Centro Internazionale
di Semiotica e di Linguistica

Documents de Travail

et pré-publications

Groupe μ

(Jacques Dubois, Philippe Dubois, Francis Edeline,
Jean-Maris Klinkenberg, Philippe Minguet)

Trois fragments d'une rhétorique de l'image

Università di Urbino
Italia

82-83 *marzo - aprile 1979* | *serie* **F**

Trois fragments d'une rhétorique de l'image

pré-publication

Fragment 1

DU POETIQUE A L'ICONIQUE

(Sur l'iconicité de la poésie)

L'homme qui n'accolerait
A une image
Aucune idée
Connaîtrait
L'esprit pur

MALCOLM de CHAZAL

1. La poésie concrète

Une grande ambiguïté règne sur le statut du mot, de la lettre ou du son dans la poésie concrète. On connaît la position de départ, affichée par Max Bense, le principal théoricien du mouvement: «On fait quelque chose dans la langue, on devrait faire quelque chose avec la langue». Une telle démarche vis-à-vis du mot est analogue à celle de Caillois ramassant une pierre et la considérant pour elle-même, en refusant de l'insérer dans une quelconque continuité géologique, qui cependant permettrait «normalement» de la «lire». Le mot, le son, la lettre, considérés comme des objets concrets, telle est au départ l'attitude concrétiste: «Inaltérable sur le fond des phrases repose un mot qui est la pierre d'achoppement sans bruit». (M. Bense).

A l'examen, on peut, en effet, estimer qu'une large part de cette poésie obéit à ce critère. Toute celle qui, notamment, exploite les unités d'étendue inférieure au mot. Henri Chopin, Brion Gysin, Ladislav Novàk, — eux notamment, — ont poussé très loin leurs expériences sur le plan sonore. Hansjörg Mayer, Adriano Spatola, Franco Verdi, ont poursuivi les leurs au niveau de la lettre. Les deux tendances méritent néammoins toutes deux le nom de poésie dans la mesure où elles continuent d'exploiter «les virtualités du langage», — pour reprendre l'expression de René Nelli, — en laissant voir que les unités manipulées font

bien effectivement partie du langage. Cette lointaine référence à une signification linguistique «possible» est tout ce qui les sépare encore de la musique (concrète) et de la peinture (abstraite).

On ne parlera cependant pas ici de ces tendances, bien qu'elles soient peut-être les seules à mériter pleinement l'appellation de concrètes, et dont l'une est particulièrement iconique, d'une manière qui n'annonce que de loin la *Poésie Visive*. On examinera au contraire les textes qui font usage de mots ou de morphèmes reconnaissables. Dans ces textes, au niveau du mot, la lecture s'opère de façon traditionnelle, c'est-à-dire linéaire, et un signifié apparaît aussitôt derrière le signifiant.

Lorsqu'un mot est pris dans un contexte nul, il demeure largement polysémique: le mot donne et le contexte reprend. En termes de sémantique structurale (cf. A.J. Greimas), on dira qu'aucun classème ou sème contextuel ne vient en limiter le sens. A la vérité un poème concret ne constitue pas un contexte nul, bien que ce soit un environnement contextuel de nature très différente de celle du contexte linguistique normal. Nous en verrons plusieurs exemples par la suite. L'établissement de l'isotopie (ou des isotopies) s'effectue en fait par des processus en tous points analogues à ceux de la lecture ordinaire. C'est donc en vain que S.J. Schmidt s'efforce de jeter les bases d'une «sémantique concrète» où le texte resterait un *pour-soi*. Le sens est ici omniprésent, et constant le renvoi à des référents-objets extérieurs ou sentiments. En dépit de manifestes aussi importants que le *Plan Pilote* du groupe *Noigandres* ou le *vom vers zur konstellation* de Gomringer, où l'on proclame le refus d'un contenu à transmettre et tel qu'un lecteur puisse se le représenter pour finalement s'en servir, les commentaires que ces mêmes auteurs ont donné à leurs oeuvres prouvent qu'ils les ont investies d'un sens lourd et complexe, grâce à des formes nouvelles de rhétorique et d'idéologisation.

Si l'expression «sémantique concrète» est dépourvue de sens, on peut estimer au moins que le mot dans le poème concret est pris *aussi* comme objet concret et non comme simple façade d'un signifié. C'est là, certes, un trait constant de cette poésie, mais qui la sépare de la poésie traditionnelle par degré plutôt que par nature. L'«aboli bibelot» est présent à peu près partout en poésie, et on serait bien en peine de lui trouver d'autre justification que concrète, c'est-à-dire en définitive axée sur le signifiant.

C'est ce que souligne d'ailleurs très bien H. Heissenbüttel (*Text und Kritik*, n° 25, 1971, 19-21): «Ein Abgehen von begrifflicher Rationalität bedeutet dabei nicht ein Abgehen von Rationalität überhaupt. Im Gegenteil».

2. Conséquences de l'emploi de nouvelles syntaxes

Il est vrai que la polysémie, et même la polyfonctionalité d'un mot demeurent préservées lorsqu'il est utilisé dans un contexte nul, ou dans un contexte «faible». S. J. Schmidt a raison de souligner *l'isolement* du mot comme procédé par excellence pour obtenir cet effet. C'était sans doute le seul moyen disponible pour réaliser un progrès décisif par rapport à la poésie traditionnelle, qui vise elle aussi à préserver une certaine polysémie mais en feignant de se soumettre au code (c'est l'essence et la raison de toute rhétorique). Dans la poésie traditionnelle la syntaxe n'est *jamais* mise en question parce que c'est elle qui permet au lecteur de déchiffrer le sens multiple [1]. Dans la poésie concrète, la syntaxe linéaire habituelle est purement et simplement rejetée, et de ce rejet découlent quelques conséquences importantes.

La première est qu'on s'aperçoit tout à coup combien la signification était télécommandée par l'auteur grâce à la rigidité du code syntaxique. Si l'auteur ne dispose plus d'un tel code pour transmettre ses instructions, il doit s'en remettre à des *syntaxes non codées*, et prendre le risque de jouer avec le récepteur à un jeu de communication... sans règles. Le rôle du récepteur se trouve ainsi une fois de plus mis à l'avant-plan, comme chez de nombreux autres commentateurs, et explique le relatif affaiblissement de l'aspect subjectif du message émis par les poètes concrets.

La seconde est que le texte cesse d'être ordonné selon une séquence linéaire, à balayer dans un sens déterminé, lequel n'est qu'une projection spatiale du temps. (On découvre ainsi que notre habituelle syntaxe était en réalité une *chrono-syntaxe*). Les valeurs d'ordre et de succession nécessaire font place à des valeurs de simultanéité; le balayage linéaire fait place à une occupation libre de la page. On remarquera incidemment à quelles contorsions la poésie traditionnelle doit se livrer pour établir avec peine les simultanéités dont elle a besoin, et on comprendra mieux la nécéssité des lignes égales terminées par des rimes, ou des formes strophiques plus ou moins strictement structurées (celles que Cummings appelle iconiquement et ironiquement «chimneys»...). La poésie concrète rime de partout, mais paie cette liberté par la perte d'une base de temps, d'où sa difficulté à établir des valeurs proprement temporelles: les valeurs rythmiques. Cette analyse mène à préférer décidément l'appellation de *spatialisme* ou *Poésie spatiale*, préconisée par Pierre Garnier, à celle de *Poésie concrète*. Spatialisme est à entendre, il va sans dire, selon les trois dimensions.

La troisième conséquence est la possibilité d'*éliminer* les *mots-outils* par lesquels la chronosyntaxe établissait ses liaisons de mot à mot. Ces

mots-outils, que tout poète traditionnel a maudits au moins une fois dans son existence, se trouvent tout à coup superflus. Mieux: ils gênent. Leur suppression permet une économie substantielle de moyens, grâce à quoi on peut créer des oeuvres très brèves, où le sens est très ramassé, donc très efficace. La recherche d'une communication rapide et efficace est reflétée par l'excellent titre d'un recueil de Ian Hamilton Finlay: *Telegrams from my windmill.* Mais cette suppression complète, nécessaire pour préserver le pur et libre exercice des nouvelles syntaxes, ne va pas sans inconvénients. La sécurité de transmission devient très faible, le risque de lectures tronquées ou fausses très élevé. On assiste alors au curieux phénomène du dédoublement du texte: *dissociation du poème et de son commentaire.* Non avouée, cette pratique est néanmoins constante même chez les plus grands artistes du mouvement comme le prouve l'anthologie d'Emmett Williams.

Une quatrième remarque concerne le maintien de la lecture linéaire au niveau du mot ou de ses composants. Il va sans dire que cette linéarité n'a plus à être horizontale et de gauche à droite. Elle détermine néanmoins un *mouvement de lecture* à l'échelle du mot, et ce mouvement peut être exploité dans le poème. Une variété de poésie concrète conserve même les deux directions de lecture, et produit ce qu'on pourrait appeler des *opérateurs*: ces textes présentent de curieuses propriétés linguistiques qui seront examinées en détail plus loin.

3. Les principales métataxes de la poésie concrète

Il ne s'agit pas toujours d'inventer de nouvelles dispositions ou mises en scène spatiales sur la page: la plupart étaient dejà présentes dans la poésie traditionnelle, mais à l'état très secondaire et à peine exploitées. On mettra l'accent désormais sur la typographie, sur l'articulation phonique, etc. Dans l'article déjà cité, Heissenbüttel propose qu'au cours des «...sich öffnender und verschleifenden neuen syntagmatischen Versuchen», on ait recours à des «neue oder zumindest ungebrauchliche syntaktische Bindungen».

En poésie spatiale, la notion de mise en page, ou plus généralement de mise en scène, prend une importance capitale. Les modalités de cette mise en page conditionnent en fait de nouvelles syntaxes, dont nous allons examiner successivement quelques-unes:

iconosyntaxe ou syntaxe figurative, base du calligramme;

toposyntaxe ou syntaxe topologique abstraite, donnant naissance au calligramme généralisé;

tychosyntaxe ou syntaxe aléatoire, réalisée par des mouvements fortuits ou par la produotion systématique de toutes les permutations possibles;

antisyntaxe ou incorporation d'une chronosyntaxe dans un paradigme, normalement virtuel et a-temporel.

(N. B.: il est bien entendu fréquent qu'un texte fasse appel simultanément à plusieurs syntaxes différentes. Les dénominations qui précèdent n'ont pour prétention que d'aider à typer des mécanismes isolés par l'abstraction).

4. L'iconosyntaxe

La première à être mise au point fut la syntaxe «figurative» du calligramme, procédant en droite ligne d'Apollinaire, et de ses devanciers nombreux mais disséminés. Une étude de l'iconosyntaxe passe donc par un examen des calligrammes d'Apollinaire, pour essayer de comprendre dans quelle perspective il a employé cet outil, ce qu'il en a fait, et les traits de novation véritable qu'il y a introduits, bien que sa sensibilité plastique fût en somme peu sûre, et qu'il n'ait apparemment pas été parfaitement conscient de la richesse potentielle de ce qu'il faisait. Un examen soigneux des *Calligrammes* montre qu'Apollinaire ne s'est pas réellement libéré de la syntaxe linéaire. Dans l'écrasante majorité des cas le dessin ne fait que répéter graphiquement une idée déjà contenue dans le texte, idée qu'il redouble par une pure redondance. Dans les meilleurs cas cependant, on voit apparaître les éléments d'une iconosyntaxe non redondante. Ce sera par exemple le cas de *Il pleut*, où la chute de la pluie est rendue par les lignes presque verticales, les gouttes par les lettres, et le sens de la chute par le sens de lecture. Ce dernier trait, cinétique, annonce directement la topo-syntaxe.

Les oeuvres concrètes offrent par contre une grande variété d'applications non redondantes de l'iconosyntaxe. Avec des moyens autres, la préoccupation du poète concret demeure essentiellement la même que celle du poète traditionnel: prouver que le signe linguistique n'est pas arbitraire, en le motivant après coup.

Dans ce poème intitulé «Nid d'abeilles», Edwin Morgan se borne à figurer la ruche par une disposition compacte et carrée du texte, sans faire appel à des contours plus étroitement figuratifs. C'est sur le plan sonore que le bourdonnement apparaît, indirectement, par la répétition allitérative des B-D-Z, rendue plus aisée en anglais par le fait que «abeilles» s'y dit «bees».

busybykeobloodybizzinbees
bloodybusybykeobizzinbees
bizzinbloodybykeobuzybees
buzybloodybykeobizzinbees
bloodybykeobusybizzinbees
bizzinbykeobloodybusybees
busybykeobizzinbloodybees
bloodybykeobizzinbusybees
bizzinbusybykeobloodybees
busybizzinbykeobloodybees
bloodybizzinbykeobusybees
bizzinbusybloodybykeobees

The Second Life, Edinburgh Univ. Press, 1968, 76.

Toujours iconique dans sa syntaxe, mais proposant en outre un télescopage horizontal (métaplasme par suppression-adjonction) des lexèmes TREE(S) et STREET voici *Avenue* de Michael Gibbs (répété 33 fois: THREE):

treestreetree
treestreetree
treestreetree

5. La toposyntaxe

La syntaxe topologique généralise le principe de l'iconosyntaxe, et fait usage de tous les rapports de position pouvant exister sur un plan (et même dans les trois dimensions pour certaines expériences encore peu nombreuses). Ces rapports sont, en vrac et réduits aux oppositions qu'ils permettent:

grand — petit
alignement rectiligne — curviligne
ordre — désordre
vertical — horizontal — oblique
haut — bas
gauche — droite
inclusion — exclusion — intersection
statique — dynamique

Le simple alignement en colonne verticale, complété par une alternance gauche/droite, peut subtilement souligner de curieuses rencontres linguistiques. C'est ce que montre le poème suivant de Paul De Vree, qui décompose le mot néerlandais volledig (complet) en vol (plein) et ledig (vide):

vol
  ledig
vol
  ledig
vol
  ledig
vol
  ledig
vol
  ledig
vol
  ledig
vol
  ledig
vol
  ledig
vol
  ledig
vol
  ledig

Zimprovisaties, Anvers, de Tafelronde, 1968, p. 25.

Un poème amusant et raffiné tout à la fois de Pierre Garnier fait apparaître certaines possibilités cinétiques d'une syntaxe spatialiste (*Jardin japonais*, Paris, André Silvaire, 1978):

o

m t m t

On y trouve le jeu de mots vu comme un jeu de balles, la conversation comme échange de mots (la conversation rebondit, l'horizon de la parole surmonté par la course du soleil des significations, etc. (A noter: il est primordial, pour l'intérêt de ce poème, que le o ne soit pas à mi-chemin (à mi-vol, à mi-course) des deux m ts.

Les aspects cinétiques de la toposyntaxe sont encore magnifiquement exploités par José-Lino Grünewald (du groupe brésilien) dans un poème intitulé *vai e vem* (va et vient):

vai e vem

e e

vem e vai

Max Bense, commentant ce poème dans la «Textsemiotik» de son *Einführung in die informationstheoretische Ästhetik* (Rowolt, 1969, p. 95), écrit ceci: «Il reprend dans le mot, dans le son et dans l'arrangement carré des mots, de façon sémantique, phonétique et optique, les *rapports infinis* du va-et-vient. Le texte présente à cette fin une image tridimensionnelle de sa signification: à la fois verbale, sonore et visuelle».

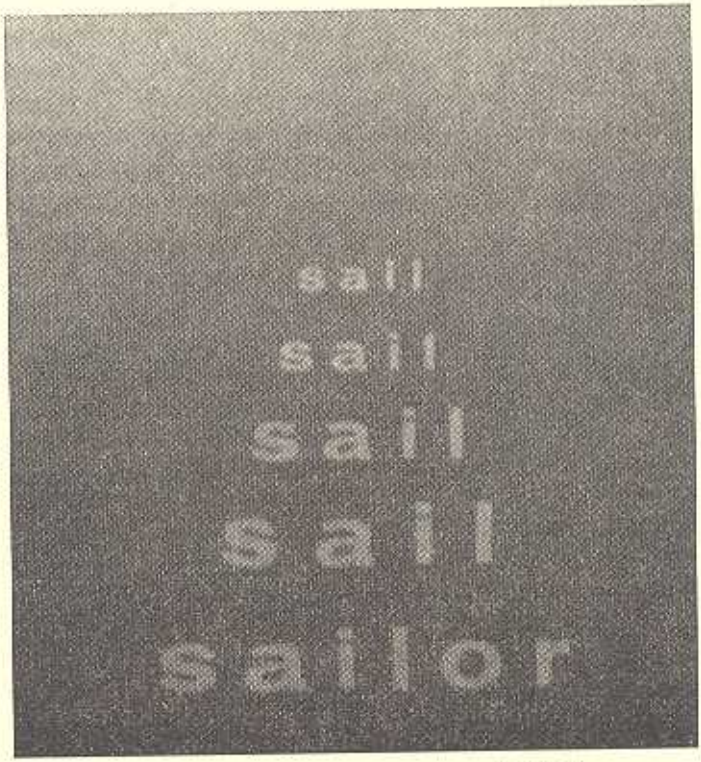
Une autre variété, particulièrement abstraite, de toposyntaxe, pourrait être appelée *spatialisation par prélèvement*. Le poète écossais Edwin Morgan l'appelle, de façon plus imagée, «emergent poem». Il s'agit de se donner une série de lettres dans un ordre déterminé, puis de constituer à partir de cela des phrases pertinentes, en respectant strictement l'ordre et le contenu de la série initiale. Le poète américain Emmett Williams est passé maître dans cette technique, à l'aide de laquelle il a d'ailleurs composé un recueil entier sur la donnée SWEETHEARTS. Dans une amusante série consacrée à une définition «interne» (là réside le symbolisme du système: remotivation des noms propres), il traite ainsi T.S. Eliot:

t h o m a s s t e a r n s e l i o t

```
t  o m
      a     t c
                a
t  o m a     t              o
                a             t
             t e a
 h             e         e
 h             e         e
t h            e    n
      a     t c
t h            e
 h o       s t
                a             t
    m a s  s
                a
                          l
                a
            s
```

EMMETT WILLIAMS, *Selected Poems*, Stuttgart, Hansjörg Mayer, 1974.

Ian Hamilton Finlay a un style très particulier, dû en grande partie à son inspiration maritime. Dans le poème reproduit ci-après, il joue sur la proximité phonétique de sail (voile) et de sailor (marin) pour suggérer, par une progression dans l'oeil des caractères employés, le bateau qui s'approche ou s'éloigne. La trop célèbre synecdoque «voile pour bateau» reprend ainsi vie et mouvement: de loin on ne voit que la voile, de près on voit le marin. Quant à l'enveloppe de cette inscriptions, triangle que dessine la perspective des lettres blanches sur fond de couleur, elle renvoie une nouvelle fois à la voile.



«Ballad»
Poems to hear and see,
NY, Mac Millan, 1971, p. 20.

Effet tout différent, mais technique semblable, chez M. Gibbs lorsqu'il montre que ce que nous appelons Histoire n'est qu'une suite d'éléments prélevés presque arbitrairement à un ensemble qui déborde le cadre humain:

T I M E T(I)M E T I M E
T I M E T I M E T I(M)E
T I M(E)T I M E T I M E
T I M E T I M E(T)I M E
T(I)M E T I M E T I M E
T I M E T I(M)E T I M E
T I M(E)T I M E T I M E
T I M E T I M E(T)I M E
T I M E T I M E T(I)M E
T I(M)E T I M E T I M E
T I M E T I M(E)T I M E
T I M E(T)I M E T I M E
T(I)M E T I M E T I M E
T I M E T I M E T I(M)E
T I M(E)T I M E T I M E
HISTORY

Op. cit.

6. La tychosyntaxe

Dans ce type d'arrangement des mots, on ne rompt plus nécessairement avec la présentation normale en lignes successives, mais la succession des mots perd toute rigidité et plutôt que d'imposer un ordre prédéterminé, l'auteur s'en remet au hasard pour le choix.

Le hasard peut être exploité sous deux formes. Soit en faisant appel à des techniques purement stochastiques, soit en produisant systématiquement toutes les permutations possibles. Ces méthodes ont été relativement peu employées, et le furent surtout par des auteurs allemands à l'intiative de Max Bense. Max Bense a incorporé ainsi dans «Eléments de ce qui passe» quelques lignes éparses de «Kafka potentiel» obtenu en formant à l'ordinateur tous les syntagmes possibles du type...

> «Tout regard n'est pas proche nul village n'est tard
> un château est libre et tout paysan est lointain...»
>
> Th.Lutz, Stuttgart, Augenblick, 1 (1959) n. 4. Version allemande dans Bense, *op. cit.*, p. 88.

avec le vocabulaire du *Château*. Dans d'autres textes, le lecteur n'a plus qu'à saisir au passage les éclairs de signification qui apparaissent au hasard au cours du travail de permutation.

L'aspect litanique des permutations est assez souvent utilisé, malgré la lassitude que provoquent immanquablement ces interminables répétitions. *L'Evasion* de Jackson Mac Low reprend les 120 permutations des 5 monosyllabes suivants:

> Tear down all jails now
>
> *An Anthology of Concrete Poetry*, NY, Something Else Press, 1967 (E. Williams).

(abattez toutes les prisons maintenant). Des instructions précises sont données aux 5 interprètes, qui tirent l'une après l'autre les différentes permutations d'un tas de cartes préalablement battues. Le texte a été dit en 1963 par les acteurs du Living Theatre.

Les permutations peuvent évidemment porter sur des lettres et non sur des mots. Lorsque la permutation est complète et cyclique, E. Williams parle de *Rotapoème*. Le résultat est parfois très amusant, comme dans ces *Litanies et Répons*, où l'on permute les voyelles:

an the nimo uf tha fethir
ond uf tha sen
ind of thu haly ghest.
imon.

E. WILLIAMS, *op. cit.*, p. 188.

Voici encore le début d'une permutation vocalique de la même série, dédiée à Alison Knowles, et où la phrase de départ est «how are you dear Alison? very well thank you Oscar»:

haw ero yue daar ilosen?
wery wall thonk you ascor.
hew oru yea dair olesen?
vary woll thunk yaa oscar.
how ure yaa dior elesan?
very wull thonk yao ascer.
etc...

E. WILLIAMS, *op. cit.*, p. 189.

Les techniques purement stochastiques incluent, outre le générateur idéal: l'ordinateur, des moyens aussi simples que les dominos, les dés et les mobiles de mots et de lettres (Ludwig Gosewitz a, entre autres, composé un mobile dont chaque volet porte un mot de la phrase de Gertrude Stein «when this you see remember me» - «Quand vous voyez ceci souvenez-vous de moi»).

7. L'antisyntaxe

On abordera enfin une catégorie tout à fait originale de poèmes concrets, caractérisés par une syntaxe que, faute de mieux et par souci de symétrie, on appellera antisyntaxe.

On se souviendra que les linguistes distinguent deux axes dans le discours: l'axe syntagmatique et l'axe paradigmatique. Le premier est celui de la chaîne réelle que forment les mots combinés ensemble dans un énoncé. Le second est, pour chaque mot, l'ensemble virtuel ou latent des termes semblables parmi lesquels il a été sélectionné: ensemble de synonymes, paradigme des flexions d'un verbe, etc. Seule la chaîne syntagmatique est manifeste et se déroule dans le temps (cf. la chronosyntaxe), alors que les éléments du paradigme ne sont structurés entre eux par aucun ordre nécessaire, mais seulement par une relation de similitude (formelle ou sémantique).

Dans un passage célèbre de son article sur la Poétique, R. Jakobson a défini la poésie comme «projection du principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison».

Sans qu'on aperçoive clairement le pourquoi d'une telle projection, on conviendra qu'elle rend compte de structures poétiques aussi différentes que la métaphore, le rythme et la rime. Mais Jakobson n'avait pas prévu la possibilité de faire l'inverse, c'est-à-dire de projeter la linéarité temporelle du syntagme sur un paradigme manifesté.

C'est pourtant très exactement ce que certains poètes concrets ont fait dans textes comme ceux de Ernst Jandl que nous reproduisons ci-dessous.

24 - tägiger Juni

Juni
Juoi
Jupi
Juqi
Juri
Jusi
Juti
Juui
Juvi
Juwi
Juxi
Juyi
Juzi
Juai
Jubi
Juci
Judi
Juei
Jufi
Jugi
Juhi
Juii
Juji
Juki
Juli

Sprechblasen,
Luchterhand, 1970, 70.

Dans tous les poèmes de cette famille, les mots sont disposés en colonne, marquant la volonté de faire apparaître les similitudes terme à terme, dans une dimension orthogonale à celle de la phrase normale (les paradigmes flexionnels de nos grammaires ne sont pas disposés autrement). Il n'y a donc plus de syntagme, mais un paradigme d'ordinaire latent se trouve manifesté. En outre les termes de la colonne sont à lire de haut en bas, ce qui projette bien sur ce paradigme la structure de contiguïté et d'enchaînement propre au syntagme.

Or le paradigme utilisé, on le voit, repose sur des similitudes formelles,

qui se modifient de proche en proche selon des transformations réglées: sorte de rime généralisée. Le tout agit finalement comme un *opérateur* par lequel on vise à démontrer certaines équivalences. La technique peut être mise au service, comme dans les exemples cités, d'une justification «poétique» des dictionnaires bilingues, mais aussi de certaines équivalences à l'intérieur d'une même langue. En voici un exemple, réversible, d'Emmett Williams:

SENSE SOUND
SONSE SEUND
SOUSE SENND
SOUNE SENSD
SOUND SENSE

E. WILLIAMS, *op. cit.*

On sait que Lewis Carrol, passionné de jeux de mots, avait notamment inventé le jeu des *Doublets* et le jeu des *Syzygies* (cité par T. Todorov dans «De la Genèse littéraire», *Recherches poïétiques*, Klincksieck, 1975, p. 137). Dans le premier il s'agit de relier un mot à un autre (comportant le même nombre de lettres) par une série de mots intermédiaires, tous existant dans la langue, et ne différant de leurs voisins que par une seule lettre:

HEAD
h e a l
t e a l
t e l l
t a l l
TAIL

Dans le second on passe toujours d'un mot à un autre, mais la longueur n'importe plus et on a le droit de changer des groupes de lettres:

WALRUS
Peruse
Harper
CARPENTER

T. Todorov insiste à bon droit sur la valeur d'*engendrement* d'une telle méthode: «Les mots produisent des mots, le langage produit du langage». C'est cependant une valeur de *fusion* qu'elle avait chez Carrol, puisque les deux extrêmes sont donnés au départ et qu'il s'agit de jeter entre eux une passerelle réglée.

La notion d'«opérateur» mérite d'être examinée attentivement, car elle

représente l'introduction d'une impulsion de lecture non linguistique. En cela l'opérateur se distingue de la toposyntaxe, qui est essentiellement statique. La ligne écrite se lit dans un sens conventionnel, et n'est qu'une représentation métaphorique (coercitive et non ambiguë) de l'axe du temps le long duquel se déroule la chaîne parlée. Une représentation picturale quelconque, par ailleurs, n'a pas de sens privilégié ou conventionnel de lecture. Le poème spatial s'établit à mi-chemin de ces deux extrêmes, mais il cherche souvent à faire fonctionner dans le spatial un moteur de lecture, ce qui lui permet de constituer des opérateurs au sens strict. L'exemple le plus primitif est celui de la permutation litanique, que le lecteur peut rendre «complète» en épuisant toutes ses variantes: il se trouve ainsi «entraîné» d'une extrémité à l'autre du texte. Un moteur particulièrement intéressant est l'ordre alphabétique, employé dans le poème *24 tägiger juni* de Jandl cité plus haut. Le remplacement réglé et progressif des lettres d'un mot par celles d'un autre est bien illustré par les exemples de J. Hiršal et de E. Williams. L'ordre des voyelles, la succession objective des mois ou des saisons, peuvent également servir de moteur dans des poèmes-opérateurs. Un dernier cas intéressant à souligner est la convergence-divergence, employée par Ernst Jandl dans une série de 17 textes où la disposition en flèche divergente ou convergente contraint le lecteur à respecter un sens de lecture déterminé, celui-ci à son tour contribuant à établir la signification:

```
d           eat           h
  d         eat         h
    d       eat       h
      d     eat     h
            death

      COMING...

            earth
      e     art     h
    e       art       h
  e         art         h
e           art           h

   ...AND GOING
```

Der künstliche Baum,
Luchterhand, 1970, p. 29.

Elle peut aussi servir à marquer la conquête linguistique d'un ordre culturel sur un chaos naturel, comme dans cet exemple d'Edwin Morgan «Unscrambling the waves at Goonhilly» («En démêlant les vagues à Goonhilly»):

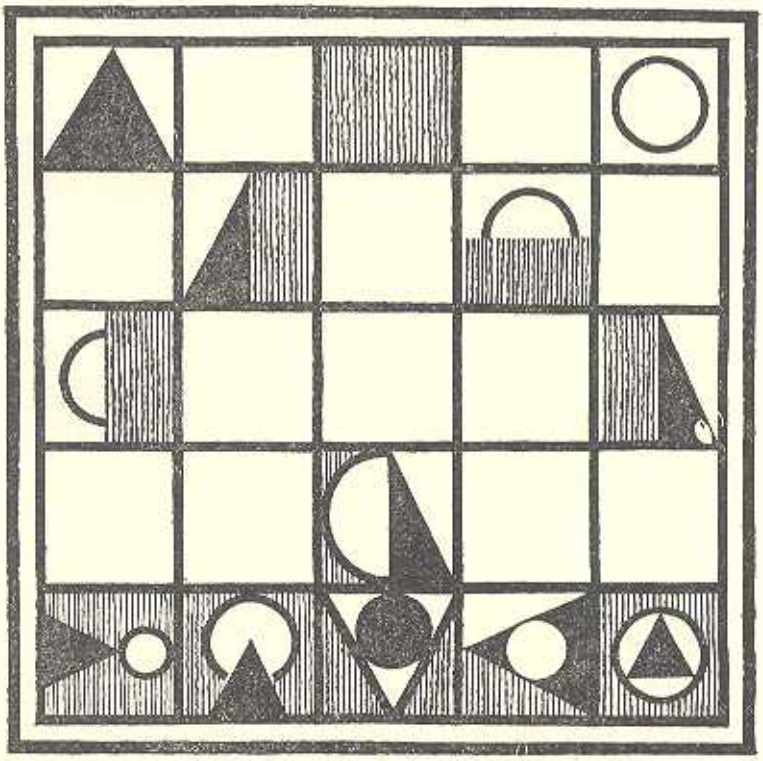
telfish
dogstar
sarphin
doldine
telwhal
narstar
sardock
haddine
dogwhal
narfish
doldock
hadphin
dogdock
hadfish
dolwhal
narphin
hadwhal
nardock
teldock
hadstar
sarwhal
nardine
dogphin
dolfish
sarfish
dogdine
dolstar
telphin
sarstar
teldine
sardine
dolphin
haddock
narwhal
dogfish
telstar

Op. cit., p. 71.

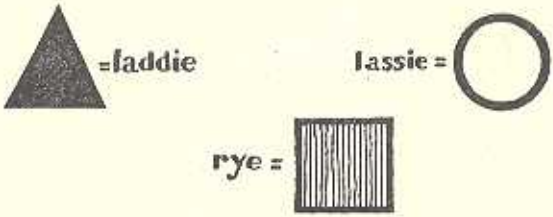
8. Le poème-processus ou poème sémiotique

Deux poètes brésiliens, Luiz Angelo Pinto et Décio Pignatari (ce dernier enseignant la théorie de l'information à l'Université de Brasilia) ont inventé ce type de poème dont l'intérêt iconique est certain. Le poème sémiotique, — dont I. H. Finlay se moque subtilement en l'appelant semi-idiotique, — consiste à remplacer les mots par des signes graphiques, en petit nombre, dont on donne en bas de page une «lexical key». Le texte lui même est constitué par des sortes de phrases formées en combinant les signes, et arrangées dans un ordre de succession destiné

à rendre l'aspect «processus» du signifié. Généralement cet ordre est celui d'une colonne à lire de haut en bas mais le texte peut aussi être arrangé dans une sorte de damier (voir l'exemple de Furnival). Dans ce dernier cas la lecture se fait spatialement de gauche à droite et temporellement de haut en bas.

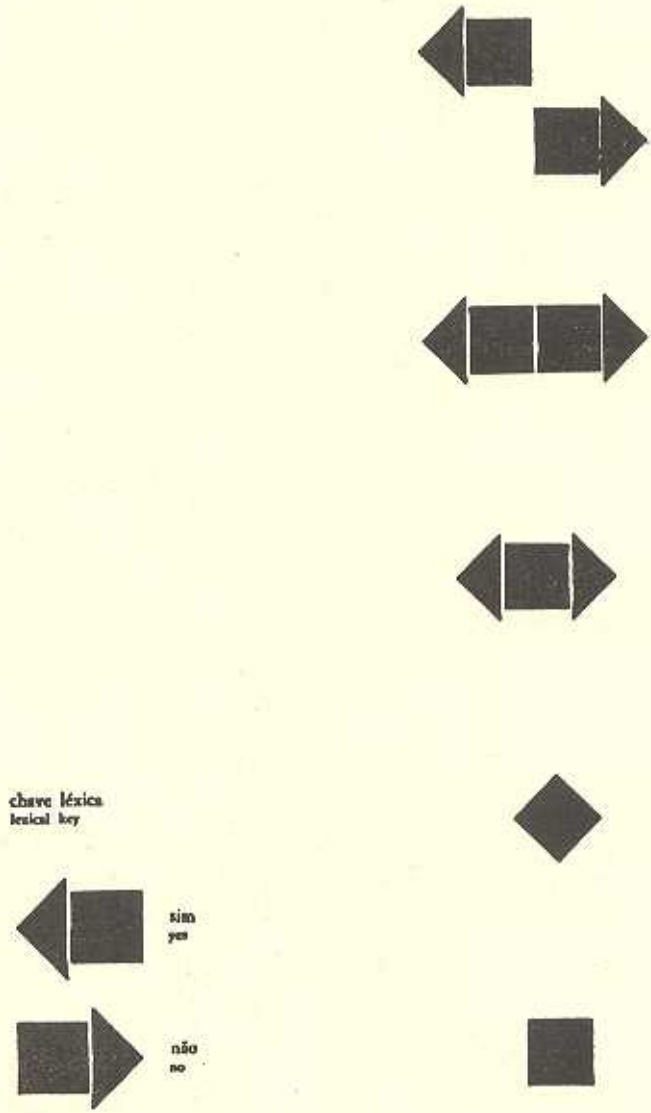


Lexical Key



John Furnival

Poor Old Tired Horse, nº 14
Wild Hawthorn Press (Edinburgh).



Luiz Angelo Pinto (1964)

Une analyse intéressante du poème-processus est due à A. S. Mendonça (*Poesia de Vanguardia no Brazil*, Ed. Vazes Limitada, Petropolis, RJ, 1970). Cet auteur compare la composition des signes élémentaires du poème processus à celle des idéogrammes chinois. Ce poème est essentiellement

digital (à cause évidemment du caractère arbitraire et convenu des signes, lequel joue d'emblée sur des mots et non sur des lettres), et «remplit des espaces visuels visant à sortir de l'espace verbal». Ces remarques sont exactes si l'on considère exclusivement le petit glossaire des signes, mais le caractère analogique réapparaît rapidement, et à deux niveaux. Tout d'abord le signe lui-même est rarement arbitraire: il possède au contraire un caractère analogique, emblématique ou symbolique. Dans le poème de Furnival un triangle noir pointé vers le haut représente un garçon, et un cercle blanc une fille. Le oui et le non sont transcrits par des flèches opposées chez Pinto. On trouve également chez Finlay une polysémie sommaire mais délibérée: une croix de St. André vaut un moulin ou «biffer», un cercle blanc vaut une boutonnière ou une fleur, le même dessin schématique remplace au choix une ancre ou un parapluie . . . Mais les signes du code ne sont pas absolument figés, ce qui les distingue de l'alphabet, où les variantes ne sont pas signifiantes. Comme le soulignaient déjà Pinto et Pignatari dans leur manifeste (*Invenção*, nº 4, 1965), ces signes doivent être modifiables selon les besoins de chaque texte. Or ces besoins sont de nature narrative, et justement l'aspect narratif des textes est souvent obtenu par des relations ou transformations analogiques. Les jeux amoureux du garçon et de la fille chez Furnival sont parfaitement analogiques. La forme qui envahit le monde, chez José de Arimathea Soares Carvalho, est montrée comme un cercle devenant de plus en plus grand, etc. On peut donc résumer la structure de ce type de poème en disant:

— que les actants sont prélevés dans un répertoire limité de signes presque toujours motivés;

— que la narration est donnée par une syntaxe soit iconique soit topologique.

Nous sommes en présence d'une sorte d'alphabet idéographique «frais», où «boeuf» et «maison» n'auraient pas encore disparu entièrement dans A et B . . .

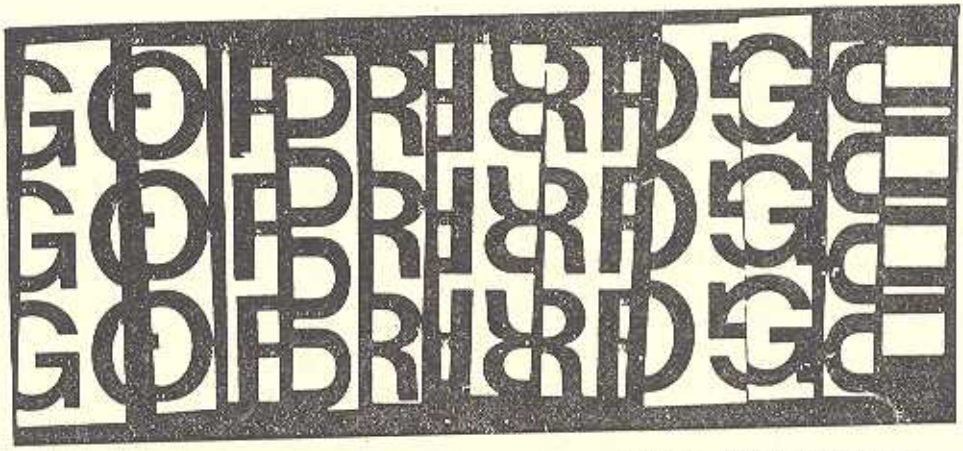
Dans le poème de Pinto «oui/non», nous assistons en cinq étapes (à la manière d'une planche de bande dessinée) à la fusion des contraires. Ceux-ci, sous la forme de flèches opposées, d'abord s'affrontent, puis se neutralisent progressivement par un recouvrement qui finalement fait disparaître jusqu'à leur opposition polaire. La «pointe» du poème est purement visuelle: le carré posé sur un coin, qui résulte du processus de neutralisation, est en équilibre instable, et la suppression des tensions lui permet de reposer sur son côté et d'atteindre de ce fait l'équilibre et la paix.

9. Conclusion

La poésie spatialiste, comme le lettrisme et peut-être davantage, donne accès à une multitude de moyens de signification, grâce au refus de la syntaxe traditionnelle. Cette poésie reste pleinement, nous l'avons vu, un art du langage, et un art de signification.

Comme pour le lettrisme, nous sommes ici souvent à deux pas du pictural pur et du musical pur. Le trait définitoire, marquant la séparation nette des divers domaines, ne peut être que *la référence, proche ou lointaine, au langage articulé.*

Le poème qui résulte de ces manipulations syntaxiques est généralement très bref, ramené à un foyer minime d'expansion poétique. Il ne doit donc pas être lu tout à fait comme un sonnet, tout comme il est absurde d'écouter Berio comme on écoute Monteverdi. Un type particulier de lecture est nécessaire pour ces textes. Il s'agit, nous l'avons vu, d'une lecture active, comme le dit Jean-François Bory (*Spot*) «[...] c'est le lecteur maintenant qui constitue de lui-même le texte». Outre la lecture de type linguistique (traditionnelle), nous sommes invités à pratiquer sur ces textes une sorte de lecture «picturale», c'est-à-dire à être en éveil devant les valeurs plastiques et spatiales du texte.



FRANCO VERDI
«dislocazione» 1967.

Galleria d'Arte SCHREIBER
(Brescia)
Catalogue.

(1) Compte tenu des métataxes, telles que nous les avons décrites ailleurs.

Fragment 2

DE L'ICONIQUE AU PLASTIQUE

I. Vers une distinction fondamentale

L'élimination du plastique (problème bien connu des écologistes mais non des sémioticiens).

Une des simplifications méthodologiques que s'est donnée la sémiotique des images a été de s'attacher au seul niveau que nous désignerons comme strictement *iconique*, l'ordre iconique étant celui qui engage la *mimesis*, en négligeant délibérément les moyens de cette *mimesis*, qui correspondent plus ou moins au niveau *plastique* des images.

Ce privilège donné à la représentation est évidemment légitime, à un double point de vue. D'une part, on sait que la linguistique saussurienne a au moins eu comme utilité de rappeler au théoricien des sciences humaines que l'adage *divide ut imperes* recouvre en épistémologie une valeur que la morale — et Machiavel — lui refusent; d'autre part, la nature sémiotique du phénomène de la représentation est d'emblée plus évidente que ceux des moyens par lesquels il se manifeste. On est donc fondé, méthodologiquement, à 1) s'en tenir au niveau iconique, en déniant toute pertinence sémiotique à des éléments qu'on définira dès lors comme des caractéristiques «matérielles» ou «substantielles» du signe iconique, et à 2) définir les variations de ces éléments comme de simples «variantes libres» ou «stylistiques». C'est peu ou prou ce qu'a fait la «linguistique de la communication», avant qu'on ne s'avise — notamment dans le cadre de la sociolinguistique — que ce qui était structuré dans le langage n'était pas seulement sa forme, mais aussi ses usages sociaux, principalement dans les variantes expulsées de la description.

La primauté du plastique (où l'on s'oppose aux écologistes).

De la légitimité du point de vue iconique, on ne peut déduire l'inexistence d'une structuration du niveau plastique. Ce serait hypostasier ce qui est

simple choix méthodologique. De surcroît, plusieurs raisons militent en faveur d'une mise en priorité de cette structuration.

La première est circonstancielle et non essentielle. Dans la mesure où une sémiotique des images a pu se constituer jusqu'à présent — force est de constater l'inexistence d'un corps de doctrine cohérent en cette matière —, elle est essentiellement une sémiotique *iconique*. «Face à une longue tradition valorisant les isotopies du contenu analogique ou symbolique», affirme avec vigueur Roger Odin, «la promotion des isotopies de l'expression ne peut être que le fait d'une conquête: la négation délibérée de l'"impérialisme' de la communication et de la représentation» (Odin, in L'*Isotopie*, Lyon, 1976, p. 112; signalons déjà que la terminologie ici utilisée nous paraît inadéquate). Lorsque, à l'inverse, des théoriciens ont pris en compte le niveau plastique des images, leur propos, qui prend fréquemment appui sur des genres historiques déjà investis d'un puissant discours idéologique (c'est le cas de la peinture), relève davantage de la spéculation esthétique, de la psychologie ou de la sociologie de la perception, ou de la critique psychanalytique, que de la sémiotique proprement dite.

La seconde raison est essentielle, même si nous devons la formuler sous les espèces d'une hypothèse. Elle part de l'idée qu'une rhétorique des images, quoique se donnant une visée générale — ce qui implique donc qu'elle transcendera les genres historiques —, aura à rendre compte, dans sa phase déductive, de domaines tels que la peinture, où il s'impose, à un moment ou à un autre, de prendre en compte ce que Hubert Damisch a appelé «le surplus de substance d'où viendraient [à la peinture] son poids, sa charge, son titre sécifique de peinture» (Milan, 1974; notons, une fois encore, la terminologie paralinguistique, inadéquate).

Solidarité des signes iconiques et plastiques (où le sémioticien lache l'écologiste).

La distinction ici (simplement) posée entre les niveaux plastique et iconique de l'image, parce que nous la situons dans le mouvement historique de la sémiologie, ne doit pas faire croire à leur complète indépendance — voire à leur opposition — dans une théorie de l'image. On peut, bien au contraire, parler de solidarité. Et pour conforter cette hypothèse, hypothéquons sur deux points l'étude des relations plastico-iconiques.

Si le but de notre recherche est la constitution d'une rhétorique des images, on peut s'attendre à ce que la structure rhétorique des *messages* à envisager (la rhétorique s'occupant des discours et non des signes isolés) joue à la fois sur les différents niveaux des images constitutives

de ces messages. L'approche linguistique des messages rhétoriques — parmi lesquels on rangera les textes littéraires, et singulièrement poétiques, indûment privilégiés — a bien fait voir l'intérêt des analyses prenant en considération la superposition des différents sous-systèmes à l'intérieur d'un même texte.

Ensuite, dès les premières décisions à prendre dans la structuration de l'un ou de l'autre niveau de l'image, la solidarité de ces niveaux s'impose. En effet, — et ici nous anticipons — le signe plastique n'est pas préalablement codé (propos que Barthes tenait, un peu vite, au sujet de *toute* l'image). Il s'établit d'une manière spécifique dans chaque message; or, les raisons qu'on a d'isoler de cette manière tel signe plastique dans un message visuel peuvent provenir de la sélection de tel signe iconique dans le même message visuel; dès lors, signe plastique et signe iconique apparaissent comme solidaires. Solidaires, mais non subordonnés. Car si les contours du signe plastique sont fournis par ceux du signe iconique, c'est bien à travers le premier que le second se donne au récepteur du message. Circularité? Acceptons la critique; elle n'est pas gênante. Elle est bien du même ordre que celle qu'on retrouve en linguistique fonctionnelle: le sens est perçu à travers un signifiant manifesté, mais cette manifestation n'est à son tour structurable qu'en fonction des sens apparaissant avec l'épreuve de commutation des signifiants.

Solidarité, ou circularité, donc. Mais ce rapport — et surtout la comparaison qui vient d'être invoquée — ne doit pas faire croire à une liaison entre signe plastique et signe iconique qui serait de l'ordre «signifié-signifiant». C'est bien à dessein, et non par une de ces inadvertances terminologiques si courantes en sémiotique, que nous avons parlé de «signe» dans les deux cas. En fait, le schéma selon lequel le «signifié de l'image» serait son plan iconique et le «signifiant» son plan plastique, — ce schéma si fréquent en sémiotique des images et qu'on retrouve çà et là sous de multiples dénominations («expression» et «contenu» chez Odin) — ne s'est imposé que par deux manoeuvres méthodologiques. La première consiste à ne pas tenir compte d'un *signifié plastique*, sur lequel nous aurons à revenir. La seconde consiste à confondre *signifiant plastique* et *signifiant iconique*. Confusion rendue possible, dans une sémiotique encore hypothéquée par les mythes du sensible, parce que, comme on le verra, ces deux fonctions peuvent dans les faits être remplies par un même ensemble de traits physiques. Mais si ces deux modèles théoriques (comme le sont les unités décrites par la linguistique, que l'on ne saurait prendre pour des «choses»: qui à jamais entendu un phonème?) rendent compte d'un même stimulus, il importe de les séparer en droit (un même acteur d'un récit peut actualiser deux actants et un de ceux-ci

peut être actualisé par deux acteurs). C'est de cette double simplification que proviennent non seulement les équations simplistes signifiant=plastique et signifié=iconique, mais aussi l'idée d'un signe-image unique, exerçant une fonction essentiellement iconique, et susceptible de connaître des variations «stylistiques».

Plan de recherche

Cette distinction fondamentale entre signes plastique et iconique, lesquels s'intègrent dans les *messages* visuels (il est à présent exclu de parler de *signes* visuels), fournit son programme au rhétoricien.

Il devra en premier lieu envisager la structuration du signe plastique, aux deux points de vue de l'expression et du contenu, et la structuration du signe iconique, à ces deux mêmes points de vue. A l'intérieur de chacun de ces quatre champs d'analyse, de nouvelles distinctions sont nécessaires, comme celle de la «matière» et de la «gradualité» à l'intérieur de l'expression plastique, ou celle de la substance et de la forme du signifié iconique. L'ensemble de cette analyse permettra de désigner de manière rigoureuse les domaines auxquels une rhétorique des messages visuels devra s'appliquer. Ils sont au nombre de sept, pour des raisons qui vont bientôt apparaître:

— la matière de l'expression plastique et de l'expression iconique (les deux matières se confondant)
— la gradualité de l'expression (ou signifiant) plastique
— la gradualité du contenu (ou signifié) plastique
— la substance du signifiant iconique
— la forme de ce signifiant
— la substance du signifié iconique
— la forme de ce signifié (le problème de la matière du contenu des deux signes ne se pose pas, par définition).

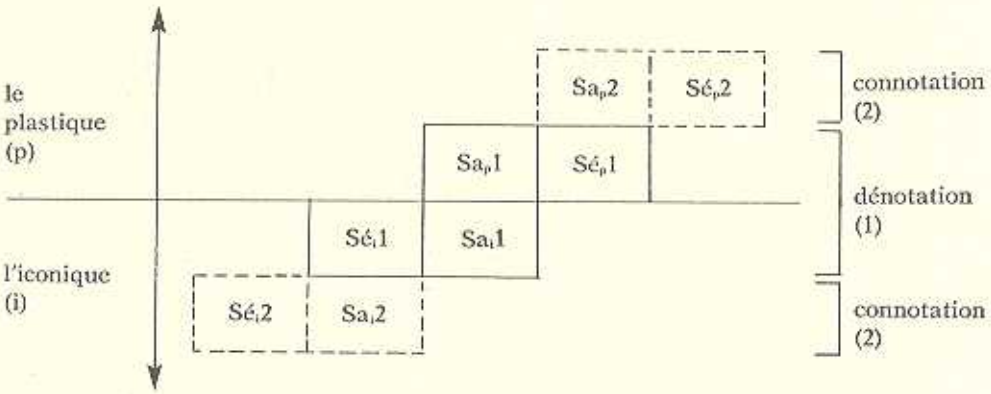
En second lieu, le rhétoricien devra s'interroger sur la norme des *messages* visuels, quant à chacun des modèles ainsi établis. Quelle est la norme d'un signifié iconique dans les messages visuels? Celle de la matière d'un signifiant plastique? Quelles sont les distorsions que la pratique rhétorique peut leur faire subir, et la pluralité des décodages qu'elles autorisent?

Ce n'est pas ici le lieu de revenir longuement sur les notions de «normes» et de «déviations», sans cesse récurrentes dans le discours des sémioticiens, même et surtout chez ceux-là qui les récusent avec le plus de vigueur; nous n'ignorons pas les enjeux de divers types — méthodologiques et idéologiques — qu'elles mobilisent. Pour leur discussion, menée essen-

tiellement sur le terrain des messages verbaux, nous renvoyons à nos travaux antérieurs [1]. Certains éléments de cette discussion devront évidemment être repris sur de nouvelles bases, les messages visuels — et notamment en ce qu'ils sont iconiques — engageant un type de contractualité sociale différant en plus d'un point de celui qui fonde le langage verbal.

II. La structure sémiotique du signe plastique

D'entrée de jeu, visualisons l'ensemble structuré des signes plastique et iconique à l'aide du schéma suivant:



Trés rapidement, précisons que ce tableau est articulé autour de trois clivages: le premier, et le principal — on vient d'en parler —, oppose le *plastique* à l'*iconique*. Pratiquement, il amène à dédoubler entièrement la structure «du signe visuel», de part et d'autre de l'axe central qui partage les deux domaines. Les deux autres clivages se greffant sur celui-là n'ont rien que de très classique: l'un oppose le *signifiant* au *signifié* (ou, en termes hjelmsléviens, l'expression au contenu); se répétant dans le plastique et l'iconique, il délimite quatre zones centrales: un signifiant plastique, un signifiant iconique, un signifié plastique et un signifié iconique. Ce sont là les quatre domaines auxquels nous nous attacherons successivement au cours de cette étude. Reste enfin la dernière distinction, entre *dénotation* et *connotation*, qui s'articule à la précédente selon un décrochage bien connu [2]. Mais cet ultime niveau ne sera pas pris en charge pour l'instant, l'essentiel étant d'abord de fonder sémiotiquement le système dénotatif du signe visuel.

Avant de décrire ce schéma, et pour en illustrer le fonctionnement global, un exemple simple, voire trivial. Si on considère la représentation graphique d'un cercle, on pourrait dire que la forme ronde, le O, constitue le signifiant, à la fois plastique et iconique, de dénotation (Sa_p1 et Sa_i1). Le signifié iconique de dénotation ($Sé_i1$) serait alors, par exemple, le /soleil/ tandis que le signifié plastique de dénotation ($Sé_p1$) indiquerait le concept de /circularité/ [3]. Quant au signifié iconique de connotation ($Sé_i2$), ce pourrait être l'idée de /joie/ ou de /dieu/ ou de /Naples/ alors que le signifié plastique de connotation ($Sé_p2$) désignerait l'effet de sens /perfection formelle/ ou /Giotto/.

1. *L'expression du signe plastique (Sa_p1)*

Pour pouvoir décrire avec un maximum de précision la structuration interne de ce signifiant plastique, utilisons la triade de Hjelmslev qui fait jouer l'une par rapport à l'autre une *forme*, une *substance* et une *matière* (de l'expression en l'occurrence, mais aussi du contenu). On n'insistera évidemment pas sur le sens de ces termes, bien connus en linguistique, sinon pour rappeler que la substance est une matière mise en forme, c'est-à-dire que la matière constitue une sorte de magma originel, préalable, et que cette masse indistincte est façonnée et découpée arbitrairement par une forme, qui produit ainsi une substance. Confrontons directement cette structuration à l'expression du signe plastique. Pour ce qui est de la matière de celle-ci, il ne semble pas y avoir de problème: la matière existe bien dans le signifiant plastique, comme dans le linguistique, et désigne tout ce qui a trait au support de matérialisation [4]. Par exemple, s'agissant de peinture, on considérera que c'est, notamment, la lumière colorée non encore organisée en un système distinctif. Par rapport à elle, la substance serait la couleur que représente cette lumière dans telle de ses actualisations, par exemple le bleu en tant qu'il serait perçu comme distinct du rouge. La forme, elle, serait dès lors ce qu'on nomme le *spectre des couleurs*, cette structure générale préalable valable pour tous les messages et où chacun d'eux viendrait puiser pour s'actualiser.

Mais on voit d'emblée le problème: un tel système n'existe en fait que dans sa verbalisation (laquelle varie d'ailleurs d'une langue à l'autre). La question du rapport forme/substance doit donc être reposée: en dehors de cette dénomination structurante, existe-t-il, dans l'image, une forme de l'expression plastique distincte d'une substance de l'expression plastique? La réponse nous paraît devoir être négative: il n'y a pas de forme parce qu'il n'y a pas de structuration générale possible de la matière en substance. Celle-ci se présente comme un continuum. Certes il y a bien des différences qui y opèrent, certes chacun peut percevoir

des nuances dans les bleus, mais cette apparence de structuration ne suffit nullement pour parler d'une «forme» de l'expression, au sens hjelmslévien du mot. Une «forme» serait, par exemple, une opposition de bleus reçue comme un lexique établi, investie de valeurs fixes (non nécessairement sémantiques) pour chacune de ses unités. Et chaque message performé n'existerait qu'à raison de l'existence préalable de ce système abstrait et général de formes. Or il n'y a rien de cela dans l'image. L'éventuelle apparente structuration se joue dans le langage, et surtout elle ne repose pas sur des oppositions strictes et stables. Car si parfois de telles oppositions paraissent s'organiser, elles ne valent en fait jamais qu'en fonction d'un message donné, ou d'un groupe de messages déterminés (par exemple le jeu de couleurs pures qui fait système dans l'ensemble de l'oeuvre de Mondrian). Jamais donc il n'y a de structuration reçue, valable pour toutes les images. Il n'y a pas de grammaire du signifiant plastique, instituée en code général de compétence et préexistant à toute performance particulière. En somme, de système du plastique, il n'en existe que généré par des contractualités communicationnelles ponctuelles et spécifiques, locales et momentanées. Ce ne sont que mini-codes qui se dissolvent hors l'oeuvre. On se trouve, pour ainsi dire, devant ce scandale terminologique: il n'y a pas de «forme» (au sens hjelmslévien) dans le plastique, dans ce que toute la tradition nomme «l'univers des formes».

Dès lors que l'on est mis dans l'impossibilité théorique et pratique de cliver forme et substance dans le plastique (ce qui ne sera pas le cas, on le verra, dans l'iconique, où la distinction reste pertinente), il faut bien trouver un terme pour désigner cet ensemble «forme-substance» qui continue à devoir être distingué de la matière. Au magma indistinct que constitue cette dernière, nous opposerons donc la *graduation*: on peut en effet graduer les nuances de bleus dans le champ d'une oeuvre donnée et leur attribuer des valeurs l'une par rapport à l'autre. Autrement dit, nous proposons d'appeler graduation une opposition quelconque dans une actualisation de la matière de l'expression [5], le principe de base étant qu'il y a graduation quand on peut isoler deux portions (chromatiques, linéaires, etc.) dans un même champ plastique.

Bien entendu cette description minimale peut se compliquer à l'extrême: pour chaque message et pour chaque décodeur, il y a foule de graduats possibles, qui peuvent se hiérachiser, s'organiser selon des rapports et des niveaux de plus en plus complexes. Mais pour l'instant nous limiterons notre propos à cet aspect premier.

2. *L'isotopie du signe plastique*

«L'isotopie de l'image»: le plastique, l'iconique, l'expression, le contenu.

Passer du niveau des signes à celui des messages (passage qui donne une spécificité aux recherches du rhétoricien) implique qu'on se penche sur le concept d'isotopie, amplement débattu ces dernières années.

Le problème de l'isotopie des images, abordé par Ph. Minguet en 1974 (Milan) et repris plus récemment par R. Odin (*loc. cit.*) doit évidemment, à la lumière des considérations précédentes, mener à deux recherches au moins. Distinction aperçue par Odin, qui parlait déjà d'isotopies de «l'expression» et d'isotopies du «contenu» de l'image. En fait, la simple reprise de ces expressions hjemsléviennes montre assez qu'il faudra prendre en compte non pas deux mais quatre niveaux d'isotopies dans l'image: ceux de l'expression et du contenu plastiques et ceux de l'expression et du contenu iconiques. Dans un premier temps, conformément au plan suivi, nous ne nous occuperons donc que des deux premiers aspects. Mais ce sera pour multiplier les points de vue sur leur analyse. La question qui se pose d'emblée au rhétoricien est double:

1) comment une récurrence de certains traits des signes visuels peut-elle constituer, à chacun des niveaux envisagés, une cohérence de l'ensemble du message (permettant dès lors le repérage de différences significatives)?

2) quelles sont, à chacun des niveaux envisagés, les normes des messages visuels? C'est le second aspect de la question qui nous requerra ici. On sait que dans le discours verbal la norme a d'abord été définie comme étant celle de l'isotopie. En fait, on a rapidement été amené à distinguer, dans la classe des phénomènes d'isotopie, des réalités extrêmement différentes, telles que l'*isoplasmie*, l'*isotaxie*, l'*isosémie* et l'*isologie*. Ainsi a-t-on pu faire observer ceci, qui était de simple bon sens:

	poétique *	prosaïque *
Isoplasmie	+	−
Isotaxie	+	−
Isosémie	−	+
Isologie	−	+

* N. B.: l'opposition poétique/prosaïque a ici le sens bipolaire qu'elle a dans des textes célèbres de Valéry, Sartre, etc.; on pourrait utiliser aussi LL/LS (langage lyrique, langage scientifique) dans la tradition roumaine.

En fait, ce schéma est encore trop simple, en ceci qu'il ne ménage pas de place aux distinctions hjemsléviennes dont nous avons vu l'importance. Il aurait notamment fallu, dans le cas du niveau «plastique» des signes linguistiques (niveau qui est intuitivement le plus proche de ce dont nous avons à nous occuper ici), distinguer entre forme plastique et substance plastique. On se serait ainsi avisé de ce que la norme des discours verbaux était bien l'alloplasmie du point de vue de la forme (c'est elle qui est visée dans le tableau), mais aussi l'isoplasmie du point de vue de la substance (et donc aussi de la matière). L'oubli du second niveau s'explique aisément: d'une part, la codification très poussée de la langue (c'est une résultante de son caractère arbitraire) a pour effet de «dématérialiser» les messages linguistiques en permettant une identification immédiate de leurs contenus; d'autre part, les «sauts de matières» (ou alloplasmies de la substance) sont rarissimes dans les messages linguistiques; les ressources de ces sauts sont en effet difficilement exploitables étant donné les conditions d'énonciation extrêmement différentes requises par les messages performés par exemple dans l'une ou l'autre des substances graphique ou phonique.

L'importance reprise, dans le cas du signe plastique visuel, par une distinction qui est de moindre importance dans le signe verbal, amène à définir explicitement une isotopie de la matière du signifiant du signe plastique et une isotopie de la graduation de ce même signifiant. Ou, dans la terminologie à laquelle nous devons bien nous astreindre, une isogradualité et une isomatérialité. L'*isogradualité* serait, ici, la récurrence pertinente d'éléments de même graduation (notons l'adjectif: il existe, sur ce plan comme dans le cas du langage, un taux de récurrence aléatoire, non pertinente); l'*isomatérialité*, quant à elle, se définit par le recours, dans un même message visuel, à une seule et même matière de l'expression. On voit d'emblée que, sur le plan de l'expression plastique, la norme des messages visuels est l'*isomatérialité* et *l'allogradualité*. La photographie documentaire, qui, intuitivement, est le moyen visuel s'approchant le plus de ce modèle théorique, est bien isomatérielle car constituée d'une seule matière de l'expression (rappelons le sens phénoménologique qu'il faut assigner à matière: on ne dira pas de la photo qu'elle est allomatérielle parce qu'elle révèle des zones où se manifeste la présence de bromure d'argent et des zones où celui-ci manque), et allograduelle, car fondée sur une répartition des gradualités ne dépendant pas d'une organisation interne *sui generis*, mais sur une répartition des gradualités suspendue à la foction de reconnaissance des signes iconiques.

Ces précisions permettent de tracer les linéaments d'une rhétorique du plastique, ou tout au moins de l'expression du signe plastique. La rhétorique se définissant par les pièges que la communication tend aux lois

d'isotopie des discours, on considérera comme rhétoriques les messages ne répondant pas à l'une au moins des deux conditions que nous venons de formuler. Soient les messages qui sont, du point de vue plastique:

1) isograduels et isomatériels;

2) allograduels et allomatériels;

3) isograduels et allomatériels.

Les premiers messages ne sont rhétoriques que du point de vue de la gradualité. Celle-ci peut être organisée pour elle-même et non dans l'optique d'une participation de la matière du contenu à la reconnaissance de signes iconiques; c'est ici, donc, qu'on peut le mieux voir les messages visuels s'émanciper de la tyrannie de l'iconique. Participent de cette rhétorique les constructions d'un Vasarely, à propos desquelles on peut parler de rime plastique, les constructions en camaïeu de Chagall ou de Manessier. Les seconds messages ne sont rhétoriques que du point de vue de la matérialité. Il s'agit assez fréquemment de constructions iconiques, comme les bricolages de Milou Struvay, mais aussi de constructions dont le statut iconique fait question, comme tels papiers collés de Picasso. D'ailleurs, dans toutes les actualisations de ce type de manoeuvre rhétorique, le saut même de matière amène fréquemment à parler de «collage» [6]. Quant à la troisième classe de messages, ils cumulent les deux types d'allotopie, affichant par là une rupture plus nette avec les lois d'isotopie: ils additionnent la rime plastique et l'effet de collage matériel; c'est aux oeuvres de J. Kolař qu'on pourrait ici penser.

3. *Le contenu du signe plastique* ($Sé_p1$)

Nous serons plus bref sur ce point que sur le précédent (Sa_p1) puisque nous nous contenterons d'une vue prospective. On partira de la remarque pertinente de Roger Odin, pour qui «l'essentiel (dans le processus de l'image minimale) tient au fait que les *sèmes* viennent aux taches antérieurement à tout investissement analogique (figuratif) ou symbolique» [7]. Dire cela, c'est bien affirmer l'existence d'un signifié — que nous appellerons plastique — distinct du signifié iconique, manifesté par la représentation figurative [8].

Afin de bien faire jouer cette distinction capitale, prenons un nouvel exemple (cfr. infra). Soit cette estampe japonaise présentant un héron courbé sous un saule pleureur, courbé, lui aussi. On peut décrire en trois temps le processus de perception de cette analogie: 1° perception d'une ressemblance entre deux graduats de l'expression plastique; 2° induction corrélative d'une ressemblance entre deux graduats du contenu plastique (même sème: courbure); 3° induction corrélative d'une ressemblance

entre deux formes du contenu iconique (même sème: tristesse). Autrement dit, il y a ici superposition des signifiés plastique et iconique. Par contre, dans l'image suivante, ceux-ci sont bien distincts: il s'agit du célèbre bois d'Hokusaï, où une analogie met en rapport la triangularité d'une vague à l'avant-plan et celle des pentes du Mont Fuji en arrière-plan. Les deux premiers temps décrits plus haut se répètent ici, mais l'analogie ne va pas au-delà du plastique. La ressemblance des $Sé_p$ ne se double pas d'une ressemblance identique des $Sé_i$. Au contraire, sur le plan de l'iconique, on aurait plutôt affaire à une opposition qui ferait jouer l'eau contre le feu, la mer contre la terre ou le liquide contre le solide, etc. Dans ce cas, la nécessité apparaît clairement de disposer de deux concepts théoriques différenciés: le signifié plastique et le signifié iconique, lesquels peuvent, bien entendu, au gré de leurs actualisations dans telle ou telle image, être étroitement superposés ou bien utilisés avec leur autonomie [9].

Cela dit, il nous faut spécifier les modalités de fonctionnement interne de ce signifié plastique autonome. A cette fin, il semble nécessaire d'isoler une série d'*axes sémantiques* opérant dans le plastique et susceptibles de graduation. Il serait naïf de croire que l'on puisse être exhaustif sur ce point, étant donné les recherches à ce sujet, mais l'on pourrait sans doute prendre comme point de répart des axes repérés dans les recherches de Vasarely, de Meyer Shapiro et de Roger Odin, axes qui s'articulent autour de trois grandes séries: 1) la couleur, comprenant l'axe des couleurs proprement dites, mais aussi des valeurs (des tons), etc.; 2) la forme, comprenant l'axe des «formes» proprement dites (cercle, carré, triangle, etc.) et également des lignes, points et surfaces, etc.; 3) la spatialité, caractérisée par la dimension relative (grand, petit, etc.), par la position (par rapport au cadre: haut, bas, gauche, droite, etc.) et par l'orientation (vers le haut, le bas, etc.).

A partir d'une telle structure — qui reste encore à établir de façon définitive, ce qu'on n'est pas près de pouvoir faire —, on pourra dire que le signifié plastique vient à l'image par la mise en rapport de graduats sur ces divers axes sémantiques. Cette mise en rapport, productrice de sens, va du plus simple au plus complexe. Elle peut par exemple intervenir entre deux graduats du *même* axe sémantique (soit ce Klein où le jeu entre deux nuances de bleu produit un effet pertinent du point de vue du $Sé_p$). Ou bien elle peut aussi intervenir entre deux graduats appartenant à des axes sémantiques *différents*; ainsi Kandinski constate-t-il que la couleur jaune, par exemple, s'harmonise particulièrement avec une forme triangulaire, par récurrence du sème plastique «aigu»; alors que le bleu paraît s'intégrer davantage à des formes rondes, parce qu'ils ont en commun le sème plastique «profond» [10], etc. On voit ainsi se constituer, petit à petit, un système d'harmonies et d'écarts possibles en

fonction des combinaisons permises par les graduations, c'est-à-dire qu'on perçoit là la possibilité d'une *rhétorique du plastique*, avec ce qui semble un système de règles plus ou moins normatives.

Toutefois, il faut bien voir les limites de ce fonctionnement. Car si les relations entre graduats peuvent s'organiser en systèmes de plus en plus complexes, faisant intervenir plus de deux graduats et plus de deux axes sémantiques, c'est qu'il y a une sorte d'impossibilité d'épuiser jamais les combinaisons du signifié plastique; course en avant toujours ouverte qui marque bien que les systèmes élaborés, n'étant jamais clos, ne sont pas non plus stables. En d'autres termes, tout comme dans le signifiant plastique, on ne peut affirmer qu'il existe un code définitif, une grammaire et un lexique universels du signifié plastique. Ici non plus, il n'y a pas une «forme» (au sens hjelmslévien) distincte de la substance. Chaque message peut seulement se constituer pour lui seul son «langage du plastique», avec *son* alphabet, *sa* compétence, *sa* rhétorique. Et encore est-il très vite emporté par le vertige combinatoire. Ainsi un peintre comme Vasarely a-t-il toujours vu ses tentatives de constituer «la» langue universelle du plastique buter contre cette infinité, qui est impossibilité. Le triomphe de la graduation ne pouvait mieux se signifier:

«Chaque «unité forme-couleur» est compressible - extensible - proportionnellement, ce qui nous donne toute la gamme des grandeurs, soit l'*Echelle Mobile* en composition [...]. Avec un alphabet de trente formes et une gamme de trente couleurs, rien qu'au niveau de l'unité, nous possédons dejà plusieurs milliers de virtualités, par permutation simple des duos:

1. selon le nombre d'unités entrant dans une composition (par exemple, 4, 9, 36, etc.) ou 400 et plus;
2. par suite de permutations plus complexes;
3. du fait d'emploi des grandeurs progressives (mélanges dans la même composition d'unités de 2, 4, 8 ou 16 fois plus grandes), le nombre des possibilités atteint un chiffre inexprimable, pratiquement infini» [11].

[1] Voir, notamment, J.M. Klinkenberg, in *Actes du VIIe Congrès international d'esthétique*, Bucarest, 1977, t. II, pp. 43-48.

[2] Notons qu'à la différence de la conception barthésienne, c'est seulement le signifié du signe dénoté (et non l'ensemble de celui-ci) qui devient le signifiant d'un signifié second pour constituer le signe de connotation. Au ternarisme de Barthes, nous préférons un binarisme qui peut se développer en cascade, et dont on trouvera des échos dans la théorie du «système de supra-élévations» d'Umberto Eco (*La structure absente*, p. 56) et dans les «chaînes de conversion» que Tzvetan Todorov repère au principe de la symbolique (*Théories du symbole*).

(3) Notons que dans un tableau abstrait (un Vasarely par exemple), cette forme ronde fait coïncider son signifié plastique et son signifié iconique (voir plus loin).
(4) Remarque importante: l'usage du mot matière doit être clairement défini. Ce terme ne désigne évidemment pas la réalité d'ordre *physique* qui sert de matériau au message visuel mais bien plutôt elle est d'ordre *phénoménologique*. Parler de «matière du signifiant plastique» ne renvoie donc nullement aux huiles, pigments, oeufs, etc. qui entrent dans la composition du tableau pas plus qu'au bromure d'argent qui fait, entre autres composants, la photographie.
(5) A rapprocher de la remarque de ROGER ODIN: «L'image (minimale) naît de l'opposition de deux formes dans la même matière de l'expression» (*art. cit.*, p. 85).
(6) Voir *Collages*, série «La Revue d'esthétique», Paris, Union générale d'éditions, 10/18, 1978, (n° préparé par JACQUES DUBOIS, PHILIPPE DUBOIS, FRANCIS DUBOIS, JEAN-MARIE DUBOIS et PHILIPPE DUBOIS).
(7) ROGER ODIN, *article cité*, p. 86.
(8) Afin d'éviter tout contresens, signalons cette divergence terminologique: ce que nous nommons le signifié *plastique* semble correspondre à ce que René Lindekens appelle le «sens *iconique*».
(9) Cette remarque est discutable. Voir sur ce point les hypothèses esquissées dans le fragment 3, ici même. La première image citée, d'une médiocre qualité, est de Bunrei Gaffu. Elle est reproduite, ainsi que la grande Vague d'Hokusaï dans *La revue d'esthétique*, Paris, 1962.
(10) WASSILY KANDINSKI, *Du Spirituel dans l'Art*, Denoël/Gonthier, 1974, pp. 96-97.
(11) VICTOR VASARELY, *Notes brutes*, Denoël/Gonthier, 1972, pp. 58-59. Cité par ROGER ODIN, *art. cit.*, p. 92.

Fragment 3

DU PLASTIQUE AU POETIQUE

(Sur la métaphore iconique. Imprécisions à propos de vagues).

Vague n° 1

Ruskin sur Turner

«La mer, jusqu'au temps de Turner, a été considérée généralement par les peintres comme une chose consistante, faite de liquide, cherchant son niveau avec une surface unie, montant jusqu'à la ligne de flottaison des vaisseaux, dans laquelle les vaisseaux doivent être scientifiquement plongés et trempés jusqu'à ladite marque et rester intacts au-dessus. Mais Turner, durant le voyage qu'il fit à la côte sud de l'Angleterre, trouva que la mer n'était pas cela, qu'elle était au contraire, une chose très peu calculable et très peu horizontale, portant sa 'ligne des eaux' jusqu'au plus haut du ciel, aussi bien que sur les côtés des bateaux, une chose très propre à être mise en pièces, la moitié d'une vague se séparant très bien de l'autre et pouvant être portée, en un instant, à des kilomètres de là, une chose qui ne s'astreint en aucune façon à une apparence de liquidité, mais qui tantôt frappe comme un gantelet de fer, et tantôt devient un nuage et s'évanouit, nul oeil ne pourrait voir où: un instant, c'est une caverne de silex, l'instant d'après, une colonne de marbre; et ensuite, une simple toison blanche s'ajoutant à la pluie d'orage. Il n'oublia jamais ces faits; jamais, depuis lors, il ne put recouvrer l'idée d'une distinction positive entre la mer et le ciel ou entre la mer et la terre. Gantelet d'acier, rocher noir, nuage blanc — et de hommes et des mâts brisés en morceaux et disparaissant en quelques souffles, et quelques éclats parmi tout cela; — un peu de sang sur l'angle d'un rocher comme une algue rougeâtre essuyée par l'éclaboussure d'écume qui suit, et tout le granit étincelant et toute l'eau verte et pure se déchaînant à nouveau sans objet. Telle demeura pour lui, à jamais, l'image de la mer».

Le théoricien des figures pourrait, à la lecture de textes tels que celui de Ruskin, le spécialiste, accusé souvent de terroriser le sens commun avec ses terminologies néologiques, pourrait se sentir lui-même quelque peu intimidé par la puissance de lecture, par l'intuition herméneutique, dont ont fait preuve tant d'écrivains sur l'art qui sont, à tout le moins, de bons «rêveurs d'images». Mais peut-être faut-il surmonter un instant de découragement et se ranger à un parti d'intelligibilité, fût-elle illusoire. Rassurons-nous. Ce que vise le rhétoricien, c'est la description des méca-

nismes du code rhétorique, non l'interprétation de telle figure. Il faut le génie herméneutique du grand psychanalyste pour nous faire comprendre que Victor Hugo a voulu dire phallus en parlant de la «gerbe» généreuse de Booz. Ensuite, la scolastique rhétoricienne discute le point de savoir si la transposition est une métaphore, ou une métonymie, ou une synecdoque, ou les trois ensemble, etc.

L'intuition rhétoricienne de Ruskin est remarquable, surtout vers la fin de la page citée. Si l'art de Turner consistait à faire d'une vague un gantelet de fer, ou une colonne de marbre, ou une toison blanche, ou une caverne de silex, etc., on en resterait à la conception classique de la métaphore, critiquée à juste titre par Stutterheim (voir groupe μ, *Rhétorique de la poésie*, 1977, chapitre I, passim). Dans la théorie du transfert, il y a un degré zéro — la vague —, ensuite ses degrés figurés, résultant de transformations métasémémiques. Mais une tache rouge sur un rocher, est-ce une algue ou le sang d'un naufragé?

C'est le problème de la réversibilité. On le retrouvera dans la vague n° 3.

Vague n° 2.
Les Chevaux de Neptune

Aucune marine de Turner ne nous montre une colonne de marbre ou une toison blanche *à la place* d'une vague. Comme on l'a fait remarquer depuis longtemps, «asservi au caractère analogique du signe dont il use, le peintre est moins libre que l'écrivain. Un poète peut dire d'une jeune fille que 'les roses de ses joues ont pâli': un peintre, s'il n'est pas surréaliste, collera difficilement des roses sur un visage». Cette observation devrait sans doute être précisée. Après tout, les peintres, depuis longtemps, font à peu près ce qui leur plaît. Walter Crane, par exemple, dans *Les Chevaux de Neptune*, a peint une vague déferlant sur le rivage et qui, de droite à gauche, se métamorphose en troupe de chevaux (à noter que, dans un tel contexte, la réversibilité est difficile: les sèmes «équins» sont battus en brèche par les sèmes «marins»; sans même tenir compte du titre). C'est, encore une fois, le principe, énoncé plus haut, de la co-variance du signifiant et du signifié dans l'iconique, qui peut nous aider à y voir clair. Dans le mécanisme d'extrapolation qui définit la métaphore — extension à la réunion des deux ensembles comparés de l'*identité* qui caractérise leur seule intersection —, les sèmes, n'étant pas manifestés, peuvent être, là où ils sont en exclusion réciproque, soit négligés, soit retenus, selon les exigences du contexte. Dans le verbal, nous savons, au moins depuis Richards, que la métaphore

n'est pas *imaginée* par le lecteur; celui-ci atténue spontanément les sèmes qui ne concourent pas à l'isotopie choisie. Dans l'iconique, la manifestation au moins synecdochique des deux ensembles est obligatoire: je ne puis identifier une rose si je n'en reconnais *au moins*, disons, les pétales.

Vague n° 3
La plus grande. Butor sur Hokusaï sur Fujisan.

Passons au commentaire que fait Michel Butor des *Trente-six et Dix vues du Fuji* d'Hokusaï: «...alors que Monet enlève son nom à la matière de la cathédrale de Rouen, il n'arrive pas à lui en donner un autre; ce n'est plus seulement de la pierre, c'est aussi quelque chose comme de la laine, ou comme du miel, ou comme du plâtre, mais ce *comme*... n'est jamais précisé et nous restons dans un suspens». Chez Hokusaï, au contraire de Monet, «la métaphore picturale se développe entièrement»:

Si vous allez à Mishima, vous comprendrez à quel point il est semblable au ciel;

si vous le voyez pendant l'orage d'été, vous saurez qu'il est semblable à la foudre.

[...]

En le voyant à travers l'étai d'un scieur de long, nous nous rappellerons qu'il soutient notre monde,

à travers le cercle d'un tonneau, qu'il est le foyer de notre Japon,

à travers le portique du temple de Nobotura, qu'il est lui-même un temple et un dieu.

Nous savons qu'il nous protège comme le toit d'une maison,

[...]

Et par le vent du sud, ciel clair, quelquefois il se met à se révéler rouge, comme une gigantesque réserve de sang.

On pourrait avoir l'impression que Butor, lorsqu'il commente les variations sur la Cathédrale de Rouen, repère ce que nous appellerions une métaphore plastique. D'un point de vue strictement iconique, pas de métaphore: l'objet reste, si l'on peut dire, une cathédrale. Par contre, il y a bien une polyvalence de la matière et, comme elle est indécidable (est-ce de la pierre, ou du miel, ou de la laine ou du plâtre?), on pourrait parler de métaphore authentique. Par contre, les variations butoriennes sur les variantes du Fuji se situeraient au seul niveau iconique. C'est toujours le même objet figuratif, mais voyez comme il change d'aspect: grand, petit, gris-bleuté, rouge, etc. Malheureusement, cet exemple n'est

pas aussi illustratif qu'on pourrait le croire. Butor ne dit pas — omission significative — que la pierre de la cathédrale devient aussi «pâte colorée», substance proprement picturale, mais seulement que l'objet *iconique* «pierre» peut aussi être interprété comme «laine» ou «miel» ou «plâtre». Par ailleurs, Butor relève le fait que les comparaisons qu'établirait Hokusaï entre le Fuji et trente-six choses s'appuyent notamment sur «la technique de la gravure du bois obligeant à utiliser *une même encre* (soulignons) pour différentes parties».

L'allusion est bien fugitive, il est vrai, entre des figures qui se situeraient sur le plan strictement plastique et d'autres qui se manifesteraient sur le plan iconique. La glose butorienne nous retiendra plutôt par ceci qu'elle pose sans hésitation l'existence de la métaphore dans l'image.

De même que Kandinsky étudie le cercle en le mettant en présence d'un carré, Hokusaï étudie les obliques du Fuji en les faisant réagir à des orthogonales (poteaux d'un atelier, barres de brumes). Pourquoi Butor affirme-t-il que ces relations sont moins intéressantes? C'est peut-être parce que l'imagination occidentale est travaillée par le démon de l'analogie plus que par le génie de la différence. On pourrait aussi se demander dans quelle mesure les «formes contrastantes» ne jouent pas, dans l'image, le même rôle que les isotopies dans le verbal. Elles permettraient d'attribuer un sens précis au degré perçu comme au degré conçu de la figure et, en outre, elles établiraient une relation entre les deux degrés (a est b, b est a, a est a *et* b, etc.).

D'autre part, Butor appelle métaphore la comparaison «qui se développe entièrement»; en fait, les exemples sur lesquels il glose poétiquement sont au moins de deux sortes. Par exemple, dans la vue prise de Surugacho, le volcan apparaît entre deux toits triangulaires: la similitude de forme autoriserait la lecture «Le Fuji nous protège comme le toit d'une maison». A cette réserve près, évidemment importante, qu'il n'y a pas de marque comparative dans l'estampe, on aurait l'équivalent d'une comparaison, ou plutôt d'une métaphore *in praesentia* (les deux termes de l'analogie sont présents dans le message). Par contre, pour voir le Fuji «comme une une gigantesque réserve de sang», il faut projeter dans l'image non seulement le ligament comparatif, mais l'un des termes assimilés (en l'occurrence, bien sûr, «réserve de sang»; après tout, un lecteur d'image frappé d'*asymbolie* ne voit qu'un volcan rouge, un point c'est tout). Ce deuxième procédé correspondrait à la métaphore pure ou *in absentia*. Rouge comme il est sur l'estampe d'Hokusaï, le Fuji s'écarte évidemment des normes de la représentation («un volcan n'est pas rouge, que diable!»). De toute façon, la figure est réductible de diverses façons, non pas seulement par la voie métaphorique; on pourrait, par exemple, y voir

une sorte d'*hypallage*: l'éruption est rouge, or le volcan est le siège de l'éruption, d'où l'équivalent du syntagme «volcan rouge» pour «éruption rouge du volcan». Si un voyageur nous faisait observer qu'il existe au Japon, en dehors de l'univers sémiotique, un volcan nommé Fujisan et dont les flancs ont parfois des reