



Maria Giulia Dondero

FNRS/Université de Liège

La sémiotique visuelle entre principes généraux et spécificités. A partir du Groupe μ^1

Sommaire :

- 0. Introduction
- 1. Tension entre général et spécifique
 - 1.1 Substance de l'expression et statuts des textes
- 2. Autographie et allographie : le rôle du support
- 3. La sémiotique greimassienne face à la photo et à la peinture
- 4. De la texture
- Pour conclure

0. Introduction

Ce travail porte l'attention sur certaines questions problématiques, que seule, à mon avis, la sémiotique visuelle a fait émerger de manière prépondérante dans les études des sciences du langage. A cet égard, j'essaierai plus particulièrement de pointer du doigt les avancées majeures de la sémiotique visuelle du Groupe Mu, avancées que je considère comme des préconisations d'une recherche qui occupe aujourd'hui un certain nombre de sémioticiens : il s'agit, pour le dire d'une manière très générale, de la relation entre image et perception, ou mieux entre image et corporalité. La prise en compte de la corporalité voulant dire que l'on ne peut se passer de l'analyse du plan de l'expression des textes visuels. Pour arriver à esquisser cette question je devrai re-parcourir certains nœuds théoriques débattus et controversés en sémiotique, tels que la tension entre *généralité* et *transférabilité des concepts d'un langage à l'autre*, d'une part, et la prise en compte des *spécificités de chaque langage*, de l'autre.

Avant de rentrer dans le vif de ce travail, je précise que pour moi comme pour toute une tradition sémiotique européenne, les images sont elles aussi des textes, délimitées, attestées, informées par la discursivité². L'image, comme tout énoncé, est un tissu, un tout de signification, qui institue des corrélations particulières entre plan de l'expression et plan du contenu via l'instance médiatrice de l'énonciation. Cela nous permet d'affirmer que l'image, comme le texte verbal, n'est pas une pure somme de signes et qu'elle possède une syntaxe signifiante qui fait partie de son organisation discursive propre. De plus, je pense que l'image doit être analysée à partir d'une sémiotique qui considère l'énonciation corporelle³ à la base de la médiation sémiotique elle-même. L'image revendique le fait que son énonciation, afférente à un langage visuel, est intimement ancrée dans une énonciation corporelle en tant qu'elle doit être perçue comme objet matériel doué d'un support d'inscription. Voilà pour ce qui concerne les précisions terminologiques.

Dans les pages qui suivent je propose de prendre en considération comment la sémiotique du Groupe μ a abordé certaines questions très délicates qui sont déterminées par la tension entre la nécessité de

construire des théories et des méthodologies capables de rendre compte de *tous les discours*, d'une part, et la nécessité de caractériser tout type de textualités, précisément à partir de la *spécificité du plan de l'expression des textes*, de l'autre. Et cela a été fait par le Groupe μ en dépassant certaines positions formalistes de la sémiotique de Greimas des années 1980. A cet égard, je reconstruirai brièvement le positionnement théorique de la sémiotique de tradition greimassienne, et notamment certaines études de Jean-Marie Floch, concernant la tension entre *transversalité du sens* — qui débouche sur une *typologie générale des discours* —, et *spécificité des textes visuels* (peinture, photo, etc.). Cette reconstruction nous permettra de montrer comment la sémiotique du Groupe μ avait déjà jeté en 1992 un pont pour résoudre un certain nombre de problématiques à ce sujet — même s'il faut préciser que pour la sémiotique du Groupe μ il s'agissait d'une tension entre une *grammaire rhétorique générale*, à savoir entre un système des concepts transférables d'un langage à l'autre et la construction de modèles théoriques censés avoir une *efficacité interprétative* en face d'une classe d'exemples d'énoncés visuels de nature diversifiée.

1. Tension entre général et spécifique

Pour le Groupe μ le projet d'une sémiotique visuelle s'est toujours inscrit dans un projet plus vaste, celui d'une rhétorique générale, translinguistique. Cette rhétorique générale a toujours eu comme visée principale de fabriquer des concepts analytiques utilisables pour toutes matières d'expressions et, justement, transférables d'un langage à l'autre : le projet était de mettre en lumière des mécanismes généraux et « *indépendants* du domaine particulier où ils se manifestent » (Groupe Mu 1992, p. 9)⁴. A partir de cette déclaration qui ouvre le *Traité du signe visuel* on pourrait avoir l'impression qu'il s'agisse d'une sémiotique qui ne porte pas d'attention spécifique ni aux plans de l'expression des différents discours (peinture, photographie, écriture manuelle, dessin, etc.) ni, par conséquent, à la spécificité des supports⁵ des images et des techniques des apports puisque la « matière » commune envisagée ne l'est qu'au niveau des mécanismes généraux d'agencements des unités identifiées dans chaque système langagier⁶. Toutefois, on peut affirmer que la rhétorique visuelle du Groupe μ a non seulement reconnu une *autonomie langagière* à l'image — par autonomie de l'image j'entends que l'image n'a pas besoin du langage verbal comme traducteur, étant donné qu'elle possède son propre métalangage⁷ qui lui permet de se rendre analysable avec ses propres moyens iconiques et plastiques —, mais a également offert des instruments pour analyser de manière diversifiée les différents types d'image (photo, peinture, dessin) et les différentes microtechniques utilisées à l'intérieur d'un même dispositif médiatique. Même si certaines déclarations du Groupe μ à l'encontre des théories sémiotiques qui n'envisagent que des analyses d'énoncés particuliers et des *modèles analytiques ad hoc* pouvaient ainsi faire penser que leur sémiotique ne pouvait prendre en considération que des images *possibles*, voire des images prévues par une typologie — mais non des *images attestées* —, leurs travaux sont, bien au contraire, parvenus à faire avancer la réflexion sur les *spécificités visuelles*. C'est dire que le Groupe a montré qu'un des majeurs défis de la sémiotique est de rendre compte du fait que dans le cas de la photo, de la peinture, du dessin, il s'agit à chaque fois d'effets de sens dépendant de différentes substances de l'expression et de différentes manières de mettre en relation des qualités du support avec des gestualités de l'apport⁸. C'est pour cette raison que les membres du Groupe μ ont pu travailler de manière exemplaire notamment sur les signifiés de la texture, notion qui n'avait jamais eu un rôle centrale à l'intérieur des autres sémiotiques.

1.1 Substance de l'expression et statuts des textes

La tension entre principes théoriques concernant les mécanismes généraux de la signification et la méthodologie analytique des spécificités des discours a traversé toute la tradition sémiotique, y compris la sémiotique d'Umberto Eco, avec sa malheureuse distinction entre sémiotique générale et sémiotiques appliquées⁹. Distinction malheureuse parce qu'elle sous-entend que les sémiotiques appliquées ne peuvent rien apporter à la sémiotique soi-disant « générale » et que cette dernière, en tant que philosophie du langage, serait capable d'expliquer *tous* les textes¹⁰, une pensée évidemment fausse — et qui l'est d'autant plus si nous pensons à l'importance que Umberto Eco a toujours donné à la déclinaison historique de l'encyclopédie et aux modes de production des signes¹¹. C'est justement la question de l'encyclopédie

défendue par Eco qui me permet de préciser que la tension entre principes sémiotiques généraux et spécificités des énoncés ne concerne pas seulement la question du plan de l'expression des textes et de la prise en compte, dans l'analyse, des différentes substances mais aussi, à un niveau plus global de pertinence sémiotique, la question des *statuts sociaux des textes*.

Si dans le cadre de cette tension entre généralité des principes sémiotiques et analyse des spécificités discursives, j'ai décidé d'aborder en cette occasion, et de manière plus spécifique, la question concernant l'instanciation du plan de l'expression des textes visuels, je crois néanmoins qu'aujourd'hui il est urgent de traiter cette autre problématique des statuts sociaux des textes qui est d'ailleurs fortement liée à cette tension. Une autre question majeure se présente alors : est-ce que la sémiotique pourrait-elle, sans perdre sa puissance de généralisation, rendre compte d'une *historicité* des textes, et d'une tradition culturelle dans laquelle se fonde leurs sens ? Il s'agit ici d'une perspective diachronique qui engloberait finalement les phénomènes d'intertextualité. Sur ces problématiques des statuts sociaux des textes et de la charge historique de leur signification, les différentes sémiotiques n'ont pas toujours donné des réponses définitives, en excluant évidemment la sémiotique-herméneutique matérielle¹² de Rastier qui a fait des statuts textuels et de l'ancrage historique des textes des points de force pour la relance d'une étude sémiotique des pratiques sociales et de la tradition, mais qui a choisi de ne pas se plonger dans le langage visuel.

La sémiotique greimassienne p. e. a choisi d'étudier les images en dépassant la théorisation de leurs statuts et en décidant que l'analyse possible se réduisait à un seul niveau de pertinence, celui du texte¹³. Aujourd'hui la sémiotique post-greimassienne a commencé à prendre en considération la possibilité de stratifier, emboîter, hiérarchiser les niveaux de pertinence du plus global au plus local (à savoir en partant des formes de vie et des pratiques jusqu'à l'objet-texte et au texte lui-même)¹⁴. D'ailleurs, il est fondamental de remarquer que l'étude du niveau du texte — texte qui est institué par le regard de l'analyste (qui se plonge ainsi dans une analyse formelle) —, devrait être englobé par l'étude du niveau déterminé par l'institutionnalisation des pratiques de celui-ci, institutionnalisation qui est donc le résultat des pratiques d'utilisation et d'interprétation d'un texte (il s'agirait ici d'une analyse des statuts textuels).

A ce sujet, le Groupe μ se positionne lui aussi, comme la sémiotique greimassienne classique, contre la pertinence des concepts historiques qui, à son sens, hypostasient les objets. En effet, dans le *Traité du signe visuel*, le Groupe μ se propose de « faire éclater le regroupement des images en fonction de leur institutionnalisation » (p. 12) et : « d'élaborer [...] des concepts généraux permettant d'envisager l'image visuelle quelle que soit la forme sociale qu'elle prenne » (p. 13 et sv). La pratique sémiotique du Groupe μ, qui se caractérise comme sémiotique *typologique*, s'oppose aux taxinomies *sociolectales*, à savoir aux catégorisations qui concernent l'historique des productions/interprétations des textes et qui n'ont pas de nature scientifique, ces taxinomies sociolectales et les usages se développant dans le social comme des *structurations de contrats énonciatifs* entre producteurs et récepteurs. Pourtant, ce que le Groupe μ affirme, dans le cadre de cette question, p. e. à propos de l'iconisation dans le cadre d'une dimension pragmatique est décisif : « On peut en effet observer que les opérations fournissant des signes *qui seraient jugés très iconiques à l'aune du critère formel ne sont pas toujours satisfaisantes pour l'usage* auquel on destine ces signes » (ib., p. 181, nous soulignons). Le Groupe μ affirme ensuite que l'échelle d'iconicité ne concerne pas un critère exclusivement formel, mais pragmatique, en précisant p. e. que, dans les traités de médecine, le schéma est considéré comme plus iconique qu'une photo.

Les travaux du Groupe μ oscillent, à mon sens, entre la typologisation qui transcende la classification par genre et par catégories historiques d'une part et la prise en compte d'une pragmatique qui englobe et règle l'analyse formelle, de l'autre.

Je suis d'ailleurs convaincue que *l'analyse pragmatique ne peut pas se situer en aval de l'analyse formelle de l'énoncé* ; l'analyse des statuts sociaux des textes — statuts qui dépendent des domaines sociaux tels que la jurisprudence, la religion, l'art etc. et qui se constituent à travers l'institutionnalisation des pratiques d'utilisation et d'interprétation du texte lui-même — étant la première démarche nécessaire à une sémiotique qui se veut une sémiotique des cultures¹⁵. Cette prise en compte des statuts sociaux des textes, comme je le disais, doit avoir lieu *en amont* de l'analyse formelle¹⁶, le sens d'un texte étant constitué par

des *situations* en acte tout au long desquelles il est saisissable (analyse de l'*énonciation en acte* tout au long des pratiques sociales) d'une part, et par une *tradition* à l'intérieur de laquelle il a été fabriqué et interprété et avec laquelle forcement il se confronte (analyse de la *praxis énonciative* constituant les statuts) de l'autre. Il me semble que même la sémantisation des techniques d'instanciation des textes dépend en bonne partie de la tradition incarnée dans les genres et les statuts des textes : les textures et les effets de la rencontre entre support et apport se déterminent toujours en rapport avec une tradition textuelle et sociale ; on aura par conséquent des difficultés à déterminer leur signification si on ne les prend pas en considération à l'intérieur d'une *chaîne de contraintes génériques*.

Si une étude déductive et typologique des formes de l'organisation textuelle est fondamentale parce qu'elle permet de déployer des interconnexions structurelles à l'intérieur d'un système langagier (comme p. e. les organisations énonciatives), elle ne peut pas substituer (ni d'ailleurs être substituée par) une étude des taxonomies textuelles qui dépend des normes et des statuts historiquement attestés des textes.

Si nous avons toujours distingué, après Hjelmslev, l'analyse générale, qui vise des *généralisations* de l'organisation discursive, et l'analyse particulière, qui vise la *caractérisation* des textes donnés, ne pourrions-nous pas penser qu'une rhétorique soit une restriction des généralisations et un effort de généralisation des particularités, à savoir une théorie qui puisse expliquer non pas toutes les caractéristiques d'un texte (comme le vise, en revanche, l'analyse dans la sémiotique greimassienne), mais surtout les *praxis* discursives qui manipulent des usages normatifs et des usages créatifs des systèmes langagiers¹⁷ ? D'une certaine manière nous pourrions dire que les typologies rhétoriques peuvent aider à comprendre les taxonomies sociolectales.

2. Autographie et allographie : le rôle du support

Revenons à présent à la question principale de notre propos, à savoir les effets de sens liés à la constitution du plan de l'expression des textes. A ce sujet, le Groupe μ déclare dans l'introduction du *Traité du signe visuel*, qu'il vise à faire remarquer les similitudes (formelles) entre, p. e., un schéma de montage électrique et une photographie (p. 14). Cette recherche d'une *commensurabilité* entre objets visuels différents, tels qu'un schéma de montage électrique et une photo, n'empêche pourtant pas au Groupe μ, comme je l'ai déjà remarqué, de se confronter avec la question délicate de la substance de l'expression des textes et des processus perceptifs du producteur et de l'observateur. On peut affirmer que le défi de la sémiotique, et non seulement de la sémiotique du Groupe μ, est bien d'arriver à rendre comparable un schéma de montage électrique avec une photographie, voir de trouver des diagrammes communs à des objets visuels différents, mais il faut aussi rendre compte sémiotiquement du fait que les substances de l'expression d'un schéma de montage et d'une photographie n'engendrent pas le même parcours de sémantisation. Dans le cas du schéma de montage, p. e., la substance du support n'est pas inhérente à l'information transmise, alors que dans le cas de la photographie, il l'est, et cela d'une manière décisive. Je vais expliciter mes propos. En effet, la photographie, comme le tableau, est une image autographique et son support est inhérent à sa signification parce que chaque trait qui y est déposé a un rôle insubstituable et tant au niveau syntaxique que sémantique¹⁸ ; dans le cas du schéma de montage, au contraire, le support en tant que tel est indifférent (allographie), c'est-à-dire que l'information qu'il contient est transférable sur un autre support sans que l'information et la signification en soient affectées (si, bien évidemment, son *identité d'épellation* est conservée intacte). C'est à partir de cette distinction, capitale, du philosophe Nelson Goodman (1968) entre allographie (où le support est transposable) et autographie (où le support est syntaxiquement et sémantiquement dense, il est unique, non –reproductible et son histoire de production est pertinente à la signification) qu'il faudrait approfondir la question des substances de l'expression. Il faudrait ainsi considérer, comme distinction fondamentale en sémiotique, non pas une distinction entre verbal et visuel, mais entre des discours qui rendent pertinent les supports d'inscription (comme c'est le cas de la peinture, du dessin, de la photo) et les discours dans lesquels le support est indifférent (comme p. e. la littérature, la partition musicale classique, etc.). La poésie appartient évidemment au régime allographique, mais elle pourrait devenir un art autographique dans le cas où il n'y aurait qu'une seule copie d'une poésie écrite à la main : dans ce cas-ci l'écriture manuelle rendrait unique et non substituable le support sur lequel

elle est inscrite et sa sémantisation dépendrait strictement de ce support qui accueille des formes non répétables ni reproductibles, comme c'est le cas des formes inscrites dans un tableau¹⁹. Il faut dire également que les textes peuvent souvent être considérés comme autographiques ou comme allographiques selon le statut social qu'ils assument : p. e. le roman exemplifie au mieux le fonctionnement des arts allographiques car il remplit toutes les caractéristiques des langages allographiques — il y a un alphabet de signes finis, ces signes sont articulables selon une grammaire, le support papier n'est pas pertinent au sens de l'œuvre, etc. Mais si on prend en considération le cas d'un roman valorisé en tant que manuscrit dans un musée, il assume un statut autographique : le support est donc valorisé comme unique et original et on ne pourra pas évacuer la pertinence du processus de son instanciation si on voudra mener à bien une analyse sémiotique. La même chose se vérifie dans le cas des éditions originales très anciennes ou des éditions rares, chères aux bibliophiles.

Certes, et ceci dit entre parenthèses, il faut prendre en compte la question délicate de l'exécution. Même les arts allographiques doivent acquérir un plan d'enracinement sensible (l'exécution justement) mais ce dernier assume des qualités qui sont dépendantes de l'exécution particulière (pôle de l'autographie). Dans le cas d'une sémiotique de l'objet culturel « *La Divina Commedia* », les exécutions (les exemplaires de l'œuvre) peuvent bien évidemment être considérées comme des exécutions à l'intérieur d'une classe de concordance qui exclut toutes les propriétés caractérisant chaque exécution en faveur de celles qui sont contrôlées par un texte d'instructions et qui renvoient à la partition de l'œuvre (allographie). Mais dans le cas de la *None* de Beethoven, par exemple, son identité dépend de la tension entre partition et classe de concordance de ses exécutions. L'exécution, qui est évidemment autographique, est un passage fondamental pour beaucoup d'arts considérés comme allographiques (qui possèdent une partition et où une identité d'épellation est possible) parce que rien qu'en passant par l'exécution il est envisageable d'établir quels sont les traits esthétiques pertinents à l'identité de l'œuvre. Dans le cas des arts allographiques, l'exécution, faisant partie d'une classe de concordance, n'assume un statut autographique que si elle est considérée comme une œuvre de l'exécuteur. C'est dire que même les œuvres allographiques ne sont pas, du point de vue identitaire, étrangères à la manifestation sensible : elle est confiée à l'exécution en tant que régénération d'une phénoménalité sensible en temps réel.

Pour résumer, les deux questions, du plan de l'expression des textes et des statuts des textes, sont fortement liées entre elles²⁰. Cette distinction entre autographie et allographie, même si elle n'a pas été formulée à travers les termes de Goodman, a eu sans aucun doute une grande importance lorsque les membres du Groupe μ , dans le *Traité du signe visuel*, ont théorisé les transformations analytiques, optiques et cinétiques (pp. 163-177) et la notion de texture à partir de paramètres tels que le support, la matière et la manière d'inscription. Et il y a là un retournement important dans l'histoire de la sémiotique, qui semblait *ne tenir compte que de la réception*²¹.

3. La sémiotique greimassienne face à la photo et à la peinture

La sémiotique greimassienne n'a pas fait la distinction entre objets autographiques et textes allographiques. On pourrait même dire que, après avoir constitué sa théorie sur des contes, des récits et des romans, à savoir sur des textes allographiques, elle a bien sûr transformé ses outils pour analyser les images, mais n'a pas intégré la problématique de l'autographie des tableaux dans la théorie sémiotique générale. Si la sémiotique greimassienne classique conçoit la textualisation comme quelque chose qui advient à la fin du parcours génératif du contenu, elle laisse cependant de côté quelque chose de fondamentale dès lors qu'elle se plonge sur les analyses plastiques : la relation entre le support des formes et la modalité de leur inscription. Avec la formulation du parcours génératif du contenu, Greimas a en effet nivelé la diversité des plans de l'expression en les traitant comme des pures « interruptions » du parcours génératif du contenu. Sous l'entrée « *Textualisation* » du *Dictionnaire*, Greimas et Courtés (1979) envisagent la textualisation comme le processus qui a lieu lorsque vient s'interrompre le parcours génératif du contenu. Elle est conçue comme linéarisation et comme jonction du plan du contenu (*déjà donné*) avec le plan de l'expression. Cette conception ne tient aucun compte du fait que c'est dans l'*acte de production du plan de l'expression lui-même* que se construit une première fois le plan du contenu et que la mise en

acte de la sémiotique commence avec l'installation d'un opérateur doté d'un corps énonçant, seule instance commune aux deux plans du langage (voir Fontanille 2004) : c'est cet opérateur qui détermine à chaque interprétation (suivante celle liée à la production) ce qu'on peut considérer comme appartenant au plan de l'expression ou bien au plan du contenu²³. La tradition greimassienne, rejetant une distinction fondée sur la spécificité des modes de production des textes, a postulé une autonomisation de la sémantique par rapport au plan de l'expression des textes. Quand, par exemple, elle s'est attelée au domaine de l'image photographique en analysant le plan de l'expression d'une sémiotique plastique, et la *forme de l'expression* des textes visuels, elle n'a pas tenu compte de la spécificité de ce que cette forme allait cerner, en l'occurrence, la substance lumineuse. Il en existe un exemple très significatif dans *Formes de l'empreinte* de Floch (1986) où ce dernier déclare vouloir étudier la photographie comme tout autre type de texte, et se propose littéralement de mener :

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

La production photographique, à savoir la genèse à empreinte qui fait la spécificité de la photo, est laissée aux marges de l'analyse et n'est récupérée que comme *énonciation énoncée*, voir comme pli métalinguistique. Classiquement, l'énonciation énoncée concerne bien sûr la mémoire figurative du geste instaurateur, mais ce qui pose problème, c'est que nous ne sommes pas dotés d'instruments qui puissent décrire les pratiques qui se situent *en amont* du texte : il est en fait nécessaire d'étudier non seulement l'aspect indiciaire de la trace (énonciation énoncée) mais aussi le statut d'implémentation d'un texte (praxis énonciative). Le refus de considérer comme pertinentes la technologie et les pratiques d'instanciation est fortement lié à la négation d'une corporéité énonciative à la base de toute sémiotique.

Dans l'ouvrage de Floch, les analyses sémiotiques des photographies mettent en évidence le rôle crucial de la lecture plastique qui permet à l'auteur de démontrer que l'image produit un effet de sens lié aux *formes de l'empreinte* et non pas à la genèse de l'empreinte qui l'a produite. Floch s'éloigne ainsi justement de l'ontologisation de l'empreinte faite par Ph. Dubois dans *L'acte photographique*²⁴ qui, à travers la théorie de l'indice, occulte l'énonciation énoncée en faveur d'une instance d'énonciation entendue comme ontologisation de la technique — qui équivaut d'ailleurs à une généralisation du Photographique qui ne permet plus de voir les photographies.

Cependant, même si Floch utilise l'analyse plastique des textes selon les suggestions de Greimas (1984) afin de se débarrasser de l'explication référentielle de la photo, sa théorie du discours ne lui permet pas de prendre en compte la question de la *formation du plan de l'expression*. Dans l'analyse qu'il fait du *Nu* n° 53 de Brandt, par exemple, il théorise implicitement la non-pertinence de la substance de l'expression. Floch rapproche en fait l'esthétique de la découpe du *Nu* n° 53 de Brandt des gouaches découpées de Matisse des années 50, affirmant que l'effet de sens des formes photographiques de Brandt, construites sur des éléments plats et des lignes-contours (à la manière des décorateurs égyptiens), équivaut à l'effet de sens des configurations des gouaches de Matisse. Floch identifie des formes sémiotiques communes au delà des substances expressives employées, à savoir au-delà des *asymétries* que ces substances expressives apportent aux formes. Afin d'affirmer, avec raison, que le *procédé photographique n'implique aucune forme plastique particulière* (donc qu'il n'y a pas des formes plastiques décidées *a priori* et spécifiques à chaque technique) et que la forme plastique est *transversale* à toute spécificité, il soutient, en suivant Wölfflin (1992), que l'esthétique de la découpe est une esthétique qui fonctionne de la même manière dans les différentes substances expressives, comme la peinture, la photographie, le cinéma, la littérature, etc. — et cela est évidemment moins juste à mon sens. L'instanciation du plan de l'expression, dans le premier cas est liée à l'empreinte de la lumière sur un support sensible et, dans le second cas, à la technique manuelle à gouache sur un support « résistant » — mais cela n'a aucune pertinence sémiotique pour Floch. Il est vrai que, aussi bien chez Matisse que chez Brandt, le corps féminin en tant que figurativité disparaît, seule reste l'*empreinte eidétique*, voire l'abstraction de la corporéité, mais la relation fondamentale entre les

techniques de l'apport et le traitement différencié du support ne peut pas être ignorée²⁵. Cette démarche est motivée par le fait que Floch considère exclusivement la pertinence visuelle des images — et met entre parenthèses le caractère corporel tant du substrat matériel d'inscription que du geste d'énonciation. Etant donné que, chez Floch, l'instance énonciative est désincarnée, il devient inutile de rendre compte de la différence sémiotique entre la corporéité machinique impliquée dans la prise d'une photo et la sensorimotricité impliquée dans la genèse d'une aquarelle. Je crois que cette analyse de Floch nous révèle les questions non résolues d'un système sémiotique qui ne prend pas en compte le corps en tant que responsable de la constitution de la sémiotique, et plus spécifiquement la pertinence du canal et du médium²⁶ — si nous considérons le dispositif médiatique comme un des facteurs déterminant la syntaxe figurative qui est à son tour déterminé par le champ institutionnalisé des pratiques (artistiques, religieuses, etc.)²⁷.

Pour la sémiotique visuelle du Groupe μ les formes textuelles des images n'ont jamais été des configurations déposées et désincarnées, mais bien des formes imprégnées des « manières du faire » ainsi que d'une activité corporelle ; cette sémiotique s'est par conséquent toujours attelée à montrer de quelle manière les articulations du contenu des images se stabilisent en accord avec la *prise de forme* de la substance de l'expression. Le Groupe μ a pris en compte le fait que la sémiotique du plastique relève de la signification sur le *mode de l'indice* (p. 123) ; cette conviction l'a amené à concevoir la nécessité d'étudier le *processus d'instanciation* de l'image — le travail sur la texture, en tant que produit d'une syntaxe du faire, en témoigne. De plus la sémiotique du Groupe μ, en théorisant les transformations optiques, analytiques et cinétiques, n'a pas seulement pris en compte les processus d'instanciation des énoncés, mais elle a essayé d'étudier aussi les relations/traductions entre les différents processus d'instanciation (1992, p. 163). A travers l'étude des transformations analytiques, le Groupe μ examine p. e. les différentes modalités des dessins au trait. Le *Traité* a ré-intégré certaines problématiques refoulées par la sémiotique visuelle, ou bien mises de côté après le *Trattato di semiotica generale* di Umberto Eco ; il a p. e. pensé la distinction entre ligne et trait, la sémiotique visuelle s'étant consacrée surtout à l'étude *la ligne* ; le *Traité* a décrit et rendu possible de nouvelles approches méthodologiques des *processus d'inscription des traits* (p. e. le trait à gouache, au fusain, à la sanguine, à l'aérographe, etc.)²⁸ : il redeviendrait par conséquent possible de cerner les différentes sémantisations dans le cas du *Nu n°53* de Brandt examiné précédemment et des gouaches de Matisse²⁹.

4. De la texture

Abordant la question du canal visuel, le Groupe μ a théorisé les « asymétries » des formes sémiotiques à partir des différentes substances expressives dans lesquelles ces formes elles-mêmes s'incarnent. Dans le *Traité du signe visuel*, le Groupe Mu nous rappelle que, s'il est vrai que la substance de l'expression n'est pas pertinente pour une définition de la sémiotique, qui est en premier lieu une forme, il faut se rappeler que « canal et forme sont étroitement liés » (p. 58) :

La prise en compte de la matière est *indispensable* dans la première description de tout système. Cette matière doit en effet, pour devenir substance sémiotique, *être perçue*, et donc passer par un canal. Or, des contraints de toute sorte — physiques aussi bien que physiologiques — *pèsent* sur ce canal et *interviennent dans la sélection des éléments de la matière* qui vont être rendus pertinents. [...] Une description sémiotique peut évidemment — et sans doute le doit-elle finalement — faire l'économie de l'étude physiologique du canal considéré, *dès lors qu'elle a intégré à sa description des formes, les caractères qui sont la conséquence des contraintes du canal* » (p. 59, nous soulignons)³⁰.

Dans le *Précis de sémiotique générale*, Klinkenberg affirme : « Le rôle sémiotique du canal est de permettre l'appréhension de ce que l'on nommera la substance, c'est-à-dire la matière brute des stimuli, telle qu'elle a été coulée dans une forme » (Klinkenberg, 1996, p. 49). En rendant ainsi pertinentes les contraintes du canal, qui sélectionne ce que l'encodage (ou le décodage) va garder de pertinent et opère donc cette articulation de la matière en substance, cette sémiotique arrive à rendre compte des asymétries entre les différents traitements de la substance lumineuse — sans pour autant tomber dans l'ontologisation des matériaux des supports et des apports. Cette perspective ne viserait pas à réifier les substances de

l'expression, ni les matériaux de l'acte de fabrication, mais à analyser l'émergence des formes à partir des rapports entre supports et apports. Il s'agirait enfin de mettre en relation la dynamique de constitution du plan de l'expression avec l'acte perceptif et interprétatif du texte-résultat. L'attention portée à l'acte de production permet d'expliquer le rapport de la gestualité du peintre avec la polysensorialité perceptive du spectateur ; on voit bien que la distinction entre photographie, peinture, dessin, etc. concerne *la réactualisation des rythmes d'instanciation pendant l'acte de la perception*³¹. D'ailleurs, si on hypostasait le canal ou les matières de l'instanciation, il ne s'agirait pas d'une approche sémiotique, mais bien d'une esthétique des techniques. Les asymétries dont je viens de parler peuvent trouver une explication sémiotique si on considère la distinction entre stimulus et signifiant³² qui permet de rendre pertinent non seulement le plan de l'expression en tant que *modèle* (signifiant), mais aussi en tant que *matière* (stimulus), c'est-à-dire en tant que radiations lumineuses qui rencontrent des supports d'inscription. Les asymétries sont dues, à chaque fois, à l'ajustement entre signifiant et stimulus.

En introduisant le concept de stimulus, le Groupe μ montre aussi l'importance de la dimension temporelle dans les arts visuels : p. e. la notion de transformation optique permet d'expliquer les parcours perceptifs et d'exploration des images (p. e. ses zones de netteté et de flou), de rendre compte de l'*accouplement* entre déploiement de la vision (contraintes du canal) et caractéristiques textuelles de l'image. Mais la notion la plus décisive impliquant la dimension temporelle dans l'exploration de l'image concerne les catégories cinétiques et notamment la texture, voire la relation entre les rythmes de l'inscription d'une part et les syntaxes potentielles qui sont préfigurées par les supports de l'autre.

Comme il est couramment admis, la texture concerne à premier abord les effets de matière, la substance qui sort de la forme et qui relève de l'indétermination d'un plan qui est destiné à fonctionner comme expression. Dans les tableaux appartenant au matérisme, la texture devient protagoniste et la matière sélectionnée ne fonctionne plus comme *modèle pour*, mais bien comme *modèle de*. Elle devient intransitive car elle ne se plie pas à l'utilisation formelle. Même si elle continue à fonctionner comme un effet de sens parce que la matière ici se déploie comme stratégie discursive, elle permet d'ouvrir une réflexion privilégiée sur l'impossibilité de dépasser le processus d'instanciation dans la reconstruction de la signification textuelle.

Au-delà des effets de matière isolés et des éléments texturaux aléatoires (ce que le Groupe μ appellerait texture faible), qui ne sont peut-être analysables que cas par cas, le Groupe μ théorise de rythmes de l'appréhension perceptive de la surface des tableaux en proposant la notion de « loi de répétition » des éléments (figures) qui peuvent construire en revanche une texture forte, à savoir une microtopographie. D'un côté, la texture existe lorsque il n'y a pas d'appréhension globale qui transformera des éléments isolés en des formes (1992, p. 198), de l'autre on l'obtient quand cesse la perception des éléments isolés qui passent au-dessous du seuil de discrimination et se constituent en une microtopographie qui n'est pas, justement, une forme mais bien une qualité en même temps homogène et translocale. La texture est donc identifiable dans l'interstice entre la négation de la constitution des formes d'une part et l'intégration des éléments isolés qui vont former une qualité translocale (rythmique) de l'autre.

A travers la définition des axes descriptifs de la texture (support, matière, manière)³³, le Groupe μ définit l'unité texturale non seulement comme une manière homogène de traiter la surface d'un support (« une unité ayant son étendue propre »), mais aussi comme un angle solide de vision : la texture d'un énoncé visuel se définit comme l'ajustement entre les micro-mouvements de l'observateur devant l'image et le rythme des inscriptions laissées par le producteur³⁴. Cet angle de vision permettant de faire émerger la microtopographie d'un tableau est donc un dispositif perceptif qui permet de *réactualiser* le processus d'instanciation en mémoire dans l'image, un processus d'instanciation qui est le résultat de l'ajustement, plus ou moins conflictuel, entre les caractéristiques du support d'inscription et la gestualité (sensori-motrice ou machinique) de cette même inscription. La mémoire de l'instanciation est *réactualisée* tout au long du parcours perceptif ; l'image devient un *ancre structuré et objectivé* entre un processus d'instanciation et un processus de réception. L'image, du point de vue de la texture, peut être considérée comme la stabilisation et la mise en mémoire d'un processus d'instanciation qui est remis en acte par l'observateur à partir d'une *mémoire signifiée* par l'image. La question, capitale dans la sémiotique du

Groupe Mu, de la mémoire en tant que site de *stabilisation* perceptive et sémantique, ne concerne donc pas seulement la sémiotique iconique (où la figure est censée prendre le statut de forme grâce à une mémoire incarnée par le type), mais concerne aussi la sémiotique plastique : comme l'affirme Klinkenberg dans l'article « Le signe plastique contre l'idéologie de l'oeil. Deux expériences du corps », la mémoire est utile pour « restituer la *stabilité* du signifiant par-delà la *variabilité* du stimulus » (2004a, p. 9). D'une certaine manière, on pourrait dire que même l'énonciation plastique peut être lue dans les termes d'une iconicité ; le fait qu'une lecture iconique de l'énonciation plastique puisse exister ne veut pas dire qu'on pourrait y reconnaître des formes des objets du monde, mais bien des *stabilisations des processus d'instanciation* : il ne s'agit pas de retrouver un type reconnaissable grâce à une morphologie, mais bien un geste doté d'un rythme et donc d'une forme temporelle.

L'intérêt de la théorisation de la texture concerne aussi la distinction entre grain et macule. Les deux peuvent avoir la tridimensionnalité comme signifié, mais si le grain fait intervenir directement le matérialisme et la tridimensionnalité, la macule concerne la discréétisation de l'élément textural quand cet élément s'inscrit dans deux dimensions seulement. Ces deux modes principaux d'émergence de la texture nous montrent deux manières d'entendre la tactilité du visuel : la notion de grain – type de texture qu'on pourrait nommer « présentée ou ostensive », comme le fait Beyaert-Geslin (2004b) – met en valeur le fait que le tableau n'est pas seulement un texte, à savoir il n'est pas seulement un réseau de rapports différenciels et des similitudes, mais bien une volumétrie « surabondante » qui sort de ces réseaux et qui demande à l'analyste de l'intégrer dans une sémantisation qui puisse relier le monde possible à un « en deçà » du monde possible ; la macule (ou « texture représentée » selon Beyaert-Geslin), qui fait intervenir la tridimensionnalité indirectement, permettrait de décrire une texture interne à la surface des objets lisses telles que les photographies. Il s'agit certes d'une tridimensionnalité fictionnelle, mais la prise en compte de cette tridimensionnalité fictionnelle nous permettrait par exemple de dépasser ce qu'on pourrait appeler l'idéologie de la transparence photographique qui a comme raison interprétative, tout au long de son histoire critique, l'usage du papier glacé, le summum du lisse qui tend à « faire oublier les opérations chimiques dont elle est le support »35.

La texture n'a été théorisée que plus tard par la sémiotique de tradition strictement structuraliste³⁶ : les analyses plastiques, à travers l'étude des catégories eidétiques, chromatiques et topologiques, ont utilisé la procédure du repérage des similitudes et des contrastes entre contours des formes, traits chromatiques et positionnements dans l'espace, en essayant de cette manière de construire une analyse sémiotique *suprasegmentale* du fait visuel. Objectif fondamental que la sémiotique greimassienne a atteint mieux que les autres sémiotiques. Mais son analyse structuraliste n'a pas rendu facile la théorisation de ce qui ressort des oppositions des traits appartenant à ces trois catégories de la sémiotique plastique. Il me semble que la description de la texture exige la coexistence de deux manières de catégoriser : à savoir la manière structuraliste, c'est à dire la catégorisation par négativité et par différence, et la manière cognitiviste, par positivité, autrement dit par unités. C'est ce regard complexe qui pourrait rendre compte des rythmes de répétition, qui sont translocaux, mais aussi des qualités locales des éléments qui permet au Groupe de proposer une phénoménologie de la texture prise dans la tension entre l'émergence des éléments et les rythmes plus ou moins réguliers qui les englobent.

Pour conclure

Dans la sémiotique à venir il faudrait essayer de sauvegarder à la fois la possibilité de construire des commensurabilités et des traductibilités entre langages différents à travers la constitution d'une dynamique rhétorique entre processus de grammaticalisation et de de-grammaticalisation des usages langagiers et la caractérisation des effets de sens qui dépendent des différentes pratiques d'instanciation et de différentes formes corporelles engagées.

Bibliographie :

Pierluigi Basso Fossali (2002) *Il dominio dell'arte. Semiotica e teorie estetiche*, Rome, Meltemi.

Pierluigi Basso Fossali (2006) « Testo, pratiche e teoria della società », *Semiotiche* 4, Turin, Ananke, pp. 209-239.

Pierluigi Basso Fossali (2008) *La promozione dei valori. Semiotica della comunicazione e dei consumi*, Milan, Franco Angeli.

Pierluigi Basso Fossali et Maria Giulia Dondero (2006) *Semiotica della fotografia. Investigazioni teoriche e pratiche di analisi*, Rimini, Guaraldi (deuxième éd. 2008).

Anne Béyaert-Geslin (2004a) « Crénage, capiton et métadiscours. Où l'image numérique résiste à la ressemblance », *Protée* vol. 32, n° 2 « L'archivage numérique. Conditions, enjeux, effets » (S. Badir et J. Baetens dirs), Chicoutimi, pp. 75-83.

Anne Béyaert-Geslin (2004b), « Texture, couleur, lumière et autres arrangements de la perception », *Protée* « Lumières(s) » (M. Renoue dir.), vol. 31 n.º 3, pp. 81-90.

Anne Béyaert-Geslin (2008) « De la texture à la matière », *Protée*, vol. 36 n° 2 (hors dossier), pp. 101-110.

Anne Béyaert-Geslin (2010) « Faire un point », *Actes du colloque « Arts du faire : production et expertise »* (A. Béyaert, MG. Dondero et J. Fontanille dirs), *Nouveaux Actes Sémiotiques* en ligne.

Jean-François Bordron, (2004) « L'espace inséparé », in *Espaces perçus, territoires imagés* Paris, L'harmattan, Coll. Intersémioïque des arts, (Stefania Caliandro dir.)

Stefania Caliandro (2008) *Images d'images. Le métavisuel dans l'art visuel*, Paris, L'Harmattan.

Maria Giulia Dondero (2006) « Quand l'écriture devient texture de l'image », *Visible* n°2, (Dondero et Novello Paglianti dirs), Limoges, Pulim, pp. 13-34.

Maria Giulia Dondero (2008a) « Les supports médiatiques du discours religieux », *Nouveaux Actes Sémiotiques* en ligne, « Vers une sémiotique du médium », Bouteille et Mitropoulou (dirs). Disponible sur : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2731>, 12 p.

Maria Giulia Dondero (2008b) « Il diagramma di Foucault », *Visible* n° 4, « Diagrammes, cartes, schémas graphiques » (Gigante, E. dir.), Pulim, Limoges, pp. 71-93.

Maria Giulia Dondero (2009a) « L'image scientifique : de la visualisation à la mathématisation et retour », *Nouveaux Actes Sémiotiques* en ligne. Disponible sur : <<http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2907>> (consulté le 08/04/2009)

Maria Giulia Dondero (2009b) *Le sacré dans l'image photographique. Etudes sémiotiques*, Paris, Hermès Lavoisier.

Maria Giulia Dondero (2010) « Le texte et ses pratiques d'instanciation », *Recherches Sémiotiques/Semiotics Inquiry* « Arts du faire : production et expertise », (Béyaert-Geslin, A., Dondero M. G., Fontanille, J. dirs).

Umberto Eco (1975) *Trattato di semiotica generale*, Milan, Bompiani (XVII ed., 1999).

Umberto Eco (1984) *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino, tr. fr. *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, P.U.F., coll. Quadrige Grands textes, 2006.

Jean-Marie Floch (1986) *Les formes de l'empreinte*, Périgueux, Pierre Fanlac.

Jean-Marie Floch « The arms of the moon itself. Plastic Description of the Photograph Nude n°53 by Bill Brandt », *Semiotics*, n° 15-16, pp. 168-186

Jacques Fontanille (1996) « Décoratif, iconicité et écriture. Geste, rythme et figurativité : à propos de la poterie berbère » in *Visio* (3) 2, pp. 33-46.

Jacques Fontanille, (2004a) *Soma et séma. Figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose.

Jacques Fontanille, (2004b) « Textes, objets, situations et formes de vie. Les niveaux de pertinence de la sémiotique des cultures », *E/C*, revue de l'Association Italienne d'Études Sémiotiques, <http://www.ec-aiss.it/archivio/tipologico/saggi.php>.

Nelson Goodman, (1968) *Languages of Art*, London, Bobbs Merrill ; tr. fr. *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, Paris, Hachette, 1990.

Algirdas Julien Greimas (1976) *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil.

Algirdas Julien Greimas (1984) « Sémiotique figurative et sémiotique plastique », *Actes sémiotiques-Documents*, n°60.

Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtès (1979) *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, vol. I*, Paris, Hachette.

Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtès (1986) *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, vol. II*, Paris, Hachette.

Groupe Mu (1992) *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil.

Groupe Mu (1996) « Introduction » à *Protée « Rhétoriques du visible »*, vol. 24, n° 1, pp. 5-14.

Groupe Mu (1977) *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*, Paris, Seuil.

Odile Le Guern (2008) « De la parole à l'œuvre. Synthèse », *Thèse d'Habilitation à Diriger des Recherches*, Université Lumière-Lyon 2.

Jean-Marie Klinkenberg (2000) *Précis de sémiotique générale*, Paris, Seuil, coll. Points essais.

Jean-Marie Klinkenberg (2004a) « Le signe plastique contre l'idéologie de l'œil. Deux expériences du corps », *Visio*, numéro spécial *Plasticité, sémiotique et nouvelles technologies*, t.9, n°1-2, pp. 293-302.

Jean-Marie Klinkenberg (2004b) « La plasticité des catégories. 1. Les catégories iconiques », *Visio*, t. 9, n° s3-4 , pp. 23-35.

Jean-Marie Klinkenberg (2008) « Le rhétorique dans le sémiotique : la composante créative du système », in *Figures de la figure. Sémiotique et rhétorique générale*, Limoges, Pulim (Sémir Badir et Jean-Marie Klinkenberg dirs).

François Rastier (2001) *Arts et sciences du texte*, Paris, P.U.F.

Victor Stoichita (1993) *L'instauration du tableau*, Paris, Klincksieck.

Heinrich Wölfflin (1992), *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art. Le problème de l'évolution du style dans l'Art Moderne*, Paris, Gérard Monfort.

Notes de base de page :

1 Je tiens à remercier Odile Le Guern et Pierluigi Basso Fossali qui m'ont prodigué des conseils et des suggestions, ainsi que Georges Roque qui a bien voulu me faire des remarques sur la question de l'autographie et de l'allographie. Enfin, je voudrais remercier Audrey Moutat qui a très gentiment et attentivement relu ce texte dans sa version définitive.

2 Le terme « texte » peut être entendu de deux manières : en tant qu'objet et en tant que paradigme. En tant qu'objet il concerne la constitution d'un plan de l'expression et d'un plan du contenu, c'est une configuration qui construit un tout de signification. Par texte comme paradigme on entend le paradigme épistémologique de l'immanence. Cela veut dire qu'on peut étudier p. e. les pratiques culturelles à travers un paradigme textuel, à savoir comme si le sens était déjà donné, théorisé, et non pas comme si le sens était en acte. Le paradigme des pratiques aurait comme objet d'étude le sens saisi en même temps qu'il se construit. Dans l'histoire de la sémiotique récente on pourrait opposer le paradigme textuel de Greimas (où, par exemple, le sens d'un ouvrage littéraire est reconstruit de la fin) et le paradigme de Eco, où l'on suit le parcours de déploiement du sens tout au long de la lecture.

3 A ce propos Fontanille affirme : « dès qu'on s'interroge sur l'opération qui réunit les deux plans d'un langage, le corps devient indispensable : qu'on le traite comme siège, vecteur ou opérateur de la sémiotique, il apparaît comme la seule instance qui soit commune aux deux faces ou aux deux plans du langage, et qui puisse fonder, garantir ou réaliser leur réunion en un ensemble signifiant » (Fontanille 2004, p. 13).

4 Dans l'introduction de *Rhétorique de la poésie*, en prenant en considération la possibilité d'une rhétorique de l'image, ils affirment également : « Des procédés formels, s'ils sont déterminés de façon suffisamment abstraite, ne doivent pas dépendre d'une substance particulière de l'expression » (1977, p. 15).

5 Sur la même question du support mais cette fois à l'intérieur de la tradition sémiotique greimassienne, voir Fontanille (2004), Basso Fossali et Dondero (2006), Dondero (2009b).

6 Par contre la matière commune envisagée par la sémiotique greimassienne est dans l'organisation du contenu des textes.

7 Du côté de la théorie de l'art voir à ce propos Stoichita (1993) et du côté de la sémiotique visuelle voir Beyaert-Geslin (2004a, 2010) et Caliandro (2008).

8 En ce qui concerne la relation entre support et apport dans le cas de la photographie voir Klinkenberg (2004a).

9 Voir à ce sujet Eco (1984).

10 De manière étrange, dans cette conception du sémioticien italien, il prévalait la reconnaissance d'un rôle de la philosophie du langage purifiée de la textualité, plutôt que la conception d'une philosophie orientée par l'histoire et sa déclinaison encyclopédique.

11 Voir à ce propos la troisième partie du *Trattato di semiotica generale* (1975).

12 Sur la distinction entre l'herméneutique matérielle de Szondi et l'herméneutique philosophique de Gadamer voir Rastier (2001).

13 S'il a été possible, pour la tradition greimassienne, d'analyser la textualité, qui *objectivise* les pratiques, il est apparu moins pertinent, en vue de la scientificité souhaitée, de prendre en considération les pratiques elles-mêmes qui, relevant de l'idiocrasie des techniques et des *situations « ouvertes »* de sémantisation, demandent d'être étudiées dans leurs trajectoires en acte *dans le temps* — et pas seulement *dans l'immanence d'un cadre épistémologique de conditions de possibilité*. Outre l'immanence, la sémiotique greimassienne épouse une vision analytique qui procède par « présuppositions » et qui reconstruit donc le scénario dynamique des pratiques *à rebours*, et non dans leur sens « en acte » — même manquant. La notion de texte peut en effet être comprise comme le niveau du sens qu'on considère « thésaurisé », et *autonomisé* par rapport à l'ancre spatio-temporel de l'énonciation. Comme l'affirme Basso Fossali (2006) le sens des textes doit être géré, et pour ce faire, on doit faire appel aux pratiques ; mais les textes eux-mêmes sont déjà une forme de gestion, de thésaurisation, de mise en mémoire du sens, à savoir une manière de « résoudre » la précarité de la sémantisation des pratiques. Le texte est donc un pôle de normativisation des pratiques dont la lecture normative doit devenir objet d'étude de la sémiotique.

14 A ce sujet, voir Fontanille (2004, 2008).

15 Voir, à ce propos, Rastier (2001) et Basso Fossali (2002, 2008).

16 Les membres du Groupe Mu admettent dans certaines parties du *Traité du signe visuel* que c'est le niveau global de la signification qui détermine l'analyse locale des énoncés, p. e. iconiques. En voici un exemple : « C'est évidemment l'idéologie qui fixe les niveaux idéaux, toujours révisables, de stabilité typique » (1992, p. 155).

17 A ce sujet, voir, la conception de Klinkenberg (2008) de la rhétorique comme socio-sémiotique.

18 A ce sujet, voir Dondero (2006, 2009b).

19 On pourrait considérer les calligrammes comme un cas intermédiaire, où la tabularité, qui est reproductible certes, inscrit une autre contrainte (picturale) propre à un autre genre sémiotique que la poésie.

20 Cette distinction peut également se révéler puissante pour aborder un premier tri parmi les objets visuels dans le discours scientifique : d'une part on aurait le champ du diagramme et, de l'autre, le champ du schéma. Dans le cas du diagramme, le support des données et l'histoire de l'instanciation sont pertinents à la signification, dans le deuxième cas, celui du schéma, ils ne le sont pas. A ce sujet, voir Dondero (2008b et 2009a).

21 Sur cette question voir aussi, du côté post-greimassien, Fontanille (1996) ainsi que les contributions recueillies dans les actes du colloque « Arts du faire : production et expertise » entièrement consacré à cette question (Beyaert-Geslin, Dondero et Fontanille dirs 2010) et publiés ci-contre.

22 Le parcours génératif du contenu ne peut être valable que pour un texte à la fois et non pour des corpus ou pour l'analyse des genres mais une classe d'énoncés qui se figurativisent de la même manière constitue cet air de famille déterminant un genre.

23 La détermination de ce qui affère au plan de l'expression et au plan du contenu a donc un caractère conjoncturel. Il faut donc entendre l'interprétation comme une multiplication des accès au sens : ce qui a été constitué comme plan de l'expression linguistique à un niveau donné est susceptible de devenir à son tour un terrain de sémantisation, vu son appréhension perceptive. Par conséquent, chaque signifiant peut devenir un interprétant du texte entier.

24 A ce propos Floch affirme que : « Si d'un point de vue technique, l'image photographique peut être considérée comme une *empreinte*, ce sont les *formes de l'empreinte* qui rendent possible le fonctionnement de l'image en tant qu'objet de sens » (2001, p. 170, nous traduisons et soulignons).

25 La sémiotique greimassienne a avancé sur ce point ces dernières années : Fontanille (2004) p. e. a valorisé la question de l'autographie des textes, à savoir l'inscription unique des formes par une sensori-motricité. Voir à ce sujet aussi Bordron (2004).

26 Le canal est le support physique de l'information véhiculée. Le support physique est constitué « d'une première part de l'ensemble des stimuli dont on vient de parler [ondes sonores, radiations lumineuses, molécules] et dépend donc du support qui va permettre la transmission du message (par exemple l'air, qui est le support des ondes sonores). Mais il est aussi constitué, de deuxième part, par les caractéristiques de l'appareil qui les a émises et, de troisième part, par les caractéristiques de l'appareil qui les reçoit » (Klinkenberg, 1996, p. 48).

27 Sur les pratiques religieuses déterminant les techniques du support et de l'apport dans le cadre de la production des icônes sacrées, je me permets de renvoyer à Dondero (2008a).

28 A ce propos, voir Groupe μ (1992, p. 446, note 34).

29 A ce sujet, voir Klinkenberg (2004a) et Klinkenberg (2004b) où il affirme que c'est bien le corps qui décide la hiérarchie des niveaux des catégories (et des transformations).

30 Voir aussi Groupe μ (1996, p. 8) : « Ainsi l'école peircienne note que le canal, étant fatallement existentiel, fait peser ses contraintes formelles sur la structure de l'objet qu'il permet de transmettre, ce qu'établit également la sémiotique visuelle cognitiviste ».

31 On ne pourrait donc plus parler d'« esthétique de la découpe » comme si elle restait intacte dans le passage entre peinture, photographie, dessin comme le voulait Wölfflin (1992).

32 « Le stimulus n'est un stimulus sémiotique que parce qu'il actualise le modèle qu'est le signifiant » (Klinkenberg, 1996, p. 97). Dans la langue, le stimulus est le son (idem, p. 94) mais le son physique réellement émis ou perçu renvoie à un son idéalisé – modélisé – que l'on appelle *phonème*. Le spectre des sons que la bouche peut produire et que l'oreille peut entendre va être découpé en portions. Certaines de ces portions seulement sont réputées appartenir à la langue » (idem, p. 95).

33 Les éléments sont constitués par deux sous-éléments : le *support* du signe plastique et sa *matière* (ils se confondent en sculpture dans les images télévisées, et se distinguent en peinture). La loi de répétition des éléments est le produit de deux variables : le *support* qui impose certaines contraintes à la répétition, et le comportement moteur qui la produit, à savoir la *manière* (voir à ce sujet Groupe μ 1992, p. 203).

34 A cet égard, le groupe n'a, hélas, pas formulé de théorie sur les types d'articulation de la lumière, lesquels auraient pu décrire plus finement cette rencontre entre microtopographie et regard de l'observateur.

35 Voir Klinkenberg (2004a).

36 A ce propos, voir Le Guern (2008) qui affirme : « Parfois relégués du côté de l'aléatoire, du contingent (Arnheim), ces éléments sont souvent négligés car, s'ils sont articulés en substance de l'expression par leur prise en charge par un mode d'expression sémiotique particulier, la peinture en l'occurrence, ils n'accèdent pas nécessairement au statut de forme de l'expression, ne semblent pas participer au projet de signification, parce qu'ils n'entrent pas dans cette relation de présupposition réciproque entre les deux plans de

l'expression et du contenu. Ils pourraient rester de simples marqueurs stylistiques, à moins qu'on ne les engage sur la voie d'une participation à un mode particulier de saisie des données visuelles, d'une forme de relation esthésique, entre le sujet pris dans la contemplation esthétique et l'objet, de l'établissement d'un contact haptique, reposant sur une forme d'empathie avec l'œuvre. La signification serait ailleurs, non au niveau de l'énoncé mais à celui d'une forme d'énonciation, et plus particulièrement de la réception si nous envisageons les choses en termes de rhétorique (p. 175). Sur la texture voir aussi Beyaert-Geslin (2008).

Pour citer cet article :

Maria Giulia Dondero. *La sémiotique visuelle entre principes généraux et spécificités. A partir du Groupe μ¹*. Nouveaux Actes Sémiotiques [**en ligne**]. Actes de colloques, 2008, Le Groupe μ. Quarante ans de rhétorique – Trente-trois ans de sémiotique visuelle. Disponible sur :
<<http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3286>> (consulté le 27/06/2010)