut dire par là que l'observation des phénomènes y est menée de telle façon

qu'il ne soit pas nécessaire, pour les décrire ou les expliquer, de recourir à des éléments extérieurs au système qu'ils constituent. L'essentiel est que la description de ce système puisse se satisfaire de sa cohérence interne : c'est ce qui la rend adéquate à son objet. Règnera donc, dans les sémiotiques ainsi conçues, l'idée de l'autonomie totale des signes par rapport au monde². Cette conception a débouché sur le concept d'arbitrarité du signe, où l'on a vu, à juste titre, un garde-fou contre un retour à l'idée médiévale d'une motivation de *tous* les signes, qui ne seraient dès lors rien d'autre que le langage du monde, ou le langage de Dieu (cf. Eco, 1976, 1984, 1988). Mais de ce principe on a souvent fait un dogme, dans la mesure où il aboutit à mettre entre parenthèses la question du point de contact entre le monde et les signes, tant du côté de l'origine des signes que du côté du rôle actif qu'il joue dans la société. La crispation sur ce dogme, et les dangers toujours présents de la motivation généralisée n'a cessé d'alimenter une des principales controverses de la sémiotique visuelle : la question de l'iconicité. Alors qu'il s'agit là d'une problématique très générale, qui déborde le cadre de la visualité³, c'est particulièrement dans le domaine visuel que cette question a été posée, au point que, par une sorte de synecdoque généralisante, le terme icône a presque toujours le sens de « icône visuelle ». Sans doute faut-il voir là une trace tardive de l'idéologie de l'immédiateté qui, comme exposé au paragraphe 2, a longtemps habité le discours sur l'image.

Pour rappel, les contacts entre le monde et les signes sont classiquement décrits comme de deux types, converses. Soit on souligne la participation des sémiotiques — et particulièrement de la langue — à la construction du monde des objets, ce monde étant donc « le résultat d'une activité linguistique constructive et catégorisante » (Greimas). Soit le monde est la source du symbolisme linguistique. La sémiotique post-saussurienne a surtout critiqué la deuxième solution. Mais la position alors défendue est allée jusqu'à identifier le monde avec le langage, ce qui crée immédiatement un malaise. C'est le même malaise que l'on ressent lorsqu'on examine une autre tradition de la sémiotique, selon laquelle les langages refléteraient la pensée, que l'on représente sous la forme d'un langage mental (c'est le fameux « mentalais » de Fodor). Comme celle de la pan-motivation, cette tradition remonte également à Aristote, du raisonnement de qui on ne retient que la première étape (le langage signifie immédiatement des « états de l'âme » identiques pour tous les hommes). Mais celle-ci a la vie plus dure que la première,

-
2. « L'illusion référentielle » ne pouvant avoir sa source que dans le postulat de l'intersubjectivité plus ou moins large dans le corpus des connaissances et dans les méthodes d'acquisition de celles-ci. On retrouve ce concept d'intersubjectivité sous de nombreux noms : encyclopédie, ontologie naturelle partagée (Prandi), associations référentielles (Rozik), iconographie (Panofsky), physique écologique (Gibson), stéréotype (Putnam)...
 3. Les imitations de cris d'oiseaux par des appeaux, les bruitages de cinéma, les poupées gonflables et autres accessoires en vente dans les sex shops, les gants utilisés dans les manipulations de réalités virtuelles, les odeurs de cuir neuf dans les véhicules d'occasion, les parfums piratés, les arômes synthétiques de vanille, de fraise ou d'orange nous en persuaderaient si c'était nécessaire.

puisqu'elle affecte même les travaux les plus récents et les plus en pointe de la sémantique cognitive et de la pragmatique (cf. Rastier 1991b).

C'est pour surmonter les problèmes posés par l'identification du monde avec le langage que Greimas met au point, en 1968, la notion de « sémiotique du monde naturel » : « Il suffit [...] de considérer le monde extralinguistique non plus comme un référent absolu, mais comme un lieu de manifestation du sensible, susceptible de devenir la manifestation du sens humain, c'est-à-dire de la signification pour l'homme » (1970, p. 52). Mais situer la question du sens en deçà du langage peut apparaître comme une fuite. Car même si l'on prend la précaution de ne pas affirmer que les choses auraient en soi leur sens, la question continue à se poser de savoir d'où vient le sens de ce référent sémiotisé qu'est le monde naturel. Sans doute est-ce ce nouveau malaise que Greimas exprime lorsque, près de dix ans après avoir posé la possibilité d'une sémiotique du monde naturel, il envisage un nouveau programme : « Il ne s'agit [...] pas de construire un langage formel satisfait de sa propre cohérence, mais une grammaire adéquate à un certain type de réalité » (apud Nef 1976b, p. 26). Dans cette perspective, la sémiotique serait « d'abord une praxis ». Mais rien ne nous est dit de la manière dont on peut atteindre cette adéquation. Bien au contraire, la doctrine va rester fondée sur une rationalité abstraite et « décorporalisée » (*disembodied*), pour reprendre un terme courant en sémantique cognitive. Car la sémiotique européenne reste définitivement soucieuse avant tout de la pureté de ses modèles, qu'elle veut mettre à l'abri de toute « contamination référentielle » (Kleiber). Pour certains, aller chercher les principes de structuration des systèmes sémiotiques “au dehors” de ceux-ci — *id est* dans la perception, dans la psychologie ou dans la logique formelle ou dans les données anthropologiques et sociales — est une grave erreur : pour eux « la structure est le mode d'existence de la signification » (Greimas, 1966, p. 28).

