

Signata

Annales des sémiotiques / Annals of Semiotics

14 | 2023

Pour une nouvelle herméneutique des formes symboliques

Un paramètre ignoré des énoncés plastiques

Systématique et rhétorique de la césie

Le Groupe μ



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/signata/4474>

ISSN : 2565-7097

Éditeur

Presses universitaires de Liège (PULg)

Ce document vous est offert par Université de Liège



Ce document a été généré automatiquement le 4 septembre 2023.

Un paramètre ignoré des énoncés plastiques

Systématique et rhétorique de la césie

Le Groupe μ

1. La césie et les paramètres du signe plastique

- ¹ La distinction entre iconique et plastique, que nous avons proposée dès 1979 (Groupe μ , 1979b), est aujourd’hui assez généralement reçue. On la trouve sous bien des plumes, avec ce nom (e.g. Damisch, 1979, Sonesson, 1987, Roque, 2010) ou avec d’autres : par exemple *iconique* et *pictural* chez Payant, 1980. Parfois, cette reprise s’accompagne d’importantes nuances conceptuelles. Ce fut le cas lorsque l’opposition fut reformulée par Floch, 1981a, 1981b (cf. Sonesson, 2004) puis par Greimas (1984), qui y mobilisent le terme *figuratif*.
- ² Mais cela ne signifie pas que les questions d’analyse des énoncés plastiques soient aujourd’hui toutes résolues. Si l’étude des formes a fait de notables progrès, rattrapant les descriptions remarquablement raffinées du phénomène coloré, avec ses trois paramètres que sont sa *dominante chromatique*, sa *saturation* et sa *luminance* (ou *brillance*, ou encore *clarté*), nous avons pu souligner, dans notre *Traité du signe visuel* (Groupe μ , 1992), la relative ignorance dans laquelle avait été tenue la texture, troisième composante du signe plastique.
- ³ Néanmoins, échappent encore à l’étude de la couleur et de la texture nombreux aspects du signal visuel qui sont pourtant omniprésents dans les manuels techniques circulant parmi les peintres, ou dans les recettes que ceux-ci se transmettaient (glacis, opacité, transparence...), et qui sont spontanément qualifiés dans les langues, dans un vocabulaire extraordinairement riche : moiré – opalescent – irisé – mat – brillant – translucide – satiné – glauque – perlé – glacé – ivoirin – velouté – fluo – métallique – terreux – lustré – étincelant – luisant – pruineux – diaphane – poli – limpide – terne – opaque... Ce sont ces phénomènes qui sont regroupés sous le nom de *césie* et constituent la quatrième composante du signe plastique. L’analyse de la texture est une première

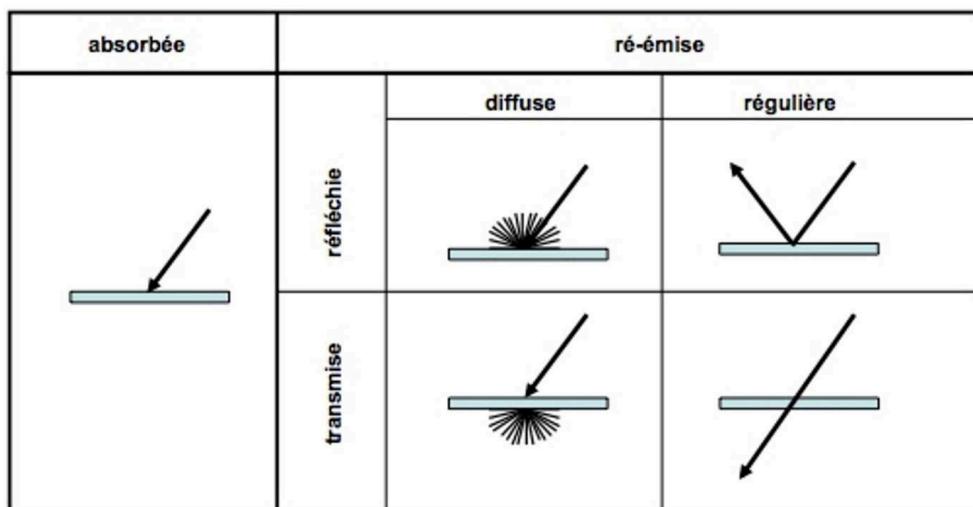
approche pour rendre compte de ces phénomènes perceptifs, mais elle se révèle vite insuffisante. C'est que la césie concerne non plus la distribution spectrale des rayons lumineux mais leur distribution spatiale¹.

- 4 Les figures suivantes, qui résument les travaux ci-dessous référencés, clarifieront les modalités de ce phénomène.

2. La lumière et la césie

- 5 Lorsque la lumière tombe sur un objet, elle peut être absorbée ou réémise, et dans cette dernière hypothèse, elle peut être soit réfléchie soit transmise, et ce de manière régulière ou diffuse (fig. 1).

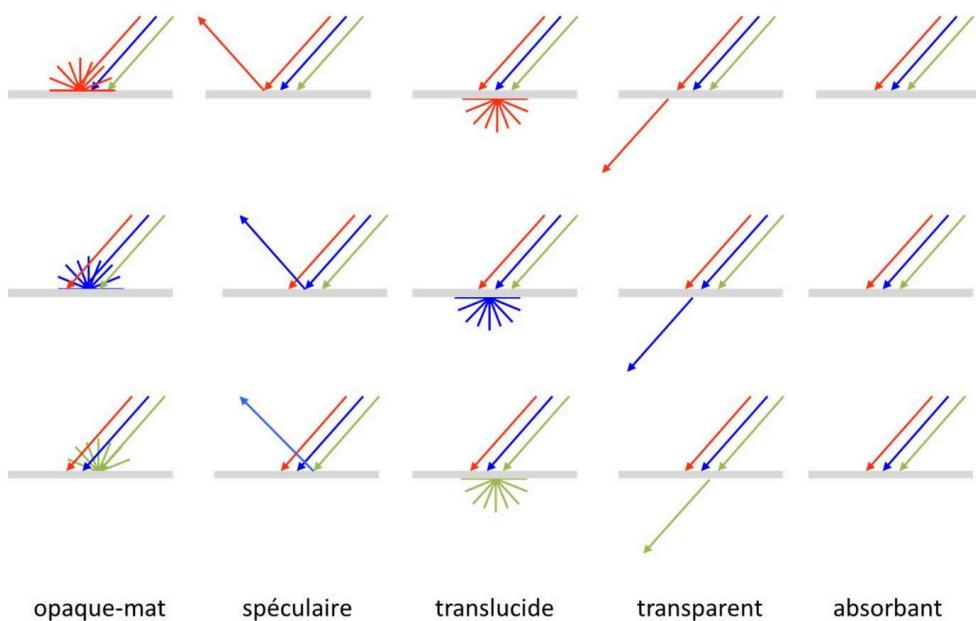
Figure 1



Interaction lumière-objet

- 6 Ces phénomènes affectent sélectivement les différentes longueurs d'ondes, donnant naissance aux principales variantes de la césie (fig. 2), en retenant que les sources lumineuses n'ont pas de césie.

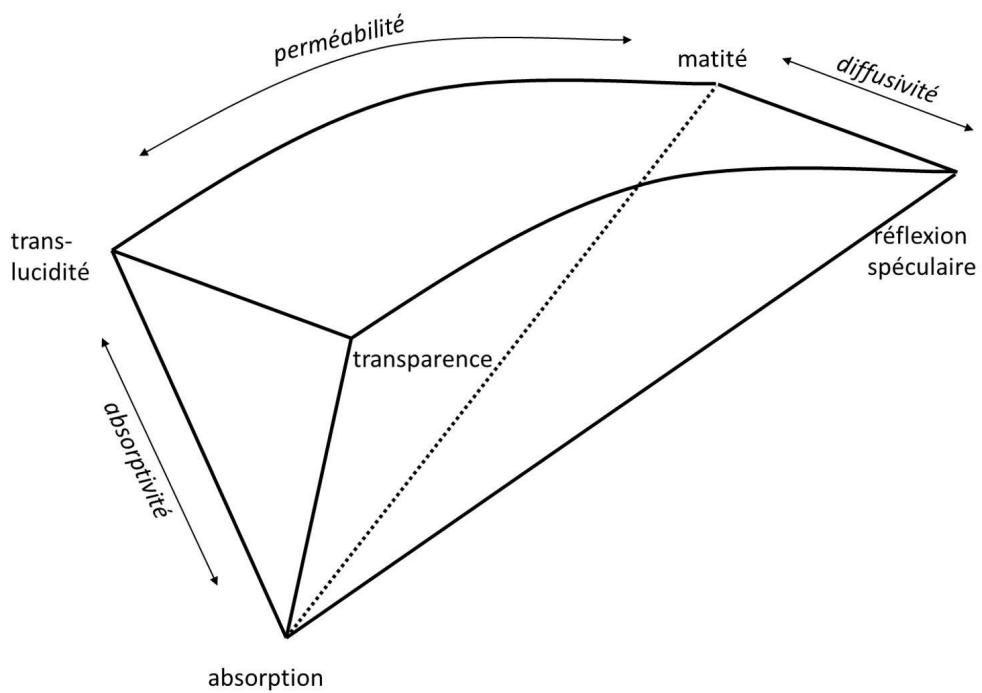
Figure 2



Formation des principales catégories de césie (chaque ligne concerne une fraction de la lumière selon le système RBV)

- 7 Fondamentalement, on peut établir à trois le nombre des propriétés d'un solide qui conditionnent sa césie : son absorptivité, sa perméabilité (ou transmissivité) et sa diffusivité. Leur représentation engendre le solide de la figure 3.

