Centro Internazionale
di Semiotica e di Linguistica

Documents de Travail

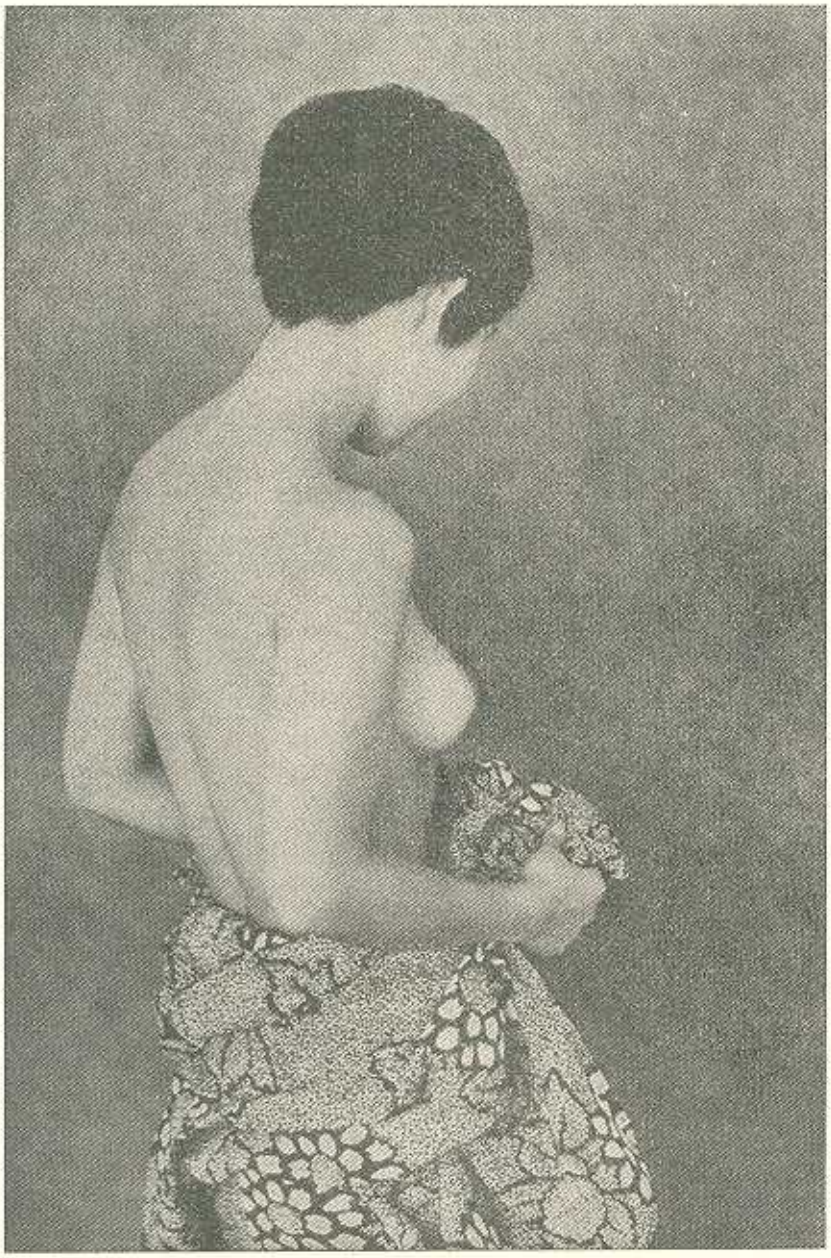
et pré-publications

Jean-Marie Floch

Sémiotique poétique et discours mythique en photographie
Analyse d'un «Nu» d'Edouard Boubat

Università di Urbino
Italia

numero **95** *giugno 1980* | *serie* **F**



Sémiotique poétique et discours mythique en photographie
Analyse d'un «Nu» d'Edouard Boubat

pré-publication

I. Positions méthodologiques de l'analyse

Cette analyse d'une photographie d'E. Boubat a pour dessein d'illustrer la possibilité et même la necessité pour une sémiotique visuelle de rechercher et de définir les conditions d'une saisie de l'objet visuel — ici une photographie — comme construction. Une telle affirmation marque à quel point une étude fondée sur ce principe doit à la linguistique structurale puisque «dès sa fondation, la linguistique structurale a réclamé la création de l'objet-langue contre l'évidence de l'objet (donné)-langage... Comme toute science humaine, la linguistique n'a pas à décrire un objet déjà produit, mais à le construire (ce faisant, elle déconstruit l'objet-donné, ce déjà-là)» [1].

Comme le note J. C. Coquet dans «Poétique et linguistique» [2], le terme même d'objet fait question: il revêt trois formes suivant le mode de saisie adopté par le linguiste:

1. Il est posé comme un observable. C'est l'attitude positiviste. La visée est sûre, mais la description est fondée sur un a-priori. Est seul en jeu le renouvellement des méthodes toutes pragmatiques.

2. Les notions d'objet, et corrélativement, de sujet sont contestées. Aucune définition de remplacement n'est proposée et ce, par principe. L'analyste se refusant à mener une description se métamorphose en écrivain...

3. L'objet n'est pas une donnée immédiate. Il reste à découvrir. Les conditions de la reconnaissance sont satisfaites quand l'analyste pourra proposer pour tel objet visé une structure spécifique, c'est à dire l'ensemble des règles explicites dont dépend le jeu des significations et des éléments visuels.

Une étude historique des analyses récentes d'images ou de tableaux

(voire de photographies) pourrait montrer à quel point les deux premiers modes de saisie ont été privilégiés depuis une décennie par les analyses sémiologiques de l'image ou de l'art. Ce n'est pas le lieu ici. C'est en accord avec le mode (troisième) de saisie, dit «sémiotique», défini par J. C. Coquet que nous parlerons de sémiotique de l'objet visuel et non de sémiologie de l'image, terme qui prête trop à confondre l'image perçue et l'image-message, telle que l'entend une sémiologie de la communication [3].

L'objet de l'analyse sémiotique, dont on doit les fondements méthodologiques à A. J. Greimas, sera le «procès» ou «texte». Ce concept, pris à la glossématique hjelmslevienne, ne désigne pas la réalité immédiatement observable: «Le texte n'est ... réellement un texte que quand il a été soumis à l'analyse» [4]. Il est évident que prendre ce concept, c'est par là postuler qu'on puisse, dans l'oeuvre picturale ou photographique, étudier une corrélation entre les deux axes, du procès et du système; le système est visé à travers l'analyse du procès. Dans l'état actuel des recherches en sémiotique visuelle, on ne peut prétendre établir le système. L'analyse du procès peut néanmoins amener à l'étape intermédiaire de la démarche sémiotique, à l'«inventaire» de ses constituants, inventaire dont la réorganisation par la définition des possibilités combinatoires de ces derniers établirait le système.

L'analyse partira de la photographie «Nu» d'E. Boubat considérée comme un discours, au sens où A. J. Greimas l'entend, c'est à dire non comme une concaténation d'énoncés visuels mais comme un «tout de signification», produit d'abord, tel un syncrétisme qui se désarticule progressivement par étapes successives et éclate finalement en énoncés particuliers» [5] C'est dès lors donner pour fondamentale une problématique de la segmentation du discours et prévoir l'intérêt et l'élaboration d'une structure élémentaire, lieu d'émergence du sens, donnant le discours comme le produit énoncé, et la projection extériorisante de l'énonciation. Mais envisager cette photographie, toute photographie, comme un discours visuel demande, en même temps que l'analyse de l'organisation logico-sémantique des isotopies [6] qui en assurent la cohérence, le dégagement du niveau ou du palier où se situe telle ou telle isotopie et ce aussi bien au plan de l'expression qu'au plan du contenu si l'on en vient à postuler pour cette photographie l'existence sémiotique d'une corrélation entre les deux plans.

On voit que notre préoccupation s'inscrit dans le cadre général d'une réflexion sur la théorie des discours conçue actuellement comme «un dispositif en paliers de profondeur, permettant d'introduire à chaque palier de nouvelles composantes sémantico-syntaxiques (représentation

anthropomorphe, temporalisation et spatialisation, adjonction de la figurativité etc. . . .) qui rapprochent progressivement de sa surface textuelle» [7].

II. Le choix de la photographie d'E. Boubat: l'étude d'un contraste

La photographie «Nu» d'E. Boubat a été choisie pour plusieurs raisons qui permettent de supposer que son analyse, dans la mesure de ses limites explicites, aura une valeur d'illustration des thèses épistémologiques et méthodologiques développées ci-dessus.

Le choix s'est fait tout d'abord pour des raisons «négatives», si l'on peut dire. La première est que cette photographie ne permettait pas une lecture «scénographique» (ou tout au moins la donnait pour non heuristique), dans la mesure où l'on ne pouvait (où l'on n'avait aucun intérêt à) y installer un espace tridimensionnel, une organisation ségrégative en plans de profondeur, qui puisse être articulée en espace signifiant, la transparence de la surface de l'image étant alors donnée comme allant de soi. Devant une telle image, il ne nous a pas paru possible de faire une analyse qui neutralise ou même élimine ses qualités plastiques, c'est à dire une analyse qui conviendrait tout aussi bien si le «sujet» était donné par un «tableau vivant» ou par une maquette, et non par un objet constitué sur un code de représentation planaire [8]. La seconde raison négative est l'absence de tout texte (linguistique): commentaire ou légende, de la part du photographe, qui permettrait — et non justifierait — une lecture de l'image par une lecture du texte [9]. Absence donc de toute instance d'ancrage pour reprendre la problématique de R. Barthes [10]. Il importera bien sûr de prendre en compte le titre «Nu». Mais, avant toute analyse de l'image elle-même, ce titre était suffisamment ambigu, voire trop platement indicatif (apparemment), pour ne pas laisser l'image se prêter, en quelque sorte, à la construction de l'objet (sémiotique) visuel, qui pourrait alors guider l'interprétation. Comme nous le verrons plus loin, à la fin de l'étude du contenu de la photographie.