La sémiotique visuelle a longtemps tenté de se maintenir sur cette ligne de faite théorique. Elle l'a fait en mettant au point des protocoles d'analyse interne qui se sont révélés particulièrement féconds pour aborder le plan du contenu des énoncés. Mais comme on l'a déjà observé, les outils ainsi mis au point, en permettant de mettre au jour les règles profondes du fonctionnement de ce plan, amenaient à sauter un stade de l'analyse : celui qui consiste à mettre en évidence la spécificité du fait visuel.

Par ailleurs, lorsqu'elle se mettait en mesure d'étudier les codes visuels, la sémiotique a négligé le stock de règles qui président à l'usage social, pragmatique, des énoncés visuels. Celles-ci, il est vrai, ont continué à être prises en charge par la pensée peircienne.

Ce stade de la recherche est à ce jour dépassé, et on peut dire que la sémiotique visuelle a consommé sa rupture avec ce qui a été considéré comme formalisme (cf. Carani, 1997).

Mue par des forces dont il sera question au paragraphe 4, la sémiotique visuelle contemporaine s'éloigne désormais de la vision « interne » puriste. Pour elle, la perception n'est plus « extérieure » à la structure : c'est bien au niveau de

l'expérience que la structure se met en place. Elle insiste sur le fait que le sens — qui est son objet principal — émerge de l'expérience. Sa première originalité est ainsi de mettre l'accent sur la corporéité des signes, à laquelle nous reviendrons. Sa seconde originalité est que si le signe émerge de l'expérience, il oriente également l'action. Action qui est son second lien avec l'expérience. Enfin, qu'il s'agisse de ressentir ou d'agir, c'est par lui que se manifeste l'individu, isolé ou en groupe. D'où l'intérêt de plus en plus développé pour la problématique des identités.

La sémiotique visuelle est aujourd'hui de plus en plus fréquemment appelée à être une sémiotique sociale. Et il est un fait qu'elle cousine désormais avec la sociologie, comme chez François Jost, ou avec l'anthropologie, comme avec José Enrique Finol.

4. Le point de vue de l'énoncé

Ce point de vue découle immédiatement du précédent. Une sémiotique de l'énoncé ne peut que privilégier l'étude interne de la structure des signes et des discours, et s'opposer d'une part à une sémiotique du code et de l'autre à une sémiotique de l'énonciation. Quelques exceptions notables mises à part, la sémiotique visuelle a jusqu'à présent surtout été une sémiotique de l'énoncé.

Mais sur ce point, elle a fréquemment manifesté une infidélité à un des principes de la recherche en sémiotique générale, principe qui complète celui de l'immanence.

La linguistique avait prétendu éliminer la parole — actualisation concrète de la langue par un ou des individus donnés, à un moment donné, et en un lieu donné — de son champ de recherche pour ne s'occuper que de la langue, au nom du principe, énoncé par toutes les sciences, selon lequel il n'y a de savoir que général. Sa tâche était dès lors de fournir des modèles abstraits rendant compte de ce système, et dès lors de tous les phénomènes qui se sont réellement produits, mais aussi de phénomènes qui se produiront ou pourraient se produire.

Le moins que l'on puisse dire est que la sémiotique visuelle a mis du temps avant de s'atteler à ce programme, ce qu'elle fait aujourd'hui avec l'école de Lund, celle de Montréal, celle de Liège ou celle de Paris.

L'hypothèque la plus lourde a été ici le lien privilégié qu'elle a, à ses débuts, noué avec la critique d'art. Et d'ailleurs l'expression « sémiotique de l'art » l'a un moment concurrencé sur le marché terminologique, comme aussi « sémiotique de la peinture » (peinture étant pris dans un sens restrictif); tous intitulés renvoyant à une restriction sectorielle que l'on retrouve aussi avec « sémiotique du cinéma » ou « sémiotique de la publicité ».