Figure 3



Le solide des césies

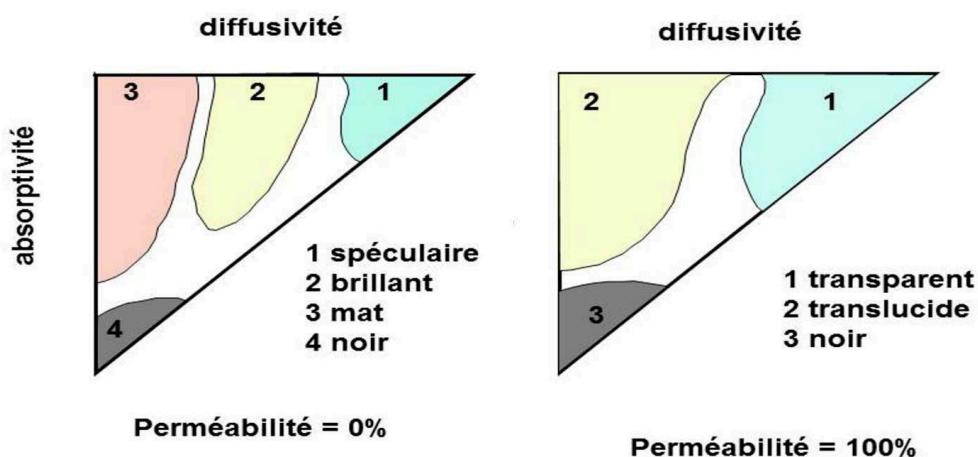
- 8 Dans la pratique, plusieurs effets peuvent se combiner, et produire la vaste gamme d'aspects que le langage a distingués et nommés. On ne peut donc s'astreindre ici à décrire toutes les compositions optiques possibles reposant sur la césie. À titre d'exemples, on signalera que la mosaïque byzantine est basée sur la césie spéculaire, alors que le vitrail roman repose sur la translucidité, que la césie des tissus pose un problème particulièrement complexe, car toutes les composantes peuvent s'y rencontrer. On détachera aussi le cas du lustre², dont l'effet est une luminance plus ou moins douce, une qualité de lumière vibrante et scintillante, une transparence qui donne l'illusion de voir à travers l'œuvre. Fénéon paraphrase ainsi ce signifié : « L'atmosphère semble vaciller [...] la rétine, anticipant des rayons distincts, [...] perçoit en alternance rapide à la fois les éléments séparés et leur *mixture résultante* ». Cette description nous rappelle celle des figures multistables, dont on ne peut voir qu'un état à la fois, et qui oscillent avec soudaineté. Le lustre n'entraîne cependant ni gêne ni malaise pour l'œil, et peut être recherché pour son signifié « variabilité » ou « instabilité »³.
- 9 L'expérience sensorielle commune qu'est la césie a souvent valeur d'indice, cette indicialité constituant un premier contenu césique. L'intérêt que le sujet sémiotique peut éprouver pour un objet peut parfaitement se limiter à sa surface visible ou palpable (est-elle jaune ou rouge ? lisse ou grainée ?) Mais il peut également s'adresser à une autre caractéristique ou à un ensemble d'autres caractéristiques de l'objet, parmi lesquelles certaines se définissent sur un mode directement sensoriel (l'objet est-il froid ou chaud ? inerte ou mobile ?) et d'autres non (est-il comestible ? est-il dangereux ?) Comment, pour atteindre ces autres caractéristiques par définition hors d'atteinte directe, peut-on se servir des contrastes émanant de la seule surface des objets ? La réponse est que les contrastes perçus ne sont pas indépendants des autres caractéristiques de l'objet, mais qu'ils leur sont au contraire associés (cf. nos *Principia semiotica*, 2015, chap. V, § 2.3.) Dans ce processus d'association, la césie peut jouer un rôle déterminant, comme le montre l'exemple des fruits (brillant : pomme, cerise... ; pruiné : raisin, prune, myrtille... ; velouté : abricot, pêche...). L'utilité évolutive de ces césies saute aux yeux (et aux papilles) car l'acquisition de la capacité à les percevoir confère un évident avantage à leur possesseur. La liaison physique, critère de l'indice, est bien présente⁴.
- 10 S'il est utile de percevoir ces césies dans les objets du monde réel, il sera non moins utile de les réaliser dans les images qui représentent ces objets. Or ici se pose un problème théorique difficilement surmontable. Le monde naturel présente des états de surface extrêmement variés, alors que le monde des images ne dispose que d'un nombre très limité de surfaces. La toile et le papier étant les principaux, on comprend qu'un Sébastien Stoskopff ait pu consacrer sa vie entière au rendu des césies : transparence, brillant, pruine, velouté... Physiquement un rendu mimétiquement parfait est cependant impossible puisque la césie concerne la répartition spatiale des rayons lumineux réfléchis par les objets, et que cette distribution n'est pas maîtrisable au même titre que la distribution des longueurs d'onde ou couleur. Un exemple actuel est la recherche du type de césie le mieux apte au rendu de la peau, domaine où l'idéal (métaphoriquement) recherché est précisément l'aspect fruité. De nombreux logiciels sont en cours de développement, aussi bien pour identifier ces césies que pour les utiliser dans la génération d'images synthétiques.

3. Systématique de la césie

3.1. Articulation globale de la césie

- 11 Malgré les efforts de J.-L. Caivano et de ses collaborateurs, la césie est encore loin d'avoir été décrite dans toutes ses variétés. Il est toutefois déjà possible d'examiner dans quelle mesure elle peut participer à la constitution d'un énoncé, sans oublier qu'elle est toujours accompagnée des autres composants du signe visuel, ce qui rend hasardeuse toute attribution de signifiés spécifiques.
- 12 On rappellera d'abord que trois dimensions caractérisent la césie d'une image, et qui constituent autant de césèmes : sa diffusivité, sa perméabilité et son absorptivité. Caivano propose de les figurer sur des diagrammes triangulaires (fig. 4), représentant chacun une tranche du solide des césies (fig. 3), et dont la description sera explicitée ci-après (fig. 5). Ces tranches sont disposées en éventail, avec leurs pointes inférieures réunies en un même point : le noir absolu. Ces diagrammes aideront à localiser dans des « zones césiques » les phénomènes dont il va à présent être question et qui, générés par la combinatoire des trois césèmes fondamentaux, occupent chacun une zone de l'espace total.

Figure 4



Localisation des zones césiques en fonction de la variation de la perméabilité

- 13 Nous examinerons successivement ces six phénomènes.

3.2. Les six principales catégories césiques et leurs contenus

3.2.1. La spécularité ou l'effet-miroir

- 14 Le miroir a suscité d'innombrables émerveillements et/ou frayeurs (dispositions qui sont autant de contenus), même depuis que les progrès de l'optique ont élucidé son mystère. Le cas qui va nous occuper est cependant plus complexe. Il ne s'agit pas d'une surface réfléchissante vierge (le face-à-main classique) mais d'une surface réfléchissante déjà occupée par une image. Le spectateur aura donc devant lui deux images, l'une inerte mais réelle, l'autre vive mais virtuelle. Ce dispositif introduit le spectateur *dans l'image*, par une superposition (additive) parfaite, une implication qui

ne manque pas de susciter le trouble. Une analyse psychologique de cette gêne est possible, mais le plus souvent le spectateur trouve ce reflet désagréable et cherche à l'éliminer⁵. En cela il est aidé par le fait que l'œil dispose d'un système (musculaire) de focalisation lui permettant de séparer l'image et le reflet sur base de leur distance (l'une étant le double de l'autre).