Mais cette photographie a été choisie aussi et surtout pour l'étude de l'investissement d'un contraste: le contraste modelé/aplat. C'est à dire ici pour cette raison «positive» que ce travail s'incrit dans un série de recherches sur la nature et la fonction des contrastes, plus exactement leur nature et leur fonction sémiotiques. Un rappel de la pertinence de cette problématique, ainsi que de son importance pour la sémiotique visuelle, est ici nécessaire.

L'importance du rôle des contrastes a été révélée progressivement au cours des recherches sur la possibilité pratique d'analyser un tableau ou une photographie après s'être refusé les moyens que se donnent les sémiologues de l'image. La volonté de tenir compte des qualités plastiques des oeuvres, le refus de considérer la lexicalisation ou le dénombrement des «motifs» reconnaissables comme le premier niveau, le niveau fondamental de l'analyse, la nécessité enfin de procéder à une articulation de l'étendue de l'image pour pouvoir parler de forme spatiale signifiante, ces trois positions-clés ne laissèrent pas de faire apparaître, dans d'autres travaux notamment sur l'oeuvre photographique d'H. Cartier-Bresson ou d'E. Boubat lui-même, l'intérêt particulier qu'offrent les contrastes, quand même il s'agit d'une part d'en définir sémiotiquement la nature et que d'autre part ils ne représenteraient certainement qu'un cas très particulier des systèmes visuels de la signification que la sémiotique visuelle s'est donné pour tâche de connaître.

1. *Définition du contraste, types de contraste, leur statut sémiotique*

On distinguera tout d'abord le contraste et la catégorie visuelle. Si l'on prend pour exemple le contraste flou/net, on peut dire que celui-ci peut être défini, en dernière analyse [11], comme réductible à la manifestation du terme complexe [12] de la catégorie visuelle de la Transition: transition vs non-transition (ou flou vs net). De même on définira le contraste modelé/aplat comme le terme complexe de la catégorie visuelle modelé vs aplat. On verra plus loin l'importance essentielle de cette distinction. Mais la définition du contraste, définition sémiotique, ne se réduit pas au fait qu'il réalise le terme complexe d'une catégorie visuelle (catégorie chromatique ou catégorie surfaciale et plus généralement géométrique). Le contraste est plus et surtout une unité textualisée définie par la manifestation, dans une même unité supra-segmentale, des deux termes individués d'une catégorie.

Il reste encore à préciser que les contrastes ne sont pas tous de même dimension. Ainsi si l'on peut considérer le contraste de valeur clair/sombre comme l'un des contrastes simples et l'un des contrastes de base du système d'expression de la photographie «en noir et blanc»: c'est le contraste de moins et plus grande densité. Cette dernière précision n'est pas en fait de nature sémiotique: elle ne convoque le terme scientifique de «densité» que pour mieux faire comprendre le terme de «valeur». On distinguera la «valeur» et la «densité» de cette façon: la valeur est la forme sémiotique du phénomène; la densité sa forme scientifique. On renverra ici à la distinction entre forme scientifique et forme sémiotique définie par A. J. Greimas dans «Sémiotique et sciences sociales» (Seuil, Paris, 1976).

On devra appeler contrastes complexes ces contrastes qui, comme le contraste nuancé/contrasté, nécessitent, pour leur constitution, des contrastes qui, eux, peuvent se réaliser avec seulement deux termes concomitants de même nature: les contrastes simples, les contrastes complexes sont ainsi des contrastes de contrastes. Ils peuvent d'ailleurs, indépendamment de toute relation sémiotique particulière, c'est à dire de toute fonction expressive, réorganiser l'articulation première de l'espace instituée par des contrastes simples. Des contrastes tels que contrasté/nuancé et flou/net sont donc des contrastes complexes. Mais l'on passe à des contrastes de toute autre nature quand on en vient à un contraste comme le clair/obscur. Le contraste clair/obcur n'est pas lui une unité de l'expression; il est la manifestation syntagmatique particulière de contrastes de valeurs claires/sombres conjointe (historiquement et culturellement) à l'organisation spatialement formée par la lumière et l'ombre. C'est pourquoi il semble qu'il faille bien distinguer d'une part le clair/obscur: organisation topologique particulière et systématique qui peut être étudiée comme suit:

Clair + gauche-haut / sombre + droite-bas

et qui est conjointe, sémiotiquement, à une organisation (sémantique) spatiale où la lumière, comme d'ailleurs la couleur, est «au service de la forme» [13] et le contraste clair/sombre d'autre par qui n'est pas lié à cette «servitude» historique. H. Wöllflin montre bien qu'il peut ainsi servir l'expression d'organisations spatiales bien différentes. Le clair/obscur, conçu donc comme une relation sémiotique,

$$R\,\frac{E}{C}\;\frac{(\text{clair}+\text{gauche-haut} \quad / \quad \text{sombre}+\text{bas-droite})}{\text{volumes dans lumière} \qquad \text{volumes dans l'obscurité}}$$

est, selon la formule de J. Itten, «le moyen de représentation donné pour la lumière et l'ombre et les formes plastiques». On voit d'ailleurs ainsi que, dans le discours théorique (métalangage non-scientifique) des artistes et des critiques, on appellait indifféremment «contrastes» des unités du plan de l'«expression» visuelle et, comme c'est le cas ici, de véritables «blocs de signification». Si nous sommes resté assez longuement sur l'analyse du contraste clair/obscur, c'est non seulement pour montrer au lecteur l'énorme travail taxinomique auquel doit s'astreindre le sémioticien lorsqu'il s'engage dans l'étude des constituants du plan de l'expression des langages visuels, mais aussi et surtout parce que l'analyse de ce contraste était nécessaire pour aborder l'analyse de celui qui nous occupe et dont dépendra l'organisation de l'espace signifiant de la photographie: le contraste modelé/aplat.

Si l'on se souvient de la formule d'Edgar Degas: «le dessin n'est pas la forme mais la manière de voir la forme», on peut prévoir une organisation plastique reposant sur un contraste de deux «manières de voir la forme», c'est à dire de deux systèmes expressifs dont la polarisation se constitue par l'emploi qu'ils font d'au moins un même contraste (pour ce qui nous intéresse, de même contraste de valeurs): ces contrastes seront appelés «contrastes de techniques» (préférable à contrastes de dessins dans la mesure où c'est aussi une «manière de voir la forme», un dessin donc que de se servir d'unn contraste de techniques — il s'agirait de réserver le terme de dessin au traitement prenant en charge la totalité de la forme — espace de l'image). On comprend mieux ainsi la remarque capitale d'André Lhote: «Il peut y avoir des contrastes de techniques en même temps que des contrastes de couleurs et de valeurs» [14].

Dégager l'existence fonctionnelle des contrastes de techniques nous semble de quelque importance pour l'analyse de la signification en sémiotique visuelle, au moins pour l'un des problèmes fondamentaux de celle-ci: la segmentation du texte (plastique). En effet on peut noter que le contraste modelé/aplat est formé, pour ce qui est de la manifestation de son pôle «modelé», d'un contraste clair-obscur: ce contraste, constitué comme un bloc de signification on l'a vu, sert donc l'expression d'une des deux plages du contraste modelé/aplat, celle par laquelle les objets et l'espace sont «rendus» en volumes. A une différence — essentielle — près: tout se passe comme si le clair/obscur qui signifiait la totalité de l'espace, qui exprimait l'organisation sémantique de l'espace comme espace en volumes homogène par la lumière/valeurs, se trouvait, une fois intégré dans un contraste de techniques, désémantisé, pour n'être plus qu'un des deux termes contrastants d'une unité du plan de l'expression. La désémantisation du contraste clair/obscur est un fait qui nous semble essentiel pour surmonter, ici: dans le cas de cette photographie, une difficulté que ne laisse pas de poser une sémiotique des discours visuels, mais aussi — et plus généralement — des discours non-linguistiques. Nous formulerons cette difficulté en transposant — ce qui nous paraît licite — la réflexion d'A. J. Greimas à propos du statut de la signification de certains syntagmes gestuels: «La difficulté réside, en premier lieu, dans l'impossibilité apparente de la segmentation du texte gestuel en syntagmes porteurs de signification autrement que par recours à la sémantique des langues naturelles. Cette difficulté paraît même insurmontable tant qu'on reste dans la perspective du spectateur-destinataire, tant qu'on considère que la signification est un horizon qui se profile devant nous, qu'elle est pour l'homme; et non que l'homme en est en même temps le sujet, qu'il est capable de la

produire pour lui-même et pour le monde humain. Le fait que des séquences de gestualité pratique / pour notre objet, nous dirions: des syntagmes de «rendus graphiques» / ... sont transmises par l'apprentissage et ravalées ensuite au niveau de la gestualisation / ici, au niveau d'une expression graphique quasi-automatique / tout en montrant leur caractère significatif, créateur d'écarts culturels, confirme le phénomène de désémantisation, qui paraît étrange à première vue» [15].