Cette relation a pu se nouer à la faveur d'une double évolution. D'une part nombre d'esthéticiens des années 60 et 70 ont vu dans la sémiotique une promesse d'objectivation ou de réorientation de leur discipline (Wölfflin, Schapiro, Panofsky, Damisch, Marin); de l'autre, chez les spécialistes des textes, la sémiotique se

donnait comme une alternative à la stylistique idéaliste, essoufflée et dont les limites devenaient évidentes. Mais ces évolutions n'ont pas toujours débouché sur de véritables ruptures par rapport aux champs d'origine. De sorte que la sémiotique (visuelle autant que textuelle) a parfois été pratiquée comme une discipline littéraire ou esthétique, descriptive plus qu'explicative, s'occupant de tout sans se préoccuper de sa consistance épistémologique, et de sorte qu'aujourd'hui encore, il arrive que des travaux se réclamant de la sémiotique visuelle ne soient pas autre chose que des analyses d'œuvres particulières ou des contributions à la spéculation esthétique. Analyses et contributions simplement revêtues, dans les pires des cas, de la livrée du métalangage sémiotique. Ce commerce particulier avec la critique d'art s'est aussi accompagné, dans les faits, d'une limitation du corpus artistique : l'intérêt s'est initialement porté sur la peinture européenne classique, notamment celle des XVIII^e et XIX^e siècles, de sorte que d'importants phénomènes relevant du visuel (et notamment ceux qui relèvent du plastique) sont longtemps restés dans l'ombre. Certaines œuvres — et on pense à celle de René Payant — sont de pathétiques témoignage de la coexistence de ces deux forces : la volonté de rompre avec les habitudes de la critique d'art et la prégnance impitoyable de ses cadres.

La conséquence majeure du cousinage de la sémiotique visuelle avec la critique est que dans ces travaux, la « théorie » mobilisée ne parvient pas à envisager autre chose que des énoncés particuliers, pour lesquels on ne cesse d'élaborer des modèles *ad hoc*. Chaque fois nouveaux, ces concepts non transférables ne peuvent avoir la généralité de ceux qui constituent un savoir.

Tout ceci aura toutefois eu un intérêt, et cet intérêt est double.

Le premier est que la focalisation sur des énoncés *sui generis* aura mis en évidence la nécessité de disposer de procédures herméneutiques. Et c'est ici qu'on peut situer le meilleur de l'apport de la tradition peircienne à la sémiotique visuelle : elle a démontré qu'elle permet une lecture fine des images, où peuvent intervenir des facteurs individuels ou sociaux. Outre qu'il met en évidence le rôle des mécanismes interprétatifs, le courant peircien pose à la sémiotique visuelle le problème de la relation entre l'objet perçu et la perception. Il réserve en effet une part importante à l'hypothèse : le rôle de celle-ci est capital dans le fonctionnement de l'abduction qui est, aux yeux de Peirce, le type d'inférence le plus propre à modifier la connaissance du monde. Or, cette inférence-là, comme toutes les autres, fonctionne toujours à partir de données fournies par l'expérience. Ces données prennent donc une certaine place, place que lui a longtemps refusé la sémiotique d'obédience saussurienne. Comme en contrepartie, l'apport du courant peircien se révèle relativement modeste pour ce qui concerne la mise au point de modèles généraux. Pressé d'évacuer l'idée que les codes sémiotiques ne seraient que des associations de signifiants et de signifiés pour aborder les mécanismes des constructions du sens dans les chaînes d'inférences, Peirce n'envisage guère les relations que les signes entretiennent entre eux dans le système. Certes, une hiérarchie est établie entre les diverses catégories de signes : l'argument — ou

raisonnement par inférence — apparaît comme l'organisation sémiotique la plus achevée, les rhèmes et les signes dicents en étant les formes dégénérées. Mais même si l'on admet une hiérarchie, la raison de la cohérence interne entre les signes, qui fonde à juste titre la sémiologie saussurienne, n'est pas réellement envisagée.

Le second corollaire utile de l'intérêt pour les énoncés a été la réintroduction du concept de style dans le champ sémiotique, promesse d'un élargissement de la sémiotique des énoncés en direction d'une sémiotique de l'énonciation.

Les définitions classiques du style se réduisent en effet toutes à un double invariant. Si « le style est une notion permettant de caractériser un type de production discursive et d'aider à mettre en évidence ses particularités par rapport à d'autres productions du même genre » (Steinmetz, 1994, p. 12), il s'agit toujours de caractériser soit le rapport de cette production discursive à son producteur, singulier ou collectif, soit le rapport de cette production à son récepteur, singulier ou collectif. Dans le premier cas, on a des formules comme « le style reflète la physionomie de l'âme », est « l'image des mœurs publiques » ou « la signature d'une école » ; dans le second, le style est « un moyen d'action sur le lecteur » ou « un accord de la fin et des moyens ». Dans les deux cas, la réflexion à propos du style, menée depuis le début du siècle, anticipait sur une sémiotique des énoncés. Alors que les plus complexes et les plus modernes des définitions insistent sur l'interaction entre les partenaires, liés par un véritable contrat de coopération, la plupart de celles qui les ont précédées tendent vers l'un ou l'autre de ces pôles. Ainsi un Arnheim, citant le travail de Bialostocki sur les peintres romantiques, insiste sur l'effet produit chez le destinataire : « Modes of representation, dictated by their purpose, were thought of as independant of the character of their makers » (1981, p. 281). À l'inverse, dans son travail devenu classique, Gilles Granger insiste sur le travail de structuration de l'énoncé et sur le lien à l'émetteur.