- 15 Ce type de spécularité est irréalisable avec les supports classiques, à l'exception de l'églomisé, car il requiert une surface réfléchissante rigoureusement plane. Il est cependant possible sur des surfaces métallisées, émaillées ou vitrifiées.

3.2.2. L'éclat ou le brillant

- 16 L'éclat présente des associations signifiantes d'origine indicielle avérées, mais devenues culturelles : un effet constant s'est transformé en contenu. Ce ne peut être un hasard si les objets de luxe sont généralement brillants, laqués ou cirés. Le luxe et l'ostentation sont des signifiés probables de l'éclat car il implique un important travail de finition, coûteux quoique inessentiel. La propreté en sera un autre, puisque la moindre imperfection ou salissure est perceptible sur ces objets, par ailleurs solides et aisément nettoyables.

3.2.3. La matité

- 17 La matité n'est généralement pas considérée comme une qualité positive, sauf s'il s'agit par exemple d'éviter des reflets gênants, comme sur les peintures. Elle est plutôt considérée comme une absence de qualités et on ne lui trouve guère que cette connotation : terne, ou au pire : blasé.
- 18 Les études contemporaines sur le théâtre d'ombres orientent cependant vers des contenus bien plus graves, et même sinistres. Basch et Chuvin (2007) rappellent que les deux traditions d'origine censées expliquer l'apparition de Karagöz font toutes deux appel à une fiction par laquelle on « mim[e] derrière un écran éclairé » une mise à mort, cet artifice permettant de répéter la scène à volonté tout en « redonnant [...] un semblant de vie » à un disparu.
- 19 L'écran joue donc bien un rôle d'index séparateur (rôle qui sera commenté ci-après, § 3.3.1.), index séparant ici le monde des vivants de celui des morts. Comment ? Par un des effets de sa césie, celui de rendre mates et floues toutes les surfaces. Or il est saisissant de constater que, sans écran cette fois, il en va de même pour nos Pierrots qui s'enfarinent le visage : Pierrot est un spectre, au visage émacié et vêtu d'une sorte de suaire. Pierrot, clown triste, amoureux éconduit de Colombine, ne porte pas de masque mais a le visage enfariné. Dans les études sur la *Commedia dell'arte* on se borne à mentionner ce fait sans l'expliquer. Enfin, surdeterminant ce dispositif, intervient le contraste entre les lumières solaire et lunaire⁶.

3.2.4. La transparence et l'opacité

- 20 De loin la préoccupation la plus universelle des peintres, le rendu de la transparence a motivé l'invention de nombreuses techniques picturales, qu'il faut ici rappeler avant d'en rechercher le signifié, lequel dépassera de beaucoup le simple désir de représenter la transparence de l'air ou de l'eau.

- 21 L'effet est obtenu en ayant recours à des pigments transparents dispersés dans un médium lui-même transparent (par exemple une gomme). Le regard peut alors atteindre le subjectile, par exemple du papier blanc ou une toile blanche, et recevoir la lumière réfléchie par ce support. L'aquarelle tient sa luminosité du papier. La gouache, composée des mêmes pigments mais additionnés de craie, est plus opaque, donc couvrante ; elle réfléchit davantage de lumière que l'aquarelle mais ce n'est plus la luminosité du papier ; sa couleur est également moins saturée à cause de sa dilution par le blanc de la craie. Le glacis est une technique adaptée à la peinture à l'huile qui consiste à appliquer, sur une surface peinte sèche, une fine couche d'une couleur transparente dispersée dans un liant gras ; très délicate à réaliser, elle est souvent associée à l'académisme, et pour cela évitée par les impressionnistes, soucieux on l'a vu d'obtenir leur lumière par d'autres moyens, césiques eux aussi.
- 22 Ces techniques ont un impact indéniable sur les modalités de la vision et, in fine, sur les contenus. Dans l'aquarelle, la transparence permet d'échapper à l'arrêt du regard par les surfaces ; elle permet au contraire à ce regard de fuir au loin dans une troisième dimension fictive, et ce par un moyen distinct de la perspective. Dans la peinture à l'huile, le glacis permet au regard d'accéder à la couche immédiatement sous-jacente des entités représentées, alors que notre perception visuelle s'arrête normalement à leur surface ; il en résulte un parfum d'indiscrétion, voire de dévoilement ou de révélation. Les critiques soulignent par exemple que Fra Angelico a volontairement utilisé des pigments transparents pour la robe de la Vierge de son *Annunciation* de 1442-1443, afin de laisser deviner son début de grossesse.
- 23 À côté de la transparence de la couche pigmentaire, il faut tenir compte de la transparence du subjectile. Le fait de peindre sur une surface transparente permet d'obtenir, comme dans le cas du miroir, deux images optiquement combinées. On ne peut en effet guère dépasser ce nombre (alors que Picabia, obsédé par ce problème vers 1927, superposait, sous le nom de *Transparents*, jusqu'à cinq images ; mais les transparents de Picabia n'ont en fait rien à voir avec la césie). Plus pertinent sera le rapprochement avec le *Grand Verre* de Duchamp ou avec les poèmes sur verre sablé de Ian Hamilton Finlay. L'effet est ici non pas d'incorporer de force le spectateur dans l'image (comme dans le miroir) mais d'y incorporer le paysage... Dans les deux cas l'énonciateur délègue à l'environnement la moitié de son énoncé.

3.2.5. La translucidité

- 24 Amuchástegui (2003) a démontré de façon convaincante que le fonctionnement du vitrail roman reposait sur la translucidité : la lumière doit passer à travers, mais sans qu'il soit possible de distinguer le paysage présent de l'autre côté. Cette césie filtre donc le visible au profit de la seule lumière laquelle, dans les lieux de culte où le vitrail est normalement mis en œuvre, est aussitôt investie d'une signification spirituelle.

3.2.6. Le noir

- 25 À partir d'une analyse de la césie on semble, par le noir, rejoindre la couleur. Mais c'est précisément par son pôle achromatique : dépourvu de toute qualité, le noir est ici pure vacance, d'où son côté « aspirateur », magnifiquement démontré par le succès de l'expression « trou noir » popularisée par les astronomes.

26 Ce noir absolu sans qualité est évidemment une limite théorique. L'expérience de l'« outrenoir » de Soulages est précisément fondée sur les différentes qualités césiques possibles des noirs réels.

3.3. Les césies en syntagme

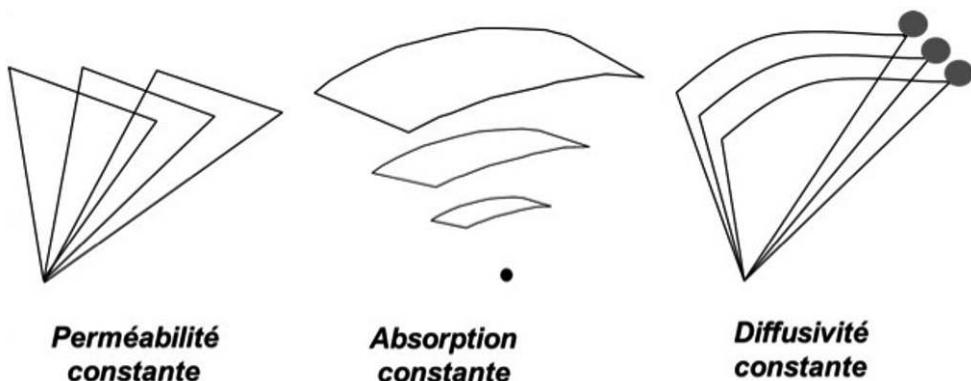
3.3.1. Césies complexes

- 27 La césie-indice, commentée au § 2, peut être systématiquement mise en œuvre dans des artefacts à vocation de spectacle. Les césies par transparence, translucidité et diffusion lumineuse font toutes intervenir un plan, à travers lequel nous parvennent des impressions lumineuses plus ou moins transformées. Ce plan fonctionne comme index⁷ d'une séparation entre deux espaces, l'espace *cis* et l'espace *trans*, où prévalent des règles sémiotiques (et sémantiques) différentes : l'espace *cis* est celui de notre vie quotidienne ; l'espace *trans* est la combinaison d'une source lumineuse et d'un jeu de formes, le plus souvent bidimensionnelles. Sémantiquement cette combinaison conduit quasi automatiquement à y concevoir un monde magique ou transcendant.
- 28 Cet effet de séparation entre sacré et profane était classiquement recherché dans le vitrail décrit plus haut. Nous le découvrons également dans le théâtre d'ombres, chinoises ou turques. Translucidité et diffusion contribuent puissamment à cet effet, car les images perçues sont ici strictement bidimensionnelles. Dans l'image écranique (filmique ou télévisuelle) le spectateur se projette « de l'autre côté » du plan-indexical, assumant de ce fait la coupure sémiotique indispensable au transfert. Le fonctionnement est donc analogue, à ceci près que l'image contemplée est virtuelle.
- 29 Mais on peut estimer que la simple transparence, qui nous permet de voir des images complexes à travers une fenêtre (ou les lentilles d'une paire de jumelles) nous place dans une situation de voyeur, sémiotiquement différente, du fait de cette coupure, de celle d'un spectateur direct.
- 30 L'inventaire du sémantisme des césies présente d'autres plans de séparation de ce type, comme le plan d'eau, où l'effet de la transparence est renforcé par les lois optiques de la réfraction. Ce qu'on voit dans l'eau semble se passer dans un autre monde, voire dans l'Autre Monde. Ainsi s'explique le potentiel féerique de l'aquarium, ou même du simple bocal à poisson rouge, et la fascination que peuvent exercer des films comme *Le grand bleu* ou *La Voie de l'eau, le deuxième volet d'Avatar*.
- 31 Le plan-index a deux dimensions et est analogue au cadre (cf. Groupe μ, 1992, chap. XI), qui remplit la même fonction par une ligne à une dimension : le premier sépare deux espaces, le second deux portions de surface. La rigidité, et même la matérialité de ce plan, varient largement. Il peut même devenir virtuel à son tour, comme dans le théâtre, où il est conventionnel, à peine suggéré par le rideau de scène relevé, c'est-à-dire encore symbolique.
- 32 Plus simplement on constatera qu'un artiste peut recourir à la césie pour faire apparaître des oppositions intéressantes. C'est le cas du sculpteur Félix Roulin, dont l'œuvre sera commentée ci-après (§ 5).

3.3.2. L'harmonie

- 33 Nous venons d'examiner la césie comme composant individuel d'un signe visuel, mais on peut concevoir une syntaxe des césies entre elles, et donc des règles d'harmonie. Comme ailleurs (musique, couleur, texture...) il s'agira de contraintes établissant un ordre, comme il apparaît dans les propositions théoriques formulées par Caivano (1991). En sélectionnant des césies appartenant à l'un quelconque des plans de la figure 5, on obtiendra des énoncés harmonieux. Les corpus rassemblés jusqu'ici ne permettent pas d'en dégager des signifiés clairement circonscrits.

Figure 5



Quelques types d'harmonie césique (d'après Caivano)

3.3.3. Un exemple d'exploitation de la syntaxe intercésique : le blason

- 34 On peut néanmoins repérer des corpus fondés sur cette syntaxe intercésique. Dans les exemples allégués jusqu'ici (le vitrail roman, le théâtre d'ombres grec, la mosaïque byzantine...), une césie déterminée est associée à une catégorie d'images déterminée en vue d'obtenir, ou de renforcer, un effet déterminé. Dans le cas du blason, une syntaxe complexe a été formulée pour codifier les relations entre trois césies : l'éclat des métaux, le brillant des émaux et la matité des fourrures ou « pannes »⁸.
- 35 Cette syntaxe normative se ramène à une loi, la « loi de voisinage », que Pastoureaud (1986 : 205) considère comme la seule véritable règle de l'héraldique, rigoureusement respectée (du moins dans les premiers temps). Elle s'énonce comme suit : « Jamais métal sur métal, ni émail sur émail, ni panne sur panne ». Sa formulation est négative et elle établit trois catégories de signes, correspondant à autant de césies de diffusivité décroissante : spéculaire vs brillant vs mat, pouvant se réaliser dans les matériaux suivants : métaux vs émaux vs fourrures. Elles occupent respectivement les zones 1, 2 et 3 de la figure 4 (à gauche) car leur transmissivité est nulle⁹. Or on peut ajouter une seconde règle, rappelée par Neubecker (1988 : 86), et qui cette fois s'énonce positivement : « L'or ou l'argent doivent figurer au moins une fois dans tout blason ». Cette règle, que nous appellerons « loi de présence minimum », ne contredit pas la première mais au contraire la renforce, en associant fermement l'or et l'argent dans une catégorie césique spéciale : les métaux.
- 36 Peut-on déjà repérer des contenus à ce niveau ? Comme l'ont souligné tous les commentateurs (e.g. Gage, 1993 : 80), l'éventail des signifiants a pour commun dénominateur leur coût élevé et leur rareté, qui en font l'exclusif apanage de la

noblesse, et non leur éclat lumineux puisque celui-ci s'échelonne entre 100 % et 0 % de diffusivité. La motivation de ces choix est la possibilité de réaliser entre eux des contrastes perceptibles de loin.

- 37 On ne pourra comprendre ce système étrange et complexe qu'en y distinguant plusieurs niveaux d'articulation, tels que chacun comporte des déterminants qui ne se retrouvent pas dans le suivant (voir tableau, fig. 6). Coiffant le tout se trouve le système des césies, formé de trois catégories césiques et constituant sa structure profonde ; il est donc virtuel. Il est structuré par la loi de voisinage et la loi de présence minimum. Ce modèle, pour être utilisé, doit être traduit en termes concrets. À cet effet on a codifié un métalangage verbal (le « blasonnement ») et une procédure d'énonciation physique (l'« écu »), qui sont autant de « traductions »¹⁰. Ainsi la structure profonde peut se transformer en structures de surface.

Figure 6

MODÈLE VIRTUEL (structure profonde : règle de voisinage + règle de présence minimum)	SYSTÈME DES CÉSIES (catégories)					
	MÉTAUX	ÉMAUX			FOURRURES	
TRADUCTION VERBALE (« Blasonnement »)	Or Argent	Gueules	Azur	Sinople	Sable	Hermine Vair
TRADUCTION MATÉRIELLE structure de surface : pigments et dessins sur supports divers)	COULEURS			TEXTURES		
	Jaune	Blanc	Rouge	Bleu	Vert	Noir

Tableau. Le régime césique du blason

- 38 L'appellation héraldique des couleurs du blason n'évoque pas directement une nuance ou une teinte mais bien la matière qui en est le support, et avec elle la césie qui la caractérise. Ce rapport a disparu dans leur dénomination ordinaire.
- 39 Sur le plan des objets réels, l'éclat métallique est tout à fait différent du brillant de l'émail et de la matité des fourrures. Pourtant, en pratique, les armoiries sont généralement peintes, brodées, ou gravées dans la pierre, c'est-à-dire qu'elles ne sont ni en or ni en argent et plutôt rarement en émail.
- 40 Dans le cas des fourrures l'héraldique fait appel à un autre type de liaison encore. Au lieu d'une représentation mimétique, par exemple à l'aide de rayures qui figureraient les poils, on a eu recours à des motifs répétés qui, surtout vus de loin, en font des textures. Or on sait (Groupe μ, 1992, 2024) que la texture est une microtopographie et possède un signifié tactile puissant, qui s'associe à une dimension césique.
- 41 On voit ainsi que le blason est gouverné comme en sous-main par le concept de césie, farouchement préservé dans sa traduction verbale, alors même que sa réalisation pratique ne comporte aucune des césies de base. Au cours du passage entre ce modèle fantasmé et ses réalisations concrètes sont apparus et ont été résolus de façon originale des problèmes de traduction d'une sémiotique à l'autre, notamment via des textures.

4. Rhétorique de la texture et de la césie

42 Plusieurs raisons légitiment de traiter simultanément la rhétorique de la texture et celle de la césie : caractéristiques de la surface, comme la couleur, ces deux paramètres plastiques sont également affectés par le choix des substances constitutives des matériaux et par la nature des subjectiles. En outre, on s'avise aisément que l'établissement des normes obéit dans les deux domaines à des règles semblables.

4.1. Normes de la texture et de la césie

43 Une rhétorique suppose que deux unités au moins sont présentes ; nous devons donc énumérer les configurations possibles de la répartition entre textures (ou césies) d'une part, les trois autres paramètres de l'autre, dans un énoncé plastique donné.