On peut ainsi affirmer qu'au moins certaines photographies (tout laisse à croire que cet «au moins» n'est nécessaire que par prudence) demandent un apprentissage de la part de celui qui les regarde [16]; cela contrairement à l'opposition irréductible — de nature — que R. Barthes voulait, en 1964, instaurer entre le «dessin» (au sens où il l'entendait) et la photographie [17]. Davantage, on voit même des photographies (celles où joue le contraste modelé/aplat) qui, en tant qu'énoncés plastiques, impliquent au niveau de l'énonciation un apprentissage dont on ne peut rendre compte qu'en l'intégrant à une «optique cohérente» [18], en gros celle de la Renaissance, fondée sur la représentation «mimétique» d'un espace empirique essentiellement visuel et donné pour homogène. La photographie n'est plus ce «fait mat» ou quelque «reproduction» d'un «réel littéral» [19] mais — il faut s'y résigner — affirme en quelque manière sa nature essentiellement historique et culturelle [20].

La reconnaissance, par l'étude de ce contraste, d'un tel «apprentissage» permet de placer les sémiotiques de la peinture et de la photographie dans le cadre général de la sémiotique de la communication à partir du moment où l'on a pu dégager des opérations d'encodage, ce qui assurerait davantage l'existence postulée, antérieurement en droit, d'un destinateur encodeur (ou énonciateur plus précisément) comme celle d'un destinataire-décodeur (ou énonciataire) [21].

L'analyse de la signification d'une photographie — comme celle d'un tableau — même ici à un niveau qui serait donc fondamentalement visuel et indépendant de toute lexicalisation ne reléverait donc plus d'une herméneutique ou d'une sémiologie de la signification de type barthésien, posant la problématique de la pertinence des concepts empruntés à la linguistique à une analyse qui se donne pour domaine tout ce qui est nommable.

III. La construction du plan de l'expression du «Nu»

Le contraste de techniques, tel que nous avons essayé de le définir permet de par la complexité de ses constituants, de segmenter le texte visuel en «blocs de signification» proprement plastique et par là d'organiser ce

dernier en unités qui sont non seulement pertinentes à l'objet de description sémiotique mais aussi supra-segmentales par rapport aux «motifs» dénommables ou lexicalisables.

Dans la photographie du «Nu» d'E. Boubat, quatre «zônes» ont été ainsi reconnues tout d'abord. Ce découpage est une première articulation faite non pas sur la reconnaissance, l'identification grâce au caractère analogique ou iconique de l'image, mais par la répartition suivant l'aspect visuel, le traitement «décoratif», au sens où l'entendait A. Lhote, de la photographie. C'est pourquoi ces parties sont dénommées «zônes» pour rappeler qu'elles ne sont pas encore les parties construites, les éléments structuraux de l'objet visuel planaire [22]. Les quatre zônes sont:

1. une zône de «fond» [23]
2. trois zônes constituant la «figure»:
   2.1. une tâche d'un noir intense
   2.2 une zône claire, celle du buste [24]
   2.3. la «texture» du drap ou de l'étoffe.

Il est à remarquer que ces zônes, surfaces délimitées, recouvriraient à la rigueur, dans ce premier découpage, des éléments figuratifs encore nommables mais déjà construits:

1. /fond/
2. /silhouette/
   2.1. /chevelure/
   2.2. /buste/
   2.3. /vêtement/

L'étude de la photographie a alors été reprise dans le sens d'une analyse. Une des zônes (2.2./buste/) étant traitée en surfaces de valeurs orientées, il a été posé en hypothèse qu'elle pouvait être l'objet d'une recherche d'organisation de contraste clair/obscur, constituant le pôle modelé d'un contraste modelé/aplat. On peut dire dans un premier temps que la zône claire du buste est traitée selon la technique du clair/obscur; les valeurs claires et les valeurs sombres sont en effet orientées systématiquement: surfaces claires à gauche et surfaces sombres à droite, «rendant» ainsi une lumière, très classiquement donnée (ou codée) comme venant de la partie gauche de la scène [25]. Cette expression de la lumière, cette organisation de l'espace (au plan sémantique: de l'espace représenté) est utilisée aussi par E. Boubat, et ce pour l'organisation totale de l'image,

dans une photographie comme «Le pilage de mil» [26]. Mais cette technique ne concernant que cette zône de l'image, celle-ci peut être constituée en une partie du champ plastique clos par le cadre [27]: la partie ainsi construite est donnée comme plage en modelé, présupposant donc une plage en aplat.

Si les bras, le dos et la nuque de la jeune femme (ce que nous avons, par commodité, appelé le «buste») sont traités en modelé, les volumes, les plis de l'étoffe ne sont par contre que «dessinés» (au sens où A. Lhote entendait ce terme): quelle que soit leur orientation lumineuse et spatiale, ni leurs fleurs ni l'imprimé ne se voient plus clairs ou plus sombres, aussi bien à droite qu'à gauche. La texture est en aplat . . . au même titre que la tache noire de la chevelure, sans aucune nuance, a fortiori sans aucune transition ou organisation en système gauche-droite, sans «modelé» donc. La plage aplat (opposée à la plage modelé) est donc constituée de deux parties qu'aucune transcription linguistique de la photographie, qu'aucune dénomination ne donnerait comme constitutives d'une même unité du plan de l'expression visuelle planaire. A propos de cette plage en aplat, soulignons qu'il s'agit bien là d'une unité du plan (immanent) de l'expression visuelle. En effet sa manifestation en deux parties non contigües est un fait de spatialité, c'est à dire de réalisation dans une substance. La non-contiguité de ces deux parties de la photographie est, en ce sens, non pertinente pour l'analyse sémiotique que nous menons ici de son plan de l'expression.

Il faut encore préciser que la surface noire de la /chevelure/ fait partie de la plage aplat au même titre que la surface très «graphique» de /vêtement/ dans la mesure — et ceci est essentiel — où l'analyse, par définition réductrice, du plan de l'expression de la photographie s'occupe des surfaces et de leur traitement et non — ce qui pourrait constituer le point de départ d'un autre travail — des lignes ou des valeurs. C'est ainsi que ces deux surfaces, parce qu'elles réalisent la présence du non-traitement en modelé, sont intégrées à une même plage [28].

Enfin la vaste zône qui cerne la figure ou la /silhouette/ s'oppose à l'ensemble de la zône où s'organisent les termes modelé et aplat. En effet bien que nuancée, elle ne voit pas ses diverses valeurs orientées comme c'est le cas pour la zône du /buste/ qui a été construite en plage «modelé». Elle n'offre donc ni surface de transition orientée, ni continuité, mais est tout de même surface traitée, donc ici partie comparable et opposable aux plages. Ainsi cette zône reconnue comme telle par une articulation naïve est construite en «partie» de l'espace planaire, opposée à celle, investie du contraste de plages, qu'elle cerne.

Les quatre réalisations possibles du contraste modelé/aplat semblent

bien se manifester selon deux relations topologiques articulées l'une à l'autre. Nous aurions donc:

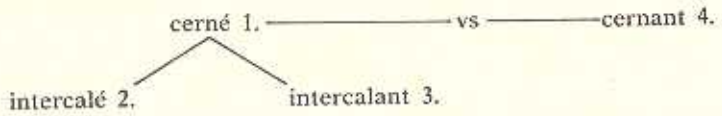
1. modelé + / aplat + } cerné

2. modelé + / aplat − } intercalé

3. modelé − / aplat + } intercalant

4. modelé − / aplat − } cernant

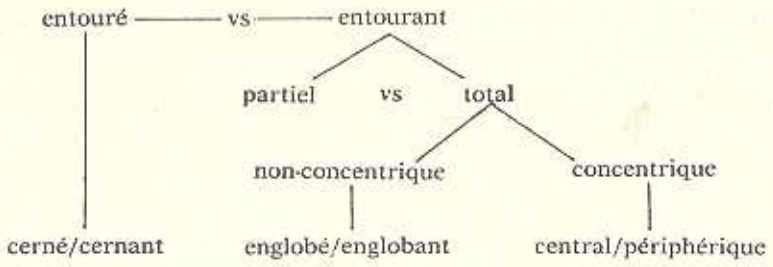
ou, sous une représentation rendant mieux compte de leur organisation syntagmatique:



Deux remarques ici:

1. On peut retrouver la relation topologique cerné/cernant investie dans d'autres photographies, par des termes de contrastes plus courants: /flou/ pour le cernant, /net/ pour le cerné (voire le contraire, plus original); ou/sombre/ pour le cerné et /clair/ pour le cernant dans les portraits dits «à contre-jour» . . .

2. La relation topologique cerné/cernant serait à subordonner à la relation plus générale entouré/entourant; on pourrait prévoir:



IV. Construction du plan du contenu

Comme pour l'étude du plan de l'expression, il est nécessaire, avant d'aborder celle du plan du contenu, de préciser les positions et hypothèses

méthodologiques. C'est la position saussurienne des deux plans du langage qui servira de point de départ pour l'analyse de la strutcure sémantique. Cette conception permet de postuler un parallélisme entre expression et contenu . . . de considérer le plan de l'expression comme constitué d'écarts différentiels, conditions de la présence du sens articulé et par conséquent instruments d'appréciation de l'adéquation des modèles utilisés pour la description du plan sémantique (conformément à la règle, dérivée du parallélisme, selon laquelle à tout changement d'expression correspond un changement de contenu).