Par structuration, Granger entend la réification d'une expérience grâce à un système de formes. L'expérience est vécue comme une totalité qui, pour celui qui l'éprouve, est satisfaisante mais qui devient problématique dès le moment où il faut la transmettre. Car l'objectivation (qui fournit ce que l'auteur appelle le « sens ») laisse nécessairement un reste (qui est pour lui la « signification »). Du côté du récepteur, le travail n'est pas moindre : celui-ci saisit des allusions à ce résidu, mais ces allusions lui parviennent en même temps que le message objectif et n'ont pas de statut distinct à ses yeux. Une sémiotique apparaît ainsi comme un ensemble de structures disponibles, dans lesquelles ce sont surtout les expériences des émetteurs qui sont consignées en même temps que stylisées. Il n'est pas inutile de citer longuement ce passage significatif de l'œuvre de Granger :

« Pour poser le problème des rapports de la structure aux significations dans le langage, il faut commencer par une analyse de la situation linguistique, qui est celle d'un locuteur ou d'un récepteur. Pour le premier, elle s'articule ainsi : 1° Une *expérience* propre qu'il se propose d'exprimer par la parole, et, normalement, de transmettre. La théorie des communications, qui ne s'intéresse

en réalité qu'à la transmission, laisse complètement de côté cette expérience. La linguistique moderne, en vertu du principe saussurien de l'autonomie de la langue, et par crainte du "mentalisme", a tendance elle aussi à la négliger. — 2° Une grille de codage de cette expérience, qui est la *langue*, structure abstraite dont la fonction est de l'objectiver à des niveaux variables, selon qu'il s'agit d'une langue naturelle ou d'une "langue" scientifique formalisée. — 3° Les résidus de cette opération de codage, aspects de l'expérience qui ont échappé aux mailles du filet linguistique. Le travail de l'expression consiste évidemment, sinon à réduire au minimum ce résidu, du moins à le traiter avec une intention déterminée qui constitue le style. L'usage de la langue comporte donc deux aspects complémentaires, mais de nature radicalement différente. D'une part un codage objectivant, qui applique la grille linguistique sur l'expérience, en tirant parti des oppositions et corrélations pertinentes entre les symboles pour reproduire ou créer une certaine structuration de cette expérience, ainsi transmuée en objet. D'autre part, une tentative plus ou moins poussée, plus ou moins heureuse de provoquer chez le récepteur du message l'évocation d'interprétants susceptibles de récupérer le mieux possible les résidus du codage, mais cette fois sous une forme qui ne peut être objective. Ce sont des appels directs à l'expérience reçue par le récepteurs ».

Si la sémiotique visuelle a, comme ses sœurs, longtemps répugné à aborder l'expérience (objet assumé aujourd'hui par la sémiotique des passions), et si elle a tardé à décrire les « structures abstraites objectivantes » que sont les codes de l'iconisme ou de la plasticité, elle n'a par contre cessé de suggérer des approches descriptives de ces « appels directs à l'expérience ».

Il est intéressant à cet égard de noter que sur les deux points de son programme que sont la description interne des structures de l'énoncé et l'étude de l'impact pathémique de ce dernier, la sémiotique visuelle obtient des résultats dotés d'une remarquable constance, quelle que soit l'école impliquée et sa méthodologie. Une des rares expériences connues de confrontation entre ces méthodologies, appliquées de manière volontariste à un même objet (une œuvre abstraite de Rothko⁴), montre une remarquable convergence dans les résultats interprétatifs. Ce qui semble pour le moins suggérer la validité des procédures de la sémiotique visuelle.

5. Matérialité et sensorialité

D'entrée de jeu, je soulignais qu'en inscrivant le nom d'une modalité sensorielle dans sa raison sociale, un discipline portant le nom de sémiotique visuelle pouvait apparaître comme une monstruosité. Mais on peut aussi concevoir l'intitulé autrement : comme une provocation féconde. Elle suggère en effet qu'il est pertinent d'envisager l'impact de la sensorialité sur la production du sens.

4. Aa.Vv., 1994. L'ouvrage comporte des analyses dues à Jean-François Bordron, Göran Sonesson, Jacques Fontanille, Fernande Saint-Martin et au Groupe μ .

En effet, toute sémiiose part d'une expérience sensible et débouche sur une expérience sensible.

Prenant cette donnée au sérieux, comme aussi la distinction classique que la linguistique établit entre phonème et signifiant, j'ai proposé d'appeler stimulus la manifestation concrète et singulière du modèle qu'est le signifiant (Klinkenberg, 1996). Ce stimulus est ce qui, dans la communication, rend le signe transmissible par le canal, en direction d'une des sensorialités. Si le système de l'expression apporte une forme (formalise), afin de configurer le signe, une forme ne peut pour autant être communiquée ; pour l'être, elle doit se manifester dans une substance.

On peut donc envisager une nouvelle conception du canal, comme lieu de l'interaction d'une triple instance. Il est constitué d'une première part de l'ensemble des stimuli dont on vient de parler, et dépend donc du support qui va permettre la communication (par exemple l'air, support des ondes sonores, la lumière, support des ondes électromagnétiques fournissant les dominantes chromatiques). Mais il est aussi constitué, de seconde part, par les caractéristiques de l'appareil qui produit ces stimuli, et, de troisième part, par les caractéristiques de l'appareil qui les reçoit.

Or la nature et la configuration des énoncés d'une sémiotique dépendent de cette triple instance.

Les dispositifs producteurs ou récepteurs se caractérisent en effet tous par une gamme spécifique de potentialités quant au traitement des données du support. Les seconds, en particulier, ne sont sensibles qu'à une gamme donnée, parfois réduite, de phénomènes physiques parmi ceux qui sont susceptibles d'être constitutifs d'un stimulus sémiotique : l'œil humain ne perçoit qu'une infime partie des ondes électromagnétiques : celles qui vont de 390 à 820 nanomètres. Les autres longueurs d'onde — rayons gamma, de quelques dizaines de picomètres, rayons x et ultraviolets d'une part, infrarouges, micro-ondes et ondes hertziennes d'autre part, ces dernières susceptibles de couvrir des milliers de kilomètres — n'agissant que sur d'autres récepteurs, humains ou non, et ne débouchant donc pas sur des sensations visuelles.

Si les appareils récepteurs ne baliaient pas tous la même gamme de phénomènes, il s'ensuit que les sémiotiques dont les stimuli s'élaborent grâce à ces appareils sont affectées par les potentialités de ceux-ci. Par exemple, le canal auditif ne permet pas de traiter, dans un même laps de temps, autant d'informations que le canal visuel, qui est de ce point de vue sept fois plus puissant. Il apparaît donc comme normal que les sémiotiques manifestées par des stimuli qui transitent par l'ouïe se fondent sur le postulat de la linéarité ; leurs syntaxes exploitent des schémas où les informations sont traitées de manière séquentielle. Le canal visuel permet, quant à lui, d'acheminer 10^7 bits par seconde. Cette puissance autorisant le traitement simultané d'un grand nombre de données, les sémiotiques manifestées par des stimuli qui transitent par la vision peuvent faire usage de syntaxes tabulaires (ou spatiales). Les esthéticiens avaient déjà été sensibles à cette opposition, eux qui avaient distingué les arts du temps (la littérature, la musique) et les arts de l'espace (dessin, sculpture).

Sur le plan historique et méthodologique, on constate que les différentes sémiotiques — au sens de disciplines instituées — ne se sont guère préoccupées des contraintes que les modalités sensorielles font peser sur les sémiotiques — au sens de langage particulier. Mais la chose n'est pas étonnante : les résultats de ces contraintes sont le plus souvent présupposés, et intégrés à leur système conceptuel à titre de prémisses. Ainsi la successivité des unités linguistique le long de l'axe du temps est un des postulats de la linguistique, toutes écoles confondues. Mais ce statut de postulat ne doit pas faire oublier la donnée expérientielle dans laquelle le fait trouve son origine.

Un grand nombre de travaux en sémiotique visuelle ont consisté à mettre en évidence les contraintes que la vision fait peser sur l'élaboration du sens, et sur les spécificités qu'elle lui offre. On pense par exemple à l'école argentine d'étude de la couleur, ou aux propositions de Francis Édeline sur les syntaxes visuelles, ou encore à celles de l'école topologique québécoise, qui sont pour la plupart fondées sur une exploitation du concept de spatialité. D'ailleurs, on a souvent noté que la sémiotique visuelle, en tant qu'institution, se démarque mal de sa cousine, la sémiotique de l'espace (qui a d'ailleurs son association internationale à elle).

Un des apports de ce courant de la sémiotique visuelle à la sémiotique tout court aura été d'attirer l'attention sur la corporéité du signe. Ce qu'elle fait aussi en privilégiant de plus en plus souvent la description du corps comme objet, et ce que certains de ses représentants faisaient déjà il y a vingt ans, en faisant voir, contre l'impérialisme de l'icône, le rôle du plastique⁵.