44 Deux cas sont en principe possibles :

- a. un énoncé plastique donné est homogène quant à sa texture ou à sa césie, mais accuse des variations quant aux autres paramètres plastiques ;
- b. un énoncé plastique donné accuse des variations de forme et/ou de couleur mais aussi de texture ou de césie¹¹. Si l'on y regarde attentivement, on verra que ce deuxième cas peut se réaliser de deux manières différentes : ou bien (b1) les variations texturales ou césiques, épousent les variations des autres variables plastiques, ou bien (b2) elles en sont indépendantes : songeons, par exemple, à une tache rouge sur fond blanc, telle qu'une partie de la tache et du fond seraient lisses, et que le reste, comprenant aussi une portion de la tache et du fond, seraient rugueux ; ou encore à cette même tache dont deux régions auraient des valeurs de transparence distinctes¹². On aurait ainsi trois cas, que nous appellerons, pour faire court : (1) homogénéité de la texture (ou de la césie), (2) variation concomitante, et (3) variation contradictoire.

45 Quel est le statut de ces trois cas, relativement à la rhétorique ?

46 Dans le premier cas (homogénéité), la texture ou la césie est neutralisée, et est privée de pertinence : l'absence de variation lui ôte tout pouvoir discriminateur. Pas de rhétorique dans ce cas.

47 Pour le second cas (concomitance), nous avons également une sorte de degré zéro qui semble bien être une application d'une règle générale de concomitance¹³ : à la variation de la couleur doit correspondre une variation texturale ou césique.

48 Ces deux premiers cas sont des applications de la règle générale d'isoplasmie. Mais cette règle ne s'applique pas de la même manière : dans le premier, il y a isoplasmie du plan de l'expression, mettant en évidence l'homogénéité de l'énoncé et son caractère intégrateur ; dans l'autre cas, l'isoplasmie met en évidence la relative indépendance des unités à l'intérieur de l'énoncé. On va voir que cette distinction entre les deux types de degrés zéro est riche d'implications.

49 Le troisième cas crée indubitablement la figure rhétorique : une répartition contradictoire des plages viole, en effet, la norme de la concomitance isoplasmique.

50 À ces normes générales viennent évidemment s'ajouter les normes locales étudiées précédemment. Comme les formes, les textures et les césies peuvent conférer une régularité interne à un énoncé. On peut, par exemple, imaginer des gradations de grain dans un énoncé qui jouerait sur la variété de ces grains (ainsi que le fait Jacques

Carelman lorsqu'il reformule *Guernica* en papier verré, à l'usage des mal voyants), ou d'une toile où le peintre jouera sur la variation de l'opacité.

4.2. Figures

- 51 La rhétorique apparaît dès lors ici comme assez simple : deux normes, et une seule famille de figures.
- 52 Nous sommes cependant restés ici au niveau des degrés zéro généraux. Et nous savons qu'il faut aussi faire jouer des normes de genre, historiquement localisées. Si on les fait intervenir, les énoncés où se manifestent l'homogénéité texturale aussi bien que la concomitance pourront également présenter des phénomènes rhétoriques.

4.2.1. Figures de l'homogénéité

- 53 L'homogénéité texturale ou césique est fréquente : pensons au fait que nombre d'énoncés — artistiques ou non — nous parviennent à travers des photos, qui homogénéisent la texture et la césie aux yeux de l'amateur moyen¹⁴. Mais les autres exemples abondent : peinture s'efforçant de gommer les matières, conformément à l'idéal du « tableau léché » longtemps prôné par l'Académie, églomisés, écran d'ordinateur, dévaluation des matériaux dans une conception formaliste et géométrique de l'architecture qui fut encore celle du Bauhaus et du style international, image télévisuelle, telle qu'on l'idéalise (le spectateur de la télévision, dans les situations les plus courantes, considère comme un bruit et non comme énoncé les lignes qui peuvent apparaître sur un appareil mal réglé, l'idéal étant la définition parfaitement « piquée »)¹⁵. Quoi de plus normal que tous ces phénomènes ? Dès qu'il y a signe, la substance de l'expression se donne à nous comme procédant d'une matière homogène.
- 54 Cependant, notre perception des énoncés visuels est fréquemment contaminée, comme déjà noté, par la fréquentation des spectacles naturels, où l'homogénéité texturale et césique est absente. Ce commerce avec les objets artéfactuels nous a, en effet, habitués à la variation concomitante.
- 55 Dans certains cas, l'uniformisation de la texture peut donc être sentie comme rhétorique, violant l'autre degré zéro. L'homogénéité apparaît ici comme une rhétorique potentielle, occultée et en sommeil. Cette rhétorique se réactualise obligatoirement si des raisons particulières, dans un énoncé plastique particulier, font attendre une texture ou une césie particulière à tel endroit particulier. Mais elle est toujours à la disposition du sujet recevant qui entend regarder les signes plastiques comme des signes et non comme des applications d'une technique historiquement localisée.
- 56 Ces figures, en l'occurrence, procèdent d'une adjonction. Elles neutralisent en effet les variations attendues, au profit d'un ordre qui intègre les unités : on a donc ajouté une « architexture » ou une « archicésie ».

4.2.2. Figures de la concomitance

- 57 La variation texturale est historiquement contenue dans certaines limites, liées aux techniques de production des signes plastiques. Une norme générique veut qu'un même énoncé soit performé dans une seule « matière » (isomatérialité). Or une telle technique

va le plus souvent dans le sens d'une occultation des variations. Le plus beau cas étant, une fois de plus, celui de la photographie (l'identité de papier et de bain assure l'homogénéité texturale et césique de l'énoncé). Notons cependant ceci, qui est important : il faut prendre les termes « technique » et « matière » dans un sens phénoménologique ; de ce point de vue il n'est pas vrai que la matière d'une terre de Sienne soit « la même » que celle d'un bleu de cobalt. La différence physique de pigment est cependant occultée, dans notre savoir, au profit de l'identité du véhicule, ici l'huile. C'est donc un apprentissage culturel — tel celui qui a créé pour nous la notion de « peinture à l'huile » — qui distribue la diversité et l'homogénéité suivant des règles chaque fois arbitraires et localisées historiquement. Ces règles sont si contraignantes qu'elles aboutissent à proposer aux artistes des répertoires de matières qu'il serait interdit de mélanger : pas de lavis avec la peinture à l'huile, pas d'aquarelle avec la sanguine, pas de gouache avec l'acrylique...

58 Mais ces règles culturelles créent la possibilité d'existence de nouvelles figures : pousser la variation au-delà des limites qu'autorise la règle de l'unité technique produit bien de telles figures. Il est dans la norme que tel peintre rende telle tache plus claire à l'aide de telle texture plus lisse, à condition de produire cette tache avec la même matière : il l'est moins qu'il le fasse par le collage d'un morceau de verre, produisant la césie de spécularité, comme dans la *Komposition mit quadratische Glasscheibe* de Carl Buchheister. Ce type d'écart peut porter le nom d'allomatérialité¹⁶. On a donc ici l'inverse de ce que nous observons dans le premier cas : là, la norme de la concomitance était violentée par l'excès d'homogénéité ; ici, la norme de l'homogénéité est contestée par une exagération de la concomitance.

59 Ce genre de figure par allomatérialité peut connaître une variante particulière lorsque l'énoncé est par ailleurs iconique : l'énonciateur peut, en effet, utiliser des matières qui coïncident avec le référent du signe iconique (du sable, des grains de café, des pâtes alimentaires, du riz, des bouts d'étoffe...) Ainsi, Enrico Prampolini mélange du sable à ses huiles en certaines zones d'œuvres comme *Apparition plastique*. La coïncidence avec le référent peut être poussée très loin, comme dans ces « aquarelles » d'Andy Goldsworthy obtenues en laissant fondre puis sécher, sur de grandes feuilles de papier, de la neige prélevée en des lieux précisément référencés et servant de titres à ces « paysages ». Chargée de particules de toute espèce, cette neige atteste de l'authenticité de l'œuvre.

60 La rhétorique de la concomitance procède de toute évidence d'une substitution : le verre est substitué à une peinture déjà lisse mais n'offrant pas le même degré de spécularité, etc.

4.2.3. Figures de la variation contradictoire

61 Le troisième cas est le plus simple. L'écart qu'il institue viole, en effet, la norme de correspondance de la variation entre paramètres : à la variation d'un des trois paramètres doit correspondre une variation identique du paramètre restant, césie ou texture. Une répartition contradictoire de plages constitue donc un écart. L'opération est aussi de l'ordre de la substitution : la contradiction fait, en effet, exister simultanément sur le support deux découpages distincts.

62 D'autres figures proviennent en outre de normes socio-historiques. Il y a par exemple écart lorsque le matériau employé viole une conception socialement partagée d'une

pratique, artistique ou autre. On pensera ainsi aux sculptures japonaises en neige durcie : ne sont-elles pas une insulte à la pérennité que vise toute sculpture ? De même, les œuvres en ouate, en pâtes italiennes collées ou en capsules de bouteille sont un pied de nez aux matériaux « nobles » de la sculpture traditionnelle. Il est vrai que ces cas se renconteront le plus souvent dans des énoncés iconiques. Mais le degré conçu et la norme relèvent uniquement du plastique.

4.3. Effets et sémantisme

4.3.1. Figures de l'homogénéité

- 63 L'effet nucléaire de la figure par homogénéisation est triple. Tout d'abord, nous avons vu qu'elle jouait un rôle intégrateur, en renforçant l'unité de l'énoncé. Ensuite elle affirme la présence de la technique plastique, et donc la revendication du caractère sémiotique de l'énoncé. S'il s'agissait d'un objet, et non d'un signe, on observerait la variation concomitante.
- 64 On peut enfin dire que ce type de figure exalte le support : c'est lui qui semble présenter une texture ou une césie uniforme, avant tout avènement d'une forme. Si les formes se présentent avec cette homogénéité-là, c'est qu'elles sont en quelque sorte subordonnées à ce fond, et aux grands partis techniques pris dans la communication.

4.3.2. Figures de la concomitance

- 65 Ce type de figure affiche, au rebours de la précédente, le caractère relatif des techniques de production des signifiants. C'est particulièrement vrai de la figure par allomatérialité. Toutes ajoutent une composante « non préparée », « bricolée », qui constitue un des effets du genre très complexe qu'est le collage, genre que nous avons étudié par ailleurs¹⁷. Les arts contemporains offrent nombre d'exemples d'allomatérialité : chez Picasso ou Braque, le papier journal ou la toile cirée font irruption sur le tableau ; Kurt Schwitters va plus loin encore, puisque chez lui la rupture est exclusivement plastique — donc sans justification iconique, ce qui est encore le cas chez Picasso —, et qu'aucune matière ne domine vraiment.
- 66 « Non préparé » : au lieu de s'exhiber comme fini, l'énoncé montre les traces de son énonciation, d'habitude occultées. Effet renforcé encore lorsque le collage se fait avec des éléments identifiables du monde naturel : exhiber les matières brutes, c'est rappeler qu'elles interviennent d'habitude sous une forme culturalisée à l'extrême (terres finement broyées, pigments dilués). Ce type de figure joue donc un rôle référentiel, mais qui ne mobilise pas, ici, l'iconisme.
- 67 Un effet autonome fréquent de ces figures est l'emphase. Substituer un fragment de miroir à une surface de peinture lisse, c'est exalter cette césie, en la manifestant par la matière qui la possède au plus haut degré. C'est aussi insinuer que les techniques classiques sont incapables de produire un lisse, une spécularité, une transparence ou un éclat véritables ; c'est de ce fait discréder et refuser une esthétique du simulacre.

4.3.3. Figures de la variation contradictoire

- 68 Loin de neutraliser la texture ou la césie, comme le fait la figure par homogénéité, la variation de ces paramètres leur donne une indépendance vis-à-vis des autres couleurs.

Textures et/ou césie se superposent à la couleur, comme pour la disqualifier ; et à la limite, elles disqualifient la forme comme telle en lui donnant un statut proche de celui du fond, où elles le relèguent.

- 69 Ce type d'écart est, sur le plan historique, relativement moins fréquent que le précédent, sans doute à cause de cette occultation des valeurs phénoménologiques de la texture et de la césie dont nous avons parlé, et qui est idéologiquement liée au rejet du corps. Ce refoulement pudibond n'est pas absurde car il apprécie justement — quoique négativement — les suggestions excrémentielles ou éjaculatoires des pigments étalés sur la toile (cette dernière elle-même pouvant évoquer le lit), selon des isotopies projetées constamment à l'œuvre. Il est d'ailleurs à noter que le métalangage propre à appréhender les textures et les césies a longtemps fait défaut à la critique artistique, apparemment si prompte à innover. Cette rareté relative du phénomène, ou en tout cas de ses manifestations les plus perceptibles, fait en sorte qu'il n'a engendré aucun degré zéro générique atténuant la figuralité.

5. Iconoplastique de la césie¹⁸

- 70 Un regard distrait pourrait laisser croire que la règle de concomitance entre unités iconiques et unités plastiques dégagée plus haut n'a aucune pertinence dans le cas de la césie. Si on considère par hypothèse que, dans un énoncé donné, les matières constitutives du matériau et celles du subjectile sont uniformes, alors, toute la surface de l'énoncé présente nécessairement les mêmes qualités césiques. Dans l'iconoplastique de la césie, la norme serait donc la non-concomitance, et ce serait la concomitance qui serait rhétorique.
- 71 La légitimité de cette hypothèse se voit au demeurant renforcée par certaines pratiques de production et de réception des énoncés visuels. Comme exemple de pratique de production, pensons à la technique assez généralisée qu'est la pose de vernis sur les tableaux peints à l'huile. Cette opération vise à protéger la surface peinte des agressions extérieures — poussière ou rayonnement ultraviolet —, mais a aussi pour effet de l'uniformiser en éliminant les embus, et en définitive toutes les différences de matité et de brillance. Du côté des pratiques de réception, on observera que le contact avec les œuvres d'art est le plus souvent assuré par des reproductions photographiques. Si celles-ci peuvent encore laisser apparaître les effets de texture, elles évincent impitoyablement les différences de césie.
- 72 Toutefois, on constate qu'il y a fréquemment concomitance. Celui ou celle qui ne connaît *Le Grand Déjeuner* de Fernand Léger (1921-1922) que par des photos est condamné à ignorer ce que le visiteur du MOMA peut constater : que des oppositions de césie viennent renforcer les autres contrastes manifestes dans cette œuvre (rondeurs vs angularités, mécanique vs humain, blanc/noir/couleurs primaires...) En effet, alors que l'ensemble se signale par sa matité, le noir de la chevelure des trois femmes est brillant, et le même noir utilisé pour certains accessoires de l'intérieur représenté est satiné.
- 73 De manière plus générale, le fait que les motifs iconiques soient traités séparément peut créer des différences de matière qui peuvent avoir une répercussion sur les textures et sur les césies. C'est par exemple le cas dans le vitrail, où la variation thématique s'accompagne fréquemment de variation dans le niveau de translucidité, ou dans la broderie, où l'usage de matières différentes pour le fond et pour les motifs

implique nécessairement des brillances différentes. Mais la question se pose évidemment de savoir si les différences de césies sont réellement perçues et si, dans l'affirmative, elles font l'objet d'un investissement sémantique.

- 74 On se trouve donc ici dans un domaine où il n'y a d'écart rhétorique que dans le cas où les différences de césie sont importantes et où la concomitance relaie d'importantes oppositions sémantiques.
- 75 Un trouve un bel exemple de cette convergence dans le travail de Félix Roulin. Dans ses œuvres en métal, ce sculpteur fait puissamment se contraster les césies en jouant sur le bronze, l'acier inoxydable et le laiton nickelé : des visages anonymes et des membres grouillent et semblent émerger des profondeurs d'une matière brute ; c'est tantôt la gangue elle-même qui est brillante, les fragments de corps étant mats, tantôt ces derniers qui sont polis, la surface fissurée étant d'acier Corten.
- 76 Il s'agira donc ici, pour le spectateur, d'homologuer ces oppositions du plan de l'expression à des oppositions de contenu. Chose qui n'est pas malaisée lorsqu'un titre vient l'aider. C'est le cas avec « Les âges de l'humanité » (2016) du même Roulin, haute pyramide effilée où s'étagent successivement pierre brute, pierre polie, fonte, acier Corten, inox et titane.
- 77 L'estampe japonaise elle aussi a joué sur la césie. Depuis sa naissance au XVIII^e siècle, elle a connu une évolution rapide et complexe, marquée par des innovations techniques permettant des effets de plus en plus diversifiés. Dans la variété dite *Beni-e* ou « images roses », les graveurs ont imaginé de mettre en valeur la figure représentée en saupoudrant le fond qui l'entoure avec une poudre de métal (cuivre) ou de mica, ou même d'une laque brillante. Le contraste de césie obtenu est délicat et peu voyant, mais agit néanmoins subliminalement pour faire baigner la figure dans une atmosphère idéalisée. L'autre variété à retenir ici, dite *Oshi-e* ou « images de tissu », est moins discrète et n'a d'ailleurs été qu'une mode passagère. Elle a consisté à découper des morceaux de riches tissus selon la forme des habits d'un personnage représenté, puis à les coller soigneusement à l'emplacement correspondant. On devine qu'il s'agissait de renforcer l'illusion réaliste, dans une tradition d'art mimétique... à moins qu'on n'y voie une anticipation de ce qui serait appelé, bien plus tard, *ready-made*. En tout cas, ces deux techniques ont en commun d'hyperboliser le principe de concomitance.

BIBLIOGRAPHIE

AAVV, 2004, *Plasticité, sémiotique et nouvelles technologies*, n° spécial de *Visio*, t. 9, n°s 1-2, printemps-été 2004.

AMUCHÁSTEGUI, Rodrigo Hugo, 2002, « Las superficies del poder : consideraciones sobre la cesía como tecnología pedagógico-política », in CAIVANO, AMUCHÁSTEGUI, LOPEZ (dirs) : 7-13.

ANDERSSON, Fred, 2008, « Groupe μ and the System of Plastic Form », *Heterogénesis. Revista de artes visuales* : 57-58.

- BADIR, Sémir, KLINKENBERG, Jean-Marie (dirs), 2008, *Figures de la figure. Sémiotique et rhétorique générale* (= Nouveaux actes sémiotiques, Recueil).
- BASCH, Sophie, CHUVIN, Pierre, 2007, « Le Théâtre des masques (Introduction) », in BASCH & CHUVIN (dirs), *Pitres et pantins : transformations du masque comique, de l'antiquité au théâtre d'ombres*, Presses de l'Université de Paris Sorbonne : 7-18.
- CAIVANO José-Luis, 1998, « Color and Semiotics: a Two-way Street », *Color Research and Application*, 23, 6 : 390-401.
- CAIVANO José-Luis., AMUCHÁSTEGUI Rodrigo Hugo, LOPEZ Mabel Amanda, (dirs), 2002, *Color, arte, diseño y tecnología. Argencolor 2000. Actas del Quinto Congreso Argentino del Color*, Buenos Aires, La Colmena.
- CAIVANO, José Luis, 1991, « Cesia: A system of Visual Signs Complementing Color », *Color research and application*, 16, 4 : 258-268.
- CAIVANO, José Luis, 1996, « Cesia: its Relation to Color in Terms of the Trichromatic Theory », *Die Farbe*, 42, 1-3 : 51-63.
- CAIVANO, José Luis, 2002, « Evaluación de la apariencia por medio del color y la cesía : estimación visual y comparación con muestras de los atlas », *Argencolor 2000* : 411-415.
- DAMISCH, Hubert, 1979, « Sur la sémiologie de la peinture », in Seymour CHATMAN, Umberto ECO, Jean-Marie KLINKENBERG (dirs), *A semiotic Landscape. Panorama sémiotique. Proceedings of the 1st Congress of the International Association for Semiotic Studies*, Den Haag, Paris, New York, Mouton : 128-138 (aussi publié dans *Macula*, 2, 1977 : 17-23).
- D'HAUCOURT, Geneviève & DURIVAUT, Georges, 1956, *Le Blason*, Paris, Presses universitaires de France (= Que sais-je ?, 336).
- ÉDELIN, Francis, 2020, *Entre la lettre et l'image. À la recherche d'un lieu commun*, Louvain-la-Neuve, Academia (= Extensions sémiotiques).
- FLOCH, Jean-Marie, 1981a, *Sémiotique plastique et langage publicitaire*, Actes sémiotiques, 3, 26.
- FLOCH, Jean-Marie, 1981b, « Kandinski : sémiotique d'un discours plastique non figuratif », in AA.VV. : 135-157.
- FONTANILLE, Jacques, 1995, *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière*, Presses Universitaires de France (= Formes sémiotiques).
- GAGE, John, 1993, *Colour and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, London, Thames and Hudson.
- GARAVAGLIA, Julieta, 2002, « Transparencia, traslucencia, brillo y mate. Análisis de casos : el libro », *Argencolor* : 48.
- GREIMAS, Algirdas Julien, 1984, *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*, n° des *Actes sémiotiques*, Documents du Groupe de Recherches sémio-linguistiques, VI, 60.
- GROUPE μ, 1977, *Rhétorique de la poésie, Lecture linéaire, lecture tabulaire*, Bruxelles, Complexe.
- GROUPE μ (dir.), 1978, *Collages*, Paris, U.G.E. (= 10/18, 1277, *Revue d'Esthétique*, 1978, 3-4).
- GROUPE μ (dir.), 1979a, *Rhétoriques, sémiotiques*, Paris, U.G.E. (= 10/18, 1324, *Revue d'Esthétique*, 1979, 1-2).
- GROUPE μ, 1979b, « Iconique et plastique. Sur un fondement de la rhétorique visuelle », in GROUPE μ (dir.) : 173-192.

GROUPE μ , 1992, *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Le Seuil (= La Couleur des idées).

GROUPE μ , 2015, *Principia semiotica. Aux sources du sens*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles.

GROUPE μ , 2021, « L'index. Un dispositif sémiotique puissant et méconnu », in Denis BERTRAND et Ivan DARRAULT-HARRIS (dirs), *À même le sens. Hommage à Jacques Fontanille*, Limoges, Lambert-Lucas : 253-263.

GROUPE μ , 2024, *Nouveau traité du signe visuel*, Paris, Allia.

HOMER, William Innes, 1964, *Seurat and the Science of Painting*, Cambridge, M.I.T. Press.

JOFRÉ, Varinnia, 2002, « Color y cesía en la escultura del siglo XX », *Argencolor* : 59.

KLINKENBERG, Jean-Marie, 2000, *Précis de sémiotique générale*, Paris, Le Seuil (= Points Essais, 411).

LEYMARIE, Jean, 1961, *Braque*, Genève, Skira.

LOPEZ, Mabel Amanda, 2000, « Terminos básicos de cesía : un modelo lingüístico para el español », *Argencolor* 1998 : 63-67.

LOPEZ, Mabel Amanda, 2002, « El Punto de vista del sujeto en la construcción de forma, color y cesía », *Argencolor* 2000 : 161-167.

NEUBECKER, Ottfried, BROOKE-LITTLE, John Philip & TOBLER, Robert, 1988, *Heraldry, Sources, Symbols and Meaning*, London, Macdonald & Co.

PARRET, Herman, 2008, « La Rhétorique de l'image : quand Alberti rencontre le Groupe μ », in BADIR & KLINKENBERG (dirs) : 143-154.

PASTOUREAU, Michel, 1986, *Figures et couleurs. Étude sur la symbolique et la sensibilité médiévales*, Paris, Le Léopard d'or.

PAYANT, René, 1980, « L'Art à propos de l'art. Citation et intertextualité », *Parachute*, 17 : 25-32.

RONCHI, Lucia Rositani, CAIVANO, José Luis. 2002, « Naming the Appearance of Patterned Complex Displays », *Argencolor* : 111-112.

ROQUE, Georges, 2010, « À propos du *Traité du signe visuel* : une remarque et deux questions », *Actes Sémiotiques* ; en ligne : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/3128>.

SONESSON, Göran, 1987, « Notes sur la *macchia* de Kandinsky : le problème du langage plastique », *Actes sémiotiques*, 10, 44 : 23-28.

SONESSON, Göran, 2004, « Retour sur la matière du sens à l'ère de la production digitale, AA.VV. : 215-234.

VARELA, Diana, 2000, « Percepción visual, incidencia y significación de las modalidades de distribución espacial de la luz (cesía) en el diseño textil », *Argencolor* 1998 : 235-241.

NOTES

1. Les travaux sur la césie ont principalement été effectués par José-Luis Caivano et son équipe à l'université de Buenos-Aires : Amuchastegui, 2002 ; Caivano, 1991, 1996, 2000, 2002 ; Garavaglia, 2002 ; Jofré, 2002 ; Lopez, 2000, 2002 ; Ronchi et Caivano, 2002 ; Varela, 2000. L'ouvrage de Jacques Fontanille (1995) est un des tout premiers à se pencher sur la sémiotisation de la lumière, ce qui l'amène à traiter du reflet ou de la transparence, qui sont en effet des phénomènes césiques ;

mais ces phénomènes ne sont pas isolés dans leur spécificité et leur signification est traitée par le recours à des procédures logiques à priori, comme le carré sémiotique.

2. Ainsi décrit par le physicien allemand H.-W. Dove : « Quand deux masses de lumière agissent ensemble sur les yeux, on perçoit le lustre, à condition d'être en même temps rendu par quelque moyen conscient qu'il y a effectivement deux masses de lumière » (*apud Homer*, 1964).

3. Un autre type de césie mène aussi à une instabilité délibérée de la perception : celle qui fait varier la couleur d'une image selon l'angle sous lequel on l'examine. Encore peu explorée, cette césie est cependant déjà exploitée par certains artistes... et par nos cartes bancaires et nos billets de banque.

4. Mais elle ne caractérise pas la césie en tant que telle, puisqu'on peut en dire autant de la couleur, du parfum, de la forme, du volume, de la consistance, etc.

5. Une autre réaction, elle aussi une échappatoire, consiste à considérer l'effet-miroir comme l'indice d'une perfection technique (par exemple avec la peinture métallisée des automobiles).

6. En littérature, Albert Giraud et Jules Laforgue ont déployé ce thème.

7. Sur le concept d'index, cf. Groupe μ, 2021.

8. Pour une première approche des césies dans le blason, cf. Édeline, 2020.

9. Il n'y a ni transparence ni translucidité, donc rien n'est transmis.

10. On mentionnera pour mémoire un quatrième niveau de traduction : celui d'un métalangage plastique en noir et blanc à l'aide de textures de points et de hachures (d'Haucourt et Durivault, 1856 : 46; Klinkenberg, 2000 : 142).

11. Un troisième et un quatrième cas seraient théoriquement à envisager : (c) : celui où l'énoncé serait totalement homogène quant aux quatre paramètres plastiques, et (d) celui où l'énoncé serait homogène quant à la forme et à la couleur, mais varié quant à la texture et/ou à la césie. Il s'agit cependant de deux cas purement théoriques. Dans (c), il n'y aurait tout simplement pas d'énoncé puisqu'il n'y aurait aucune figure (au sens non rhétorique). Dans (d), la variation de texture et/ou de césie perçue créerait *ipso facto* une forme, ou une figure, ce qui nous ramène au cas (b).

12. Le lecteur attentif (ou la lectrice idem...) de la note précédente pourrait nous objecter que ce cas est tout aussi théorique que le (d) : des variations de texture ou de césie dans une plage homogène quant à la couleur créent, en effet, une forme distincte. Il faut cependant rappeler qu'il existe des échelles de prégnance, aussi bien sur le plan de la texture et de la césie que sur celui des autres paramètres plastiques. Dans l'exemple que nous donnons, les identités de la forme et de la couleur sont très accusées ; les variations de la texture et/ou de la césie, moins accusées, créent donc des formes à l'identité moins prégnante, et peuvent être considérées comme secondes (dans tel autre contexte, la variation de couleur — par exemple, deux nuances proches de vert d'eau — pourrait être seconde par rapport à une opposition texturale très marquée lisse-granuleux ou à une opposition césique transparent-opaque).

13. Par concomitance, on veut dire que, dans un énoncé comportant des signes iconiques et des signes plastiques, les unités relevant d'un plan, lorsqu'elles sont ségrégées dans l'ensemble de l'énoncé coïncident avec des unités ou des parties d'unités de l'autre plan. Autrement dit, les signifiants d'une entité iconique coïncident généralement avec les signifiants d'une entité plastique et vice versa. Cette règle de concomitance semble découler du regard porté sur les spectacles naturels. Dans leur cas, ce qui serait ailleurs désigné comme le plastique n'est présent que comme le serviteur de la reconnaissance et se résorbe dès lors entièrement dans le spectacle. Ce mode de lecture est volontiers transposé aux énoncés artificiels ou réputés tels. Telle tache rouge est là, semble-t-il, pour permettre l'identification de la veste de tel personnage ; tel empâtement est là pour buriner le visage de tel autre : ces traits sont donc autant de déterminants. Cette règle de concomitance iconoplastique n'a évidemment de pertinence que dans le cas d'un énoncé iconoplastique. Elle cesse évidemment d'en avoir dans le cas d'énoncés purement plastiques. Cependant, dans ce cas, joue une autre règle de concomitance : celle des

paramètres du signe plastique. À une homogénéité de forme correspondra généralement une homogénéité de couleur ou de césie. Cette attente de concomitance s'explique par le mode de production des figures (au sens perceptif du mot) : une figure, que son contour rend toujours distincte du fond, s'obtient autant par la reconnaissance de zones homogènes quant à leur couleur ou leur texture que par la reconnaissance de formes proprement dites. L'évidence des figures est donc favorisée par la redondance des découpages observés dans les quatre ordres du plastique. Notons au passage que la règle de concomitance iconoplastique s'enrichit de cette deuxième règle de concomitance purement plastique. Dans le cas d'un énoncé iconoplastique, la concomitance sera donc celle d'une unité iconique d'un côté, d'une forme, d'une couleur, d'une texture et d'une césie de l'autre. Les écarts rhétoriques seront souvent des tentatives pour contredire la tendance à la concomitance. (Certains peintres ont pu décrire explicitement cette concomitance comme une servitude dont il importait de se libérer. Citons par exemple ce propos de Braque : « La mise au point de la couleur est arrivée avec les papiers collés [...]. Là on est arrivé à dissocier nettement la couleur de la forme [...]. La couleur agit simultanément avec la forme, mais n'a rien à faire avec elle » [cité par Leymarie, 1961 : 56]).

14. Notons cependant que si l'amateur encore livré aux laboratoires conserve seulement le maigre choix entre le mat, le semi-mat et le glacé, des effets d'écarts texturaux et césiques ont depuis longtemps été introduits dans la photographie d'art et/ou professionnelle.

15. Autre exemple du même type : une diapositive projetée sur écran perlé gagnera sans doute un aspect supplémentaire de grain qui n'existe pas sur le transparent. Mais il s'agit là d'un aspect que le spectateur neutralise, le perlé ayant pour but de donner plus de luminosité au support.

16. Cf. Groupe μ, 1978a.

17. Cf. Groupe μ, 1978a. Cet effet est accentué lorsque la matière utilisée a une justification iconique (du sable collé sur un tableau représentant une plage). Transformation iconique, qui joue sur un rapport méréologique Π (de tout à partie) et produisant un effet d'indicialité.

18. Sur la notion d'iconoplastique, v. Groupe μ, 1992, 2024, Parret, 2008.

RÉSUMÉS

La distinction entre plastique et iconique est devenue classique en sémiotique visuelle et la littérature sur les paramètres des énoncés plastiques (formes, couleurs, textures) est devenue importante. Cependant, un quatrième paramètre plastique est fréquemment négligé : la césie, phénomène dont la substance est la distribution spatiale des rayons lumineux et qui produit divers sémantismes comme « poli », « mat » « transparent », etc. Le présent article vise à établir une systématique générale de la césie, fondée sur les césèmes de base que sont la diffusivité, la perméabilité et l'absorptivité. Les contenus césiques sont ensuite envisagés dans les relations syntaxiques qu'ils sont susceptibles d'entretenir entre eux ou avec d'autres données plastiques. Sont enfin envisagés les fondements d'une rhétorique des césies.

The distinction between plastic and iconic has become classical in visual semiotics, and the literature on the parameters of plastic statements (forms, colours, textures) is now abundant. However, a fourth plastic parameter is frequently neglected : the cesia, a phenomenon whose substance is the spatial distribution of light rays and which produces various signifieds such as "polished", "matte", "transparent", etc. This paper attempts to establish a general systematization of cesia, based on the basic cesemes of diffusivity, permeability and absorptivity.

The syntactic relations between cesic contents and other plastic data are then considered. Finally, the foundations of a rhetoric of cesias are discussed.

INDEX

Keywords : cesia, visual semiotics, plastic, rhetoric, texture

Mots-clés : césie, sémiotique visuelle, plastique, rhétorique, texture

AUTEUR

LE GROUPE M

Basé à l'Université de Liège, le Groupe μ poursuit depuis cinquante ans des travaux transdisciplinaires en théorie de la communication linguistique ou visuelle et en sémiotique. Après avoir renouvelé profondément la rhétorique (notamment avec *Rhétorique générale*, 1970, traduit dans une vingtaine de langues et salué par la revue *Sciences humaines* comme un des cent livres marquants du XX^e siècle, *Rhétorique de la poésie*, 1977 et *Figuras, conocimiento, cultura. Ensayos retóricos*, 2003) et refondé la théorie de l'image (notamment avec son *Traité du signe visuel*, 1992), le collectif s'est attelé à redéfinir la théorie du sens dans une optique cognitiviste (*Principia semiotica. Aux sources du sens*, 2015). Outre des ouvrages collectifs comme *Collages* (1978), *Rhétorique, sémiotique* (1979), *Rhétoriques du visible* (1996), on lui doit une soixantaine d'articles en revues ou en volumes. Outre les membres titulaires actuels — Francis Édeline et Jean-Marie Klinkenberg — le Groupe a compté Jacques Dubois, Francis Pire, Hadelin Trinon et Philippe Minguet.