Cette hypothèse permet de concevoir la structure sémantique comme une articulation en unités de signification minimale, formées en catégories sémiques ou en unités «molaires» (la métaphore est d'A. J. Greimas). L'étude du contenu de la photographie doit construire ses niveaux et ses unités définies en termes de structure mais voit sa difficulté accrue dans le fait qu'une simple reconnaissance, qu'une simple et «immédiate» dénomination ou transposition linguistique laisse échapper le plus souvent, si l'on prend cette dernière pour tâche essentielle voire constitutive, l'organisation proprement visuelle-planaire de l'image; réorganisation du sujet reconnu comme photographiable. On peut songer à la réflexion de Cl. Lévi-Strauss: «La peinture organise intellectuellement, au moyen de la culture, une nature, qui lui était déjà présente mais sous forme sensible» [29]. à laquelle semble répondre, entre autres, celle de K. Malévitch: «Le peintre regarde le monde non pas comme des objets, en tant que tels, mais comme des plantes picturales» [30].

La construction, à partir de l'étude du contraste de techniques modelé/aplat, du «texte» qu'est ce «Nu» a été menée sur le plan de l'expression considérée séparément du plan du contenu. Mais l'hypothèse que la photographie, l'image en général, n'est pas «un jeu de pures formes dépourvues de sens», que l'homme donne du sens aux formes et aux figures plastiques (visuelles planaires) et d'autre part le postulat sémiotique d'une homologation possible entre des signifiants et des signifiés montrent que si les écarts de signification ne se déduisent pas, dans le discours sémiotique commun, des écarts du signifiant, du moins ceux-ci, à moins de ne plus avoir d'existence sémiotique, renvoient à un système d'exclusion et d'articulation du champ visuel en syntagmes qui n'ont de statut sémiotique que s'ils sont porteurs de signification.

1. *La nature poétique du «Nu».*

Il reste que ces affirmations sont celles de toute analyse de «discours». L'étude du plan du contenu de cette photographie particulière d'E. Boubat a d'autre part pour fondement l'existence d'une nature «poétique»

reconnue, initialement de façon tout intuitive, à ce «Nu». C'est à dire que la problématique du fait poétique demandait d'autres exigences d'analyse en plus de celles de l'analyse des discours non-poétiques, étant entendu que le discours poétique n'est pas co-extensif au concept de littérature: le postulat de la corrélation du plan de l'expression et du plan du contenu définit la spécificité de la sémiotique poétique.

«La sémiotique poétique ... doit se construire un appareil conceptuel susceptible de fonder et de justifier les procédures de reconnaissance des articulations (sur les deux plans: celui de l'expression et celui du contenu). Les articulations à reconnaître sont ici de deux sortes: elles rendent possible, d'un côté, ce qu'il est convenu d'appeler le découpage du discours en unités de dimension variable, depuis les grandeurs totalisantes que sont les objets poétiques discrets jusqu'aux éléments minimaux, traits distinctifs pertinents des deux plans, c'est à dire les sèmes et les phèmes; mais elles doivent aussi permettre la distinction des niveaux linguistiques d'analyse de telle sorte que la reconnaissance d'un certain type d'unités permette de définir, de façon homogène, un niveau linguistique donné, et inversement» [31].

L'hypothèse de la nature (sémiotique) poétique du «Nu» d'E. Boubat repose en théorie sur l'acceptation de définir la spécificité du discours poétique «par la co-occurence, sur le plan de la manifestation, de deux discours parallèles, l'un phonémique (ici son correspondant visuel planaire) et l'autre sémantique, se déroulant simultanément, chacun sur son plan autonome et produisant des régularités formelles comparables et éventuellement homologables, régularités discursives qui obéiraient à une double grammaire poétique située au niveau des structures profondes (et non au plan de la manifestation syntagmatique des signes!)» [32].

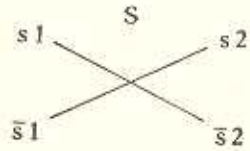
2. *Analyse du niveau thématique.*

Comme l'articulation du plan de l'expression, l'articulation du plan du contenu est à construire, car si le sens apparaît toujours comme une donnée «immédiate» (pour qui possède la compétence sémiotique de tel ou tel système), «la question du statut structural de la signification ne se pose qu'avec le projet de sa description scientifique» [33]. Dans une saisie «immédiate», la photographie «représente» une jeune femme, de dos, buste nu, les hanches ceintes d'une étoffe. Il s'agit là d'un «modèle» au sens académique du terme, dont la présence visuelle si l'on peut dire propose au photographe une recherche plastique qui s'inscrive dans ce genre qu'on appelle le «nu». Le titre trouverait ainsi une justification aisée. Mais tout ne sert pas à grand chose pour ce qui est de la signification de ce qu'est justement un «nu» quand ce mot désigne le genre

de traitement dont cette photographie particulière de Boubat est la réalisation. D'ailleurs ces remarques ne sont faites que sur la reconnaissance, pré-iconographique et iconographique (au sens panofskyen de ces termes), du sujet sans tenir compte du dégagement de la structure du plan de l'expression auquel l'étude de l'investissement du contraste modelé/aplat a abouti plus haut.

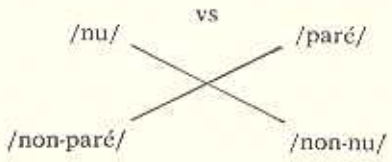
L'analyse sera alors reprise ainsi: une même plage — la plage aplat — est constituée, nous l'avons vu et justifié, des deux parties /chevelure/ et /vêtement/ et s'oppose à la plage exprimant la nudité du buste. Le point de départ de la construction de la structure sémantique a été l'hypothèse que ces deux unités sémantiques (assimilables à des lexèmes) étaient les couvertures «figuratives» (au sens sémiotique du terme) d'unités relevant d'une même isotopie dont le «dénominateur commun», dont l'unité sémantique itérée a été arbitrairement dénommée «parure» ou mieux «paré» défini, structuralement, comme terme d'une catégorie nu vs paré. On insistera ici sur le fait que les deux termes de cette catégorie sont ainsi construits et definis réciproquement; c'est à dire que le terme «nu» n'est plus l'équivalent du lexème de la langue naturelle «nu», unité du plan de la manifestation (dont le terme opposé serait par exemple «vêtu») mais représente une unité sémantique d'un niveau plus profond, dont il s'agira d'ailleurs plus tard de préciser le degré de «profondeur», le «palier» par rapport à la surface textuelle (voir supra la conception greimassienne du discours rendant compte de l'économie générale de celui-ci). On tirera pour le moment les conséquences du dégagement de cette catégorie quant à l'organisation logico-sémantique de ce palier.

L'étude de cette catégorie ne sera pas celle, atomiste, d'un concept unitaire mais celle d'un terme «molaire» recouvrant une structure élémentaire de la signification de cette photographie. Etude faite suivant le modèle du carré sémiotique défini par A. J. Greimas en collaboration avec F. Rastier dans les «Jeux des contraintes» et que A. J. Greimas a développé et complexifié ultérieurement [34]. Pour faciliter la compréhension de l'étude, on rappellera que la structure élémentaire de la signification peut être représentée ainsi:



relation entre contraires
relation entre contradictiores
relation d'implication

La photographie «Nu» d'E. Boubat, pour ce qui est du niveau thématique de son contenu, s'organiserait selon l'opposition nu vs paré, termes articulés par une double relation de disjonction et de conjonction (relation définie comme la dimension de l'axe puisqu'elle subsume les termes s1 et s2). La représentation serait donc celle-ci:



La conjonction des deux termes contraires (/nu/ et /paré/), constitutive du terme complexe /NU/ (c'est à dire le terme construit qu'est devenu le «modèle»), est réalisée dans cette partie qu'est la figure par rapport au fond, par la plage cernée (par rapport à la plage cernante); lieu dans lequel on comprend, c'est à dire on saisit ensemble et «en même temps» les deux termes. Quatre termes peuvent être ainsi produits par le carré:

1. nu-paré: le /NU/ (ou figure nue)
2. non-nu-non paré: le /DECOR/ (défini comme ce qui, dans le champ visuel créé, n'est pas le sujet. La dénomination, on le voit, fait problème; difficulté qui d'ailleurs ici justifierait notre thèse méthodologique).
3. nu-non paré: le /SANS APPRET/
4. non nu-paré: l'/ARRANGEMENT/

Reprenons ces quatres termes.

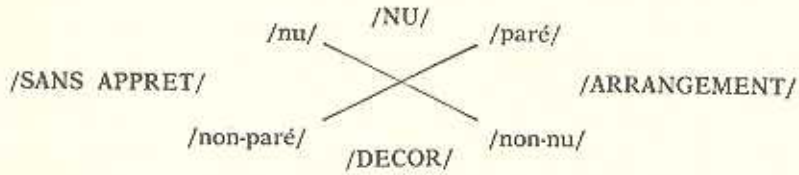
1. le /NU/ propose donc (ou se propose comme) la relation et la valorisation mutuelle du nu et du paré; sa réalisation dans cette photographie est investie dans l'image d'une jeune femme de trois-quarts dos, «dans le simple appareil d'une beauté . . .».

2. le /DECOR/ est ce qui convient (au sens étymologique latin du mot) pour mettre en valeur le jeu constitutif de la figure nue; il est réalisé ici par ce fond, sans qu'on puisse l'identifier comme tenture, mur ou atmosphère. (Peu importe pour ce qui est de notre étude puisque ce terme est antérieur à toute manifestation).

3. le /SANS APPRET/ (dont la connotation psychologique de la légende près de la reproduction dans «La photographie» [35] fait se conjuguer pudeur et nu en tant qu'effet de sens) est le terme subsumant la deixis nu-paré.

4. l'/ARRANGEMENT/ (dénomination arbitraire préférée à celle d'«apprêt») est réalisé aussi bien par la partie /chevelure/ que par celle désignée par /vêtement/.

Les quatre termes peuvent être représentés ainsi à partir du carré sémiotique:



Nous conclurons cette analyse du contenu de cette photographie par quatre remarques:

1. Ce carré semble être l'exemple de ce que peut être une pensée visuelle ou de ce que E. Pignon appelle une «idée» en peinture. Mais nous ne disons pas là que la pensée visuelle serait spécifique. La spécificité de la peinture, comme celle de la photographie, est à définir au plan de l'expression et non au plan du contenu. Tous les systèmes sémiotiques «parlent», pour une même culture, une même organisation de l'expérience vécue, quand même ils privilégieraient chacun, et pour telle ou telle époque, une «réflexion» particulière.

2. On voit quel est l'intérêt de ne pas se fier à la transposition linguistique par la lexicalisation, qui risque de donner un découpage conceptuel relevant de l'univers sémantique le plus commun, qui n'est pas — le contraire serait étonnant — celui de l'univers sémantique de la peinture ou de la photographie (on poussera plus loin cette idée en introduisant la distinction entre univers collectif et univers particulier ainsi que celle de structures axiologiques élémentaires et structures figuratives élémentaires). On rappellera simplement ici que «. . . les unités sémantiques ne sont pas données d'ailleurs comme si elles provenaient d'un découpage conceptuel préalable et décisif — celui du dictionnaire de la langue par exemple, qui leur affecterait déjà une «valeur» — au sens de F. de Saussure: elles se définissent (ou se délimitent) en réalité par leur fonction et leur position syntaxique» [36].

3. A ce point de l'analyse, on peut comprendre à quel point il est nécessaire de ne pas se laisser prendre au piège des mots; ainsi le mot «nu» a reçu, de par la nécessité de définition taxinomique, plusieurs acceptions:

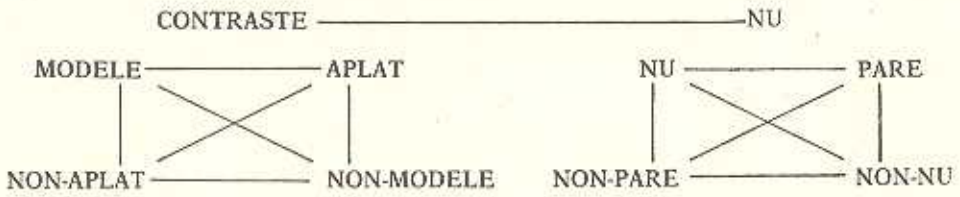
a) «nu» au sens de sans-vêtement a été éliminé comme relevant d'un découpage conceptuel préalable-apriori: celui du dictionnaire.

b) «nu» a désigné le terme s1 /nu/ de la catégorie /nu/ vs /paré/ et a été ainsi défini par sa fonction et par sa position par rapport au terme /paré/ identifiable à «vêtu» ou à «coiffé», mais les subsumant.

c) «nu» pouvait désigner la «figure nue», lieu où se joue le contraste modelé/aplat. On lui a préféré la dénomination non anthropomorphe /NU/ pour le terme complexe subsumant l'axe des contraires sur le carré sémiotique.

d) Enfin «nu» peut signifier ce «genre» de réalisation artistique par lequel s'organise la mise en valeur mutuelle de deux éléments créés à partir de la «substance» du modèle. Ce «Nu» serait en quelque sorte un «parcours thématique canonique» d'énonciation de l'univers de la représentation visuelle.

4. On achèvera cette partie de l'étude consacrée à l'établissement du niveau thématique du contenu de cette photographie, qui justifie sa qualité d'«objet poétique», par le schéma suivant qui reprend le travail d'analyse des deux plans et montre visuellement (c'est le moins que l'on pût faire ici!) comment s'articulent les éléments profonds soumis à cette corrélation des deux plans définitoire du poétique:

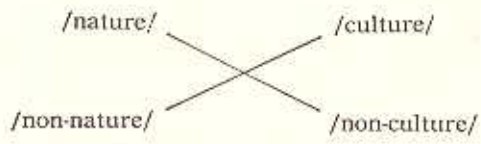


3. *Thématicité et figurativité.*

On proposera plusieurs prolongements à l'établissement de l'organisation logico-sémantique de cette photographie.

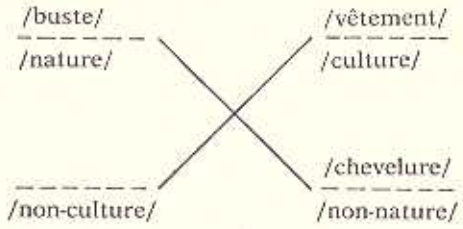
Nous faisions la distinction entre univers collectif et univers particulier d'une part et d'autre part entre structures axiologiques élémentaires. Pour ce qui est de la première distinction, nous préciserons que la distinction proposée par A. J. Greimas dans son «Maupassant: la sémiotique du texte» est celle de l'univers sociolectal et de l'univers idiolectal. S'agissant ici bien sûr de l'oeuvre d'un photographe, E. Boubat, mais dont on ne sait rien de ce qui la différencie dans la pratique du «Nu» des autres oeuvres visuelles planaires [37], nous avons préféré parler d'univers particulier, celui où la pensée s'exprime par l'articulation d'une

surface plane, d'une étendue, par rapport à l'univers commun, celui de la langue-objet, sans aucun doute plus largement transmis et réalisé dans chaque culture particulière. Il serait d'ailleurs étonnant que, dans l'état actuel des recherches en sémiotique visuelle, on puisse aborder, de quelque façon non intuitive, le problème de l'individualité de la réalisation d'une sémiotique, si tant est que ce problème ne soit pas d'ailleurs sinon faux, du moins extrêmement limité dans le temps et dans l'espace des cultures. La distinction entre structures axiologiques élémentaires et structures figuratives élémentaires, elle, directement reprise des travaux d'A. J. Greimas [38], permettrait de mieux situer le «palier» discursif où se situe le carré sémiotique du /nu/ et du /paré/. La sémiotique d'aujourd'hui se sert de modèles sémantiques abstraits, c'est à dire ne correspondent a priori à aucune réalité sociologique ou psychologique ni à aucun investissement préalable, et susceptibles de rendre compte des articulations élémentaires des univers analysés. Le modèle construit pour l'univers collectif est celui-ci:

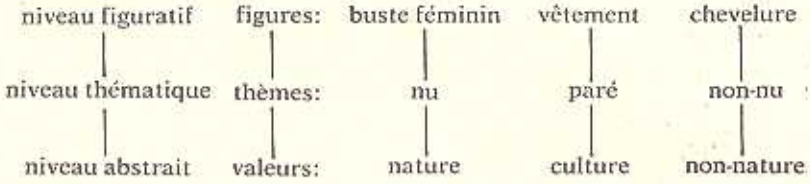


Ce modèle «peut être considéré comme une structure axiologique élémentaire» [39], située au niveau abstrait, profond et non-figuratif. Mais, comme le montre A. J. Greimas dans ses «exercices pratiques» sur Maupassant, les modèles sémantiques abstraits peuvent, à leur tour, être mis en corrélation avec des structures figuratives élémentaires, sortes de stéréotypes culturels, dont l'universalité n'est pas prouvée, mais dont la généralité est évidente. A. J. Greimas, après avoir traité l'univers figuratif particulier de la séquence «GUERRE» des «Deux amis», signale qu'«il arrive souvent que lors de la figurativisation du discours, la structure axiologique (correspondant — ici — au modèle donné ci-dessus de l'univers collectif) soit homologuée avec la structure figurative élémentaire: il en résulte une valorisation (=une «axiologisation») des termes figuratifs qui accèdent de ce fait à la dignité de «symboles», les deux modèles superposés constituant alors une structure axiologique figurative» [40].

Ainsi le modèle de l'«univers collectif» figurativisé aura ici la forme:



Une telle homologation permet de situer le degré de profondeur du discours sur la «nudité». La «nudité» serait l'isotopie thématique où vient s'investir cette organisation, plus abstraite, de l'univers collectif. Les valeurs axiologiques abstraites que sont la /nature/ et la /culture/ sont ainsi respectivement thématisées en /nu/ et /paré/. Ces thèmes seront eux-mêmes, à un niveau plus superficiel de l'économie générale du discours, figurativisés. On représentera la génération (et non la «genèse»!) de la figurativité de cette façon:



On voit dès lors que ce genre qu'est le «Nu» est définissable par la figurativisation visuelle d'un niveau thématique, qu'il propose comme lieu d'investissement de l'organisation abstraite de l'univers collectif: «genre» d'autant plus particulier que le thème qu'il propose est justement visuel (le /nu/ et le /paré/): on a là une sémiotique visuelle qui parle d'autre chose que d'elle-même à propos de visuel. Cette réflexion montre, selon nous, la pertinence de la conception de l'économie des discours sous la forme (actuelle) d'un dispositif de paliers de profondeur, permettant d'introduire à chaque palier de nouvelles composantes sémantico-syntaxiques qui rapprochent progressivement le discours de sa surface textuelle. Conception greimassienne que nous avions adoptée dès la position préliminaire des modèles méthodologiques. La situation du thème de la nudité qui a été décrite précédemment l'a été par rapport aux structures profondes. Mais elle pourrait l'être par rapport aux structures de manifestation. L'introduction de paliers intermédiaires pour rendre l'écart, le vide qu'il reste entre ce plan de la manifestation et ses structures et les structures qui viennent d'être étudiées. Ainsi on pourrait prévoir que la «sexualisation» (il s'agit d'une jeune femme nue) et la

«proxémisation» (elle est de trois-quarts dos) nous rapprocherait de la manifestation et de ses effets de sens, tels que «pudeur» par exemple.

4. *Le mythe du «Nu»*

La dernière partie de cette étude reprendra l'organisation du carré sémiotique construit de la «nudité» non pour une analyse de la nature sémiotique poétique de discours mais pour celle de la structure «mythique» du contenu de cette photographie, à partir d'un rapprochement avec les réflexions que Cl. Lévi Strauss a données en conclusion à ses «Mythologiques», à la fin de «L'Homme nu» [41].

Tout d'abord il s'agit de rappeler que le carré qui définit les relations entre /culture/ et /nature/ n'est pas celui de la nature et de la culture telles qu'elles sont entendues dans telle ou telle société. La /nature/ et la /culture/ sont des termes culturels. La nature et la culture n'existent pas en soi. Rappeler de telles évidences n'est excusable ici que si l'on fait remarquer que la culture apparaît dès lors comme l'ensemble des savoir-faire qui assure la médiation entre le monde et l'homme. La culture est «ce» qui crée une discontinuité, constitutive de la signification, entre le naturel et le culturel, et, tout à la fois, produit des instances de médiation entre les deux termes.

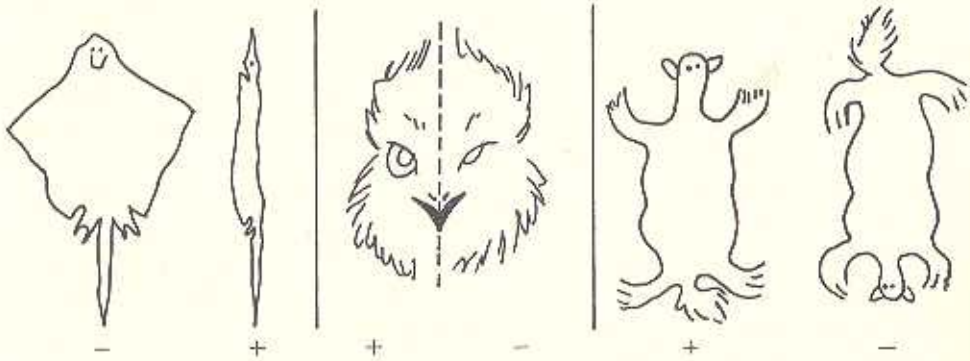
Si l'on reprend alors l'étude de notre photographie, on peut voir que le «Nu» est cette instance de médiation entre le nu et le paré, comme l'ensemble des pratiques sociales peuvent l'être entre le naturel et le culturel. La structure narrative de l'énonciation qu'est le «Nu», en tant que pratique artistique, apparaît donc comme une structure «mythique». Nous pensons pouvoir ainsi rejoindre les observations de J. Courtès sur le terme médiateur dans les mythes analysés par Cl. Lévi-Strauss: «Dans la perspective des mythes, le terme médiateur conjoint sans amalgame ou confusion la nature et la culture... Le moyen terme a donc une position privilégiée, puisqu'il est à la fois le lieu d'un écart entre nature et culture, et celui de leur union. Il ne s'agit donc pas, à proprement parler, d'une intersection entre nature et culture, mais bien plutôt de la conjonction de ces deux éléments: ce qui représente, à ce niveau, un terme complexe. Si nous revenons à notre modèle fondamental qu'articule le carré sémiotique et si, au lieu de considérer les deux ensembles Nature (=N) et Culture (=C) comme des termes complexes, nous les prenons maintenant comme des unités simples en relation de contrariété (point que nous avons patiemment établi jusqu'ici), nous pouvons situer aisément la place du médiateur (quelle que soit ensuite la forme qu'il revêt au plan de la manifestation, selon les codes et les contextes socio-culturels particuliers qui le prennent en charge)» [42].

J. Courtès situe donc ainsi le terme médiateur:

Le /NU/, en tant que figure créée par l'artiste, apparaîtrait donc comme l'équivalent de ces «zoèmes» qu'a étudiés Cl. Lévi-Strauss dans ses «Mythologiques» et dont il explique, à la fin de «L'Homme nu», le rôle privilégié: «On aura sans doute remarqué que les trois types d'animaux (les gallinacés, les poissons plats, certains scinridés), dont nous venons d'examiner le rôle dans les mythes, y figurent pour autant que chacun sert de support à une opposition binaire . . .» [43].

Cl. Lévi-Strauss revient plus loin sur cette idee de «support»:
«Sans doute faut-il, en général, que tous les mythèmes quels qu'ils soient se prêtent à des opérations binaires, puisque celles-ci sont inhérentes aux mécanismes forgés par la nature pour permettre l'exercice du langage et de la pensée. Mais tout se passe comme si certains animaux étaient mieux prêts que d'autres à remplir ce rôle, soit en raison d'un aspect marquant de leur constitution ou de leur conduite, soit que, par une pente qui lui serait aussi naturelle, la pensée humaine appréhende plus vite et plus aisément les propriétés d'une certain type. Cela revient au même d'ailleurs, car aucun caractère n'est marquant en soi, et c'est l'analyse perceptive, déjà combinatoire et capable d'une activité logique au niveau de la sensibilité, qui, relayée par l'entendement, confère une signification aux phénomènes et les érige en texte» [44].

On donnera ici trois exemples d'«opérateurs binaires» représentés dans l'ouvrage de Cl. Lévi-Strauss:



RAIE GELINOTTE ECUREUIL

V. Trois réflexions théoriques pour conclusion

Ces trois réflexions porteront sur les problèmes de théorie sémiotique générale que posent cette analyse de la photographie d'E. Boubat. Quel est le statut des systèmes contrastifs? Comment spécifier les deux plans d'un texte poétique? Comment concevoir la génération de la signification dans un discours non-narratif?

1. *Le système semi-symbolique des langages contrastifs.*

Tout d'abord cette étude ne représente qu'un cas tout à fait particulier d'analyse sémiotique d'objet visuel. Celui où le discours clos de la photographie a été appréhendé et construit en tant que discours «poétique». Il est bien entendu prévisible que la majorité des photographies, ou plus généralement des objets visuels planaires (: des «images»), ne peuvent pas être traités en termes de «poéticité». Pourquoi dès lors avoir choisi, surtout à titre d'exemple d'analyse sémiotique visuelle, un tel objet?

Essentiellement parce que l'étude d'un objet «poétique» demande, en sémiotique, la nécessaire mise en corrélation du plan de l'expression et du plan du contenu, et donc la constitution préalable de la structure du plan de l'expression; problématique qui, on le voit, s'oppose à bien des présupposés implicites à la sémiologie de l'image traditionnelle. L'analyse particulière qui a été présentée, celle du «nu» d'E. Boubat, s'est faite à partir de l'étude d'un contraste. Or nous sommes conscient que des unités de ce type ne sont certainement pas des «universaux» dans les langages visuels ou non-linguistiques. Il convient donc de les spécifier. Les systèmes d'expression visuelle «contrastifs» — c'est à dire qui reposent, pour tout ou partie, sur la réalisation de ces unités suprasegmentales manifestant une catégorie — peuvent être définis comme des systèmes semi-symboliques (selon la définition que L. Hjelmslev a donnée du système symbolique par rapport au système sémiotique dans les «Prolégomènes»). Et rien ne dit que l'on puisse affirmer que tous les systèmes visuels, ou que la peinture ou la photographie, soient de nature semi-symbolique. Il serait plus probable selon nous, et plus juste sémiotiquement, de supposer, avec beaucoup de circonspection, que tel type de discours, le discours poétique peut-être, soit de nature semi-symbolique. Son organisation suprasegmentale — d'ordre paradigmatique: les contrastes; les rythmes étant des unités supra-segmentales d'ordre syntagmatique — relèverait d'un système semi-symbolique. Ces réflexions ne sont que de simples hypothèses! Seules des études concrètes et multipliées sur des langages linguistiques et non-linguistiques (gestuels, visuels ou sonores) pourraient permettre de leur donner quelque validation.

Il reste que la réalisation de tels contrastes offre, au moins pour ce qui est des langages non-linguistiques de notre culture, un caractère de généralité tel qu'il nous a semblé que cette étude offrirait quelque intérêt pour tous ceux qui sont soucieux de fonder des procédures de segmentation qui ne dépendent pas d'une «verbalisation» plus ou moins naïve de l'image. Un tel travail a donc moins une valeur d'exemplarité «technique», de reproductibilité, que d'illustration des soucis méthodologiques que la sémiotique visuelle en tant que métalangage à vocation scientifique, se donne quant à ses procédures descriptives.

2. *La difficulté de déterminer les plans d'un texte poétique.*

La seconde réflexion porte plus précisément sur le rapport des deux carrés qui ont été construits: celui du /NU/ ou de la «figure nue» sur celui du contenu. Quand l'étude porte sur un objet de nature «poétique» et d'une nature poétique si particulière, on peut se demander quel est vraiment le rapport entre les deux carrés. Sont-ils chacun situés sur l'un des deux plans du discours? ou le carré du /NU/ ou plus abstraitement («abstraitement» au sens sémiotique du terme) de la médiation nature/culture, n'est-il pas l'investissement axiologique de l'articulation logico-sémantique faite des «surface traitées»? Dans l'état actuel de la sémiotique visuelle, peut-être même dans celui de la sémiotique tout court, il nous semble, quant à nous, difficile de répondre.

3. *Discours narratif et discours narrativisable*

La troisième réflexion portera sur le caractère, semble-t-il, non-narratif de ce discours puisque l'homologation du niveau des «surfaces traitées» en modelé et en aplat est faite avec celui de nature et culture: c'est à dire à un palier du discours «non-anthropomorphisé». Tout se passe comme si cet énoncé du «Nu» ne pouvait être comparè à un «spectacle» au sens où A. J. Greimas l'entend en reprenant une remarque de Tesnière [45].

Une morphologie viendrait ici à la surface du texte sans servir quelque syntaxe. Si l'on est conséquent avec une telle hypothèse, si l'on admet qu'il y a là un discours non-narratif poétique, peut-on encore parler de «mythe»? surtout lorsque l'on sait l'«instabilité» des termes complexes-médiateurs? La question ne peut être résolue par la sémiotique visuelle; elle incombe plutôt à la sémiotique générale. Elle seule pourrait justifier et formaliser une distinction entre un discours narratif «mythique» et un discours non-narratif que l'on pourrait, sur une remarque d'A. J. Greimas lors d'une discussion sur ce «Nu» d' E. Boubat, comparer au discours «dogmatique».

Quoiqu'il en soit, l'organisation discursive de ce «Nu», telle qu'elle a été construite, semble confirmer la remarque de J. Courtès sur le rapport entre «grammaire profonde» et «grammaire superficielle» dans son «Introduction à la sémiotique narrative et discursive»: «Il semble difficile de parler de hiérarchie entre «grammaire fondamentale» et «grammaire superficielle»: dans la mesure où, comme le rappelle A. J. Greimas lui-même, «le concept de hiérarchie... doit être compris comme la relation de présupposition logique» (A. J. Greimas «Sémantique structurale» p. 14), on voit mal — à première vue — comment le «faire» anthropomorphe exigerait préalablement une «opération de type logique». Plus que de hiérarchie, il conviendrait donc ici de ne parler que de parallélisme (de caractère a priori hypothétique) »[46].

Nous terminerons cette troisième réflexion en reprenant d'une part l'exploitation d'un «niveau» plus proche de la manifestation dont nous avions posé plus haut l'existence sémiotique et d'autre part en approfondissant l'opposition narratif vs non-narratif. Ce niveau est celui de la «féminisation» du «Nu». L'identité humaine, ici féminine, de la figure nue est à situer à un niveau plus superficiel que celui, thématique, du /NU/, terme complexe de la catégorie /nu/ vs /paré./ L'économie générale des trois niveaux sémantiques serait alors:

1. niveau abstrait: terme complexe nature/culture

2. niveau thématique: /NU/

3. niveau figuratif: jeune femme nue

Si l'on accepte cette «économie», on peut alors se rendre compte que cette «femme nue» est «donnée à voir» à l'énonciataire. La scène peut ainsi, par «destabilisation» du terme complexe, se comprendre comme l'aspectualisation durative d'un procès de déshabillage (ou d'habillage). Ce qui serait donné à voir serait une transformation ou plutôt un énoncé de faire. On voit ainsi que l'installation d'une narrativisation au niveau figuratif (celui de la «jeune femme») produit une désambiguïsation du terme complexe, qui correspondrait peut-être à une démythification et à une dépoétisation de l'objet analysé: la photographie du «Nu».

Revenant à la problématique de la narrativité, on peut faire remarquer que le niveau abstrait et le niveau thématique, comme nous l'avions dit, peuvent se passer de narrativisation, alors que le narratif ne peut se passer de ces niveaux et donc qu'il s'agirait de distinguer narrativisable d'une part et d'autre part narratif et non-narratif.

L'intérêt que nous voudrions voir accorder à cette étude est de montrer

d'une part que les problèmes abordés sont pertinents pour une sémiotique générale (science subsumant les différentes sémiotique particulières) et que la sémiotique visuelle non seulement peut intégrer la sémiotique générale mais aussi participer à son élaboration; d'autre part que ces mêmes problèmes sont susceptibles d'être repris, pour validation ou infirmation, par d'autre recherches qui ont pour objet les «langages visuels». Seules la multiplication des études concrètes de sémiotique visuelle et la diversité des domaines d'investigation peuvent garantir le développement et la valeur d'une théorie du discours visuel qui s'est donné une visée scientifique.

E.H.E.S.S.
Paris

Jean-Marie Floch

NOTES

(1) Cl. Chabrol, article dans «Sémiotique narrative et textuelle», p. 9, Larousse 1973.

(2) J. C. Coquet «Sémiotique littéraire», pp. 992-93, Mame 1973.

(3) Il est à remarquer que P. Francastel, s'il a combattu une certaine sémiologie de l'image (notamment dans «La Figure et Le Lieu») n'en était pas moins conscient d'une compatibilité entre l'objet de ses travaux: («l'acquisition d'une technique d'attention particulière à l'oeuvre») et le domaine d'investigation d'une sémiotique visuelle possible et même légitime: «il est indispensable de s'appuyer sur une source de connaissance que la sémiologie actuelle ne récuse pas mais qu'elle ignore complètement. Je veux parler des qualités plastiques de l'oeuvre réalisée». («La Figure et Le Lieu» p. 131).

L'auteur de «Peinture et société» précisait dans un entretien avec A. Casanova: «J'appelle ordre figuratif la manière particulière dont les éléments figuratifs se trouvent agencés dans un champ limité les uns par rapport aux autres, entrant en combinaison de telle façon qu'ils présentent ainsi un ordre significatif. Ainsi pourrait se développer, un peu à la manière de la linguistique, une science des ordres ou des codes figuratifs; mais de cette science, nous en sommes encore aux premiers balbutiements». («Champ figuratif et histoire», entretien avec A. Casanova, paru dans la «Nouvelle Critique» en mars 1969 et réédité dans «Aujourd'hui l'histoire» aux éditions sociales Paris 1974).

(4) L. Hjelmslev, «Prolégomènes à une théorie du langage», p. 192 éditions de Minuit, Paris 1968.

(5) A. J. Greimas, «Entretien avec A. J. Greimas sur les structures élémentaires de la signification», p. 20 in «Structures élémentaires de la signification», F. Nef éditeur, Edition Complexe, Paris 1976.

(6) On appelle «isotopie» toute itération d'une unité sémiotique; que ce soit au plan du contenu (l'étude des isotopies de contenu a été jusqu'à présent la seule à être menée de façon systématique) ou au plan de l'expression (l'étude de ces

isotopies n'a été abordée que dans quelques travaux de sémiotique poétique). Nous renvoyons à l'article «Systématique des isotopies» de F. Rastier, pp. 80 et sq. in «Essais de sémiotique poétique», Larousse, Paris 1972.

(7) A. J. Greimas, op. cit., p. 24.

(8) C'est la critique qu'on peut faire à la célèbre étude de R. Barthes dans «Communications 4» de 1964, où il s'agit moins, à notre avis, d'une rhétorique de l'image», comme l'indique le titre, que d'une «mythologie» de la présentation publicitaire en général.

(9) Nous pensons ici à la sémiologie de l'art élaborée par L. Marin dans ses «Etudes sémiologiques», où la constitution d'un texte, linguistique, vient «doubler» l'image pour en assurer l'articulation nécessaire — L. Marin a raison d'y insister — à la saisie d'une signification. Or ce texte linguistique, cette «lexicalisation» est trop souvent, nous semble-t-il, liée à la légende du tableau.
(10) R. Barthes, op. cit., p. 8.

(11) Le contraste flou/net est un contraste de plages (surfaces, importantes généralement, qui peuvent être elles-mêmes articulées en surfaces plus petites selon les investissements des contrastes simples). L'une des caractéristiques de ce contraste est le fait de voir ses plages se polariser par la nature des lignes qu'elles contiennent: il n'est contraste de plages que parce qu'il est *contraste* de lignes-limites! et parce que ces dernières se polarisent en limites-bords (= net) d'une part et d'autre part en limites-lisières (= flou). Elles-mêmes sont réductibles enfin en présence de transition/ vs /absence de transition/. On voit que se justifie amplement l'expression: «en dernière analyse».

(12) On rappellera ici rapidement le tableau des correspondances entre termes sémiques et leur «contenu»:

positif	s	présence du sème	s1
négatif non	s	présence du sème	s2
neutre	$\overline{S}$	absence de s1 et de s2	
complexe	S	précence des deux termes de la catégorie	

soit, pour les termes sémiques de la catégorie visuelle Transition:

positif	t	présence de transition: «lisière»
négatif non	t	présence de non-transition: «bord»
neutre	$\overline{T}$	absence de t et de non t: «non-contraste»
complexe	T	présence des deux termes: «contraste»

(13) H. Wöllflin, «Principes fondamentaux de l'histoire de l'art», p. 227, édition Idées/art, Gallimard, Paris 1971.

(14) A. Lhote, «Traités du paysage et de la figure», p. 146, éditions Grasset, Paris 1971.

(15) A. J. Greimas, «Conditions d'une sémiotique du monde naturel», paru dans «Langages», n. 10, réédité dans «Du sens», p. 651, Seuil, Paris 1971.

(16) On peut considérer que les tableaux dits «abstraits» par le sens commun ou par la critique d'art de telle ou telle époque constituent des énoncés intégrables à une structure d'énonciation caractérisée par une «décompétentialisation» de l'énonciataire. L'énonciation «abstraite» serait un type de manipulation: l'empêchement, puisque l'énonciataire considère qu'«on» fait en sorte qu'il ne reconnaisse pas.

(17) On peut citer d'ailleurs aussi l'article de R. Barthes dans le premier numéro de «Communications» (1961) sur le «Message photographique».

(18) L'expression est empruntée, à dessein, au titre de l'étude d'A. Zemsz, «Les optiques cohérentes», publié dans la «Revue d'Esthétique», 1967, I.

(19) Expression de R. Barthes, tirée des deux articles déjà cités.

(20) Nous nous refusons ici — pour bien des raisons qu'il est difficile d'exposer dans le cadre de ce travail — à considerer la photographie (comprise comme l'ensemble des systèmes d'expression déjà exploités en photographie) comme la continuation appauvrie et dégénérée de l'optique de la Renaissance, thèse soutenue par A. Zemsz dans son article.

(21) Une telle position n'implique pas, selon nous, l'acceptation de la thèse de la sémiologie comme étude de signes, mais il est compatible avec celle d'une sémiologie comme étude générale des sémiotiques-systèmes de signification.

(22) Voir A. Lhote, «Les invariants plastiques», Hermann, Paris 1971.

(23) Il ne s'agit pas bien sûr de «fond» dans le sens spatial, tridimensionnel de l'«arrière-plan»; l'emploi du terme réfère à la Gestalt.

(24) Par «buste», nous désignons à la fois le buste proprement dit et les deux bras. Le terme «buste», bien qu'il soit emprunté à la langue-objet, est ici une dénomination, arbitraire, du méta-langage descriptif.

(25) Le contraste clair/obscur en photographie «noir et blanc» a été étudié plus haut comme étant constitué de surfaces de valeur orientées et dont la transition est elle-même une surface (à la différence de la transition-ligne dans le contraste flou/net par exemple). La relation topologique droite-gauche n'est ici donnée que pour marquer l'orientation générale de la lumière déjà scéniquement réglée sur le sujet: la /silhouette/. Il est à noter d'une part qu'une étude plus approfondie serait à faire sur ces systèmes d'expression planaire qui «transcrivent», si l'on peut dire, d'autres systèmes d'organisation spatiale, d'articulation de l'étendue, eux aussi visuels mais, disons, scéniques ou scéno-graphiques. Le contraste clair-obscur apparâit alors comme un élément de méta-discours visuel.

D'autre part la droite et la gauche ne sont pas deux «positions» (ou topoï) qui vont de soi. Elles supposent une organisation unique de l'étendue considérée, organisation qui d'autre part dépend de l'instance de l'énonciation. A.J. Greimas insiste à juste titre sur ce point dans sa communication «Pour une sémiotique topologique»: «Tout en maintenant le principe qu'au moins une articulation binaire de l'espace est nécessaire pour que surgisse un minimum de sens «parlé» à travers lui, on doit néanmoins reconnaître l'existence de la focalisation: lorsqu'on distingue, par exemple, un espace d'/ici/ et un espace d'/ailleurs/, c'est du point de vue d'/ici/ que l'on établit cette première articulation, l'ici du citadin n'étant pas l'ici du nomade qui regarde la ville. Toute étude topologique est, par conséquent, obligée de choisir, au préalable, son point d'observation en distinguant le lieu de l'énonciation du lieu de l'énoncé et en précisant les modalités de leur syncrétisme. Le lieu topique est à la fois celui dont on parle et à l'intérieur duquel on parle». («Pour une sémiotique topologique», 1.4.).

Enfin la correspondance entre la gauche et la droite de l'énonciataire et la gauche et la droite représentées n'est «évidente» que pour une culture occidentale très limitée dans le temps et dans l'espace. C'est à dire que pour que les deux dimensions, verticale et horizontale, du tableau ou de la photographie renvoient aux deux

mêmes dimensions de l'espace empirique représenté, il faut que l'on soit à l'intérieur de tout un système de contraintes codées, de toute une «optique cohérente».

(26) On en trouvera une reproduction à la page 160 de «La photographie» d'E. Boubat, parue en Livre de poche (collection «Pratique» n. 3626).

(27) Le «cadre» est ici entendu comme la limite rectangulaire qui clôt la photographie ou plus exactement l'espace de la photographie. Ce n'est que parce que le cadre assure la fonction de clôture du texte, que celui-ci est le lieu possible d'une articulation et d'une étude des relations topologiques: «Toute manifestation discursive close est justiciable d'une structure qui lui est propre» (A. J. Greimas in «Sémantique structurale», p. 167). Par ailleurs le cadre fonctionne comme «débrayeur» en ce sens qu'il crée l'espace fictif de la phographie, indépendant de celui de l'énonciation. D'autres études sur le cadre dans la photographie d'H. Cartier-Bresson ont pu montrer que le cadre peut être, en deux parties de son périmètre, embrayeur et débrayeur: embrayeur quand il est limite du plan à travers lequel l'énonciateur «voit» l'espace représenté conçu comme une ségrégation de plans verticaux. Dans la photographie d'E. Boubat étudiée ici, le cadre, ne coupant aucun élément essentiel, n'est là que comme clôture et débrayeur.

(28) Le fait qu'une texture peut réaliser une plage — ou une partie de plage — en aplat, au même titre qu'une surface en valeur unique n'a d'ailleurs rien d'exceptionnel. Sans aller chercher des exemples dans les arts orientaux, on peut en trouver de nombreux dans les périodes de compositions en «collage intégré» chez des artistes occidentaux du début du XX siècle: Braque, Picasso, Matisse... et dans nombre d'icônes, et à propos justement du contraste modelé/aplat, a été faite par A. Lhote dans ses «Traités du paysage et de la figure» (p. 145). Cette précision montre que la définition structurale de l'aplat doit se faire à un niveau suffisamment abstrait et profond pour pouvoir s'investir dans des techniques particulières, apparemment très éloignées. C'est rappeler que les exigences scientifiques de simplicité et d'économie sont ou doivent être la préoccupation du sémioticien dans la phase taxinomique de son travail.

(29) Cl. Lévi-Strauss, «Le cru et le cuit», Mythologiques I., Plon p. 30, 1967.

(30) K. Malévitch, «De Cézanne au suprématisme», p. 95, Slavica L'âge d'homme 1974.

(31) A. J. Greimas, «Pour une sémiotique du discours poétique», in «Essais de sémiotique poétique», p. 7, Larousse 1972.

(32) Ibidem, pp. 14-15.

(33) A. J. Greimas, «Du sens», la structure sémantique, p. 39.

(34) Les «jeux des contraintes sémiotiques», se trouvent dans le recueil «Du sens», d'A. J. Greimas, (Seuil 1970). Pour le développement ultérieur des exploitations théoriques du carré sémiotique, on se rapportera au recueil publié aux éditions «Complexe» sous la direction de F. Nef: «Structures élémentaires de la signification», (1976).

(35) «La photographie», d'E. Boubat. Livre de poche «Pratique», p. 114, (le commentaire est de A. Begramion), 1974.

(36) J. Courtès, «Lévi-Strauss et les contraintes de la pensée mythique», coll. «Univers sémiotiques», Mame 1973.

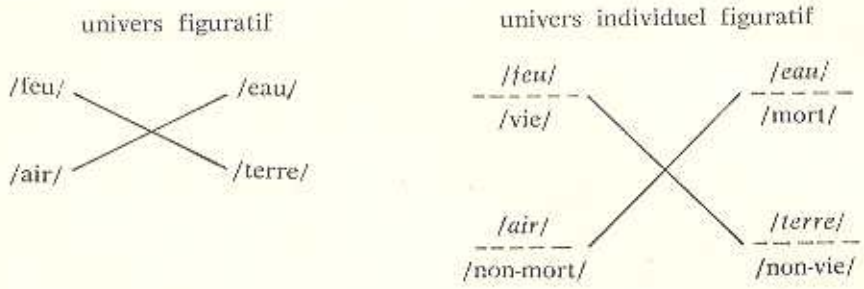
(37) Il est évident que l'état actuel de la recherche en sémiotique visuelle pâtit

d'une absence d'analyses suffisamment nombreuses pour pouvoir convoquer d'autres organisations d'univers exprimés, a fortiori dans le domaine de ce qu'il est convenu d'appeler le «Nu». Tout un travail certainement très interessant et éclairant serait à faire sur le corpus de «Nus» rassemblés par Kenneth Clark dans son ouvrage «Le nu» (Livre de poche/art).

(38) A. J. Greimas, «Maupassant. La sémiotique du texte: exercices pratiques», p. 140, Seuil Paris 1976.

(39) Ibidem, p. 139.

(40) Ibidem, p. 140, A.J. Greimas donne un exemple dans son étude de la séquence VI: «La guerre» dans le même ouvrage (ce sans préjuger de la canonicité des quatre termes sur le carré sémiotique).



(41) Cl. Lévi-Strauss «L'homme nu», Mythologiques IV. («l'aube des mythes».

(42) J. Courtès, op. cit., pp. 65-66.

(43) Cl. Lévi-Strauss, op. cit., p. 498.

(44) Cl. Lévi-Strauss, op. cit., pp. 500-501.

(45) A. J. Greimas, «Sémantique structurale», Larousse 1966, p. 173. «Nous avons déjà dit avoir été frappé par une remarque de Tesnière... comparant l'énoncé élémentaire à une spectacle. Si l'on se rappelle que les fonctions, selon la syntaxe traditionnelle, ne sont que des rôles joués par des mots — le sujet y est «quelqu'un qui fait l'action»; l'objet, «quelqu'un qui subit l'action» — la proposition dans une telle conception n'est en effet qu'un spectacle que se donne à lui-même l'homo loquens. Le spectacle a cependant ceci de particulier, c'est qu'il est parmanent: le contenu des actions change tout le temps, les acteurs varient, mais l'énoncé-spectacle reste toujours le même, car sa permanence est garantie par la distribution unique des rôles».

(46) J. Courtès, «Introduction à la sémiotique narrative et discursive», p. 85, Hachette Paris 1976.