Ce courant contribue donc puissamment au mouvement le plus contemporain de la sémiotique, qui consiste à dépasser le clivage entre les sémiotiques structuralistes et poststructuralistes européennes et les sémiotiques pragmatiques d'obédience peircienne. On a vu ci-dessus l'importance du point de vue interne, défendu par les premières, et l'importance accordée à l'expérience par les secondes. Pour les uns « nous saisissons des discontinuités dans un monde dont on ne sait rien » (Greimas, 1970, p. 9), tandis que les autres savent que le monde est déjà là, mais ne s'inquiètent pas de la manière dont adviennent les discontinuités qu'on y saisit. Les uns misent sur l'aspect opératoire des signes, sans se prononcer sur les résultats pratiques de ces opérations, tandis que les autres croient à un monde objectif, indépendant de la perception qu'en ont les usagers. Les deux positions, en apparence opposées, débouchent donc sur un même *non possumus*. Un véritable précipice semblait devoir séparer à tout jamais le monde des signes et le monde tout court.

Or le précipice est en train de se combler. Et il se comble de deux côtés : du côté du monde et du côté de sa mise en forme signifiante.

5. Ce mouvement se produit à un moment où d'autres disciplines insistent elles aussi à leur façon sur le lien entre la vision et les différentes corporéités. Par exemple, l'École Française de psychosomatique met en évidence *L'enveloppe visuelle du Moi* (Lavallée, 1999), tandis que d'autres soulignent la connivence de la vision et de la perception haptique dans le développement de la cognition (Hatwell, Steri, Gentaz, 2000).

Sur le premier bord, la réflexion de René Thom (1972) sur les formes naturelles, poursuivie par Jean Petitot (1992, 1996), met en évidence que des phénomènes auto-organiseurs existent déjà spontanément dans le substrat naturel : « Les formes ne sont pas seulement des constructions perceptives mais possèdent des corrélats objectifs » (Petitot, 1996, p. 67), et la forme est donc le phénomène de l'organisation de la matière. Pour Jean-François Bordron, « il faut (...) que ce qui se présente comme devant être catégorisé soit en quelque façon en puissance de catégorisation » (2000, p. 12) et il s'agit d'admettre « qu'il existe une phénoménalité des entités du monde » (1998, p. 99). Cette position, qui ne débouche pas sur un nouveau cratyisme, permet de rompre avec le solipsisme désespérant auquel nous mène l'idéalisme et montre que le seuil du sémiotique est dans la nature beaucoup plus vite atteint qu'on ne le croit généralement.

Du second côté, c'est l'émergence de la perspective cognitiviste (vers laquelle Jean Petitot s'est spectaculairement retourné dans ses travaux récents) qui insiste sur le fait que les formes sont implémentées dans l'organisme récepteur et montre que dans l'organisme, la production du sens se produit beaucoup plus tôt qu'on ne le croit, avant même son traitement par le système nerveux central.

Cette perspective permet de surmonter les apories évoquées, et de dépasser l'opposition entre le rationalisme structuraliste et le pragmatisme incomplet. La prise en considération de la sensorialité permet en effet de rendre compte de la construction d'un référent sémiotisé, lequel est donc bien loin d'être ce « référent *absolu* » dont Greimas se méfiait avec raison, et permet d'établir que la perception n'est pas « extérieure » à la structure. Elle permet également de se passer de l'hypothèse du « mentalais », langage qui aurait lui-même sa syntaxe et sa sémantique, mais qui risque bien de n'être qu'une réification idéalisée de la langue.

La sémiotique peut ainsi devenir phénoménale, ou cognitive, comme elle le devient à des titres fort divers dans les travaux visualistes de Sonesson, Bordron ou du Groupe μ .

La thèse d'une sémiotique cognitive est que sémiotique et cognition sont étroitement liées, et plus particulièrement :

- (i) que le sens provient d'une interaction entre les stimuli et les modèles. Ce qui suppose un mouvement double, qui va du monde au sujet sémiotique et de celui-ci au monde. Dans un des mouvements, les stimuli font l'objet d'une élaboration cognitive à la lumière du modèle; dans l'autre, c'est le modèle qui est modifié par les données fournies par l'expérience;
- (ii) qu'en deçà de cette interaction avec les modèles, il y a l'expérience. La sémiotique cognitive insiste sur le fait que le sens émerge de l'expérience, niveau auquel la structure se met en place;
- (iii) que la structure sémiotique élémentaire reflète exactement notre activité de perception des données mondaines : sensorialité et sens sont étroitement liés. Ce qu'on résumera dans cette formule : le sens procède DES sens. L'originalité de la sémiotique cognitive est ainsi de mettre l'accent sur la corporéité des

signes, ce que faisait déjà le « réalisme expérientiel » de Lakoff (1987) : notre corps est une structure physique, soumise aux lois qu'étudie la biologie, mais c'est aussi une structure vécue, qui a une existence phénoménologique et pathémique. C'est notre corps qui, grâce à son activité perceptive, est le siège des mécanismes cognitifs et donc sémiotiques.

En réorientant l'attention sur la sensorialité, la sémiotique visuelle aide la sémiotique générale à prendre au sérieux la formule selon laquelle cette dernière a pour objet la « production du sens » et, surtout, confirme à long terme la position de cette sémiotique générale comme science carrefour, en faisant dialoguer les sciences humaines et les sciences de la nature.

Qui observe cette évolution de la sémiotique générale vers le phénoménal, ne peut manquer d'être frappé par le tournant pris par l'École de Paris. Changement de paradigme qui a pu paraître si surprenant à certains qu'ils n'hésitent pas à utiliser la locution « néogreimassien » (Carani, 1997). Sous l'impulsion de Jacques Fontanille principalement — et notamment avec son travail marquant sur les états de la lumière (1995), qui amorce le mouvement⁶ —, elle a déplacé vers la substance un intérêt que J.-M. Floch et F. Thurlemann avaient initialement porté à la forme, et met dorénavant en évidence le rôle du sensible et de la perception dans l'élaboration de la signification, comme aussi celui des qualités matérielles des objets perçus. Véritable retournement : le subjectif est considéré désormais comme un effet de la donnée objectale.

Un de ses apports originaux de ce nouveau courant est la mise en évidence des spécificités et des potentialités de la vision dans les faits de polysensorialité et de syncrétisme, qui apparaissent bien comme un des terrains les plus féconds de la recherche contemporaine⁷. Il ne s'agit en effet plus seulement de voir comment des

6. Amorce, car dans cet état de sa réflexion, l'auteur tente encore d'établir une homologation entre des phénomènes physiques et physiologiques d'une part, et des structures logiques de l'autre. Le tournant est pleinement achevé avec son récent *Soma et Séma. Figures du corps* (2004).

7. Ce type de recherche rompt avec le point de vue monocodique, qui a longtemps été celui de la sémiotique visuelle, du moins quand elle entendait ne pas tomber dans la facilité d'une description empirique des « rapports entre mots et images ». Après les échecs de la première sémiotique du cinéma, aux ambitions trop généreuses, la sémiotique visuelle s'est surtout préoccupée d'isoler des codes qui pouvaient d'autant mieux être décrits qu'ils étaient homogènes et qu'on les distinguait les uns des autres : codes iconiques, codes indiciels, codes symboliques, codes de la couleur, de la forme, de la texture... Mais une telle posture ne peut avoir qu'une valeur méthodologique : le sujet sémiotique est dans les faits confronté à des manifestations sémiotiques qui font interagir des éléments provenant de plusieurs sémiotiques différentes. On a donc affaire à ce qu'on appelle conventionnellement sémiotiques syncrétiques. Une appellation doublement critiquable. D'abord parce que le mot sémiotique n'y est pas adéquat : ce ne sont pas les sémiotiques elles-mêmes qui sont syncrétiques, mais les énoncés observés. Il vaudrait donc mieux parler de « discursivité syncrétique ». Ensuite, le mot syncrétique renvoie généralement à une combinaison d'éléments peu cohérente. Pour désigner toute famille d'énoncés considérée comme sociologiquement homogène par une culture donnée, mais dans laquelle on peut isoler plusieurs sous-énoncés relevant chacun d'un code différent, il aurait été souhaitable de préférer « discursivité pluricodique ».

systèmes sémiotiques spécifiques (comme le scriptural et l'iconique) se manifestent dans une même substance, mais d'observer comment des syncrétismes énonciatifs agissent au sein d'un même ordre sensoriel. Et donc, en particulier, de surprendre l'insertion de l'hétérogénéité dans le visuel. Une telle perspective permet par exemple de reprendre à nouveaux frais — par-delà les propositions de Roy Harris (1999) — une étude sémiotique de l'écriture.

Mais l'impact le plus important de cette sensibilité nouvelle, assez généralement partagée, est qu'elle autorisera peut-être de refonder une sémiotique du monde naturel, si les catégories qui fondent une telle sémiotique constituent simplement un ensemble hiérarchisé de percepts, et donnera les moyens de répondre à la question de l'éventuelle universalité de ces percepts.

Références bibliographiques

- AA.VV. (1994), *Approches sémiotiques sur Rothko*, n° spécial de *Nouveaux actes sémiotiques*, 34–36.
- ARNHEIM, Rudolf (1981), « Style as a Gestalt Problem », *The journal of Aesthetics and art criticism*, 39, 3, pp. 281–289.
- BORDRON, Jean-François (1998), « Réflexions sur la genèse esthétique du sens », *Protée*, t. XXVI, 2, pp. 97–106.
- (2000), « Catégories, icônes et types phénoménologiques », *Visio*, t. V, 1, pp. 9–18 (numéro spécial *La Catégorisation perceptive. Les frontières de Soi et de l'Autre*).
- CARANI, Marie (1997), « La sémiotique visuelle est-elle une approche "formaliste" ? », *Visio*, t. II, 3, pp. 105–126.
- CARRERE, Alberto, SABORIT, José (2000), *Retórica de la pintura*, Catedra (= Signo e imagen).
- ECO, Umberto (1992), *La Production des signes*, Paris, Livre de Poche.
- (1984), *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Milano, Bompiani; tr.fr. *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, P.U.F. (= Formes sémiotiques), 1987.
- (1988), *Le Signe*, adaptation française de J.-M. Klinkenberg, Bruxelles, Labor (= Médias); repris en collection Livre de poche, n° 4159, Paris, Librairie générale française, 1992.
- FONTANILLE, Jacques (1995), *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière*, Paris, P.U.F. (= Formes sémiotiques).
- (2004), *Soma et Sema. Figures du corps*, Paris, Maisonneuve & Larose.
- FOUCAULT, Michel (1983), *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard.
- GRANGER, Gilles (1969), *Essai d'une philosophie du style*, Paris, Armand Colin (=Philosophies pour l'âge de la science).

- GREIMAS, Algirdas-Julien (1966), *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris, Larousse (= Langue et langage).
- (1970), *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, Le Seuil.
- Groupe μ (1992), *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Le Seuil (= La couleur des idées).
- GUBERN, Román (1996), *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, Barcelona, Anagrama (= Argumentos).
- HARRIS, Roy (1999), *Signos de escritura*, Barcelona, Gedisa.
- HATWELL, Yvette, STRERI, Arlette, GENTAZ, Edouard (2000), *Toucher pour connaître*.
- HAVELANGE, Carl (1998), *De l'œil et du monde. Une histoire du regard au seuil de la modernité*, Paris, Fayard.
- KLINKENBERG, Jean-Marie (1996), *Précis de sémiotique générale*, Louvain-la-Neuve, De Boeck; repris en édition de poche Paris, Le Seuil, 2000, coll. Points, n° 411.
- LAKOFF, George (1987), *Women, Fire and Dangerous Things. What Categories reveal about the Mind*, Chicago & London, The University of Chicago Press.
- LAVALLÉE, Guy (1999), *L'Enveloppe visuelle du Moi*, Paris, Dunod.
- LINDEKENS, René (1976), *Essai de sémiotique visuelle. Le photographique, le filmique, le graphique*, Paris, Klincksieck.
- METZ, Christian (1971), *Essais sur la signification au cinéma I*, Paris, Klincksieck.
- (1977a), *Langage et cinéma*, Paris, Albatros.
- (1977b), *Essais sémiotiques*, Paris, Klincksieck.
- NEF, Frédéric (éd.) (1976a), *Structures élémentaires de la signification*, Bruxelles, Complexe (= Creusets).
- (éd.) (1976b), « Entretien avec A.-J. Greimas sur les structures de la signification », in NEF (éd.), 1976a.
- PETITOT, Jean (1992), *Physique du sens*, Paris, Éditions du C.N.R.S.
- (1996), Les modèles morphodynamiques en perception visuelle, *Visio*, t. I, n° 1, pp. 65-73.
- RASTIER, François (1991a), *Sémantique et recherches cognitives*, Paris, P.U.F. (= Formes sémiotiques).
- (1991b), « Problèmes de sémantique cognitive », in G. VERGNAUD (éd.), pp. 163-174.
- (1994), *Image et langage*, Centro de Semiótica y Teoría del espectáculo, Universitat de Valencia, Asociación Vasca de Semiótica (= Eutopias, t. 47).
- SAINT-MARTIN, Fernande (1987), *Sémiologie du langage visuel*, Québec, Presses universitaires de l'Université de Québec.
- SONESSON, Göran (1989), *Pictorial concepts. Inquiries into the semiotic heritage and its relevance for the analysis of the visual world*. Lund, ARIS/Lund University Press.

STEINMETZ, Rudy (1994), *Les Styles de Derrida*, Louvain-la-Neuve, De Boeck (= Le point philosophique).

THOM, René (1972), *Stabilité structurelle et morphogénèse*, New York, Benjamin, Paris, Ediscience.

VEBLEN, Thorstein (1978), *Théorie de la classe de loisir*, Paris, Gallimard.

VERGNAUD, Gérard (éd.) (1991), *Les Sciences cognitives en débat*, Paris, Éditions du C.N.R.S.

WUNENBURGER, Jean-Jacques (1997), *Philosophie des images*, Paris, P.U.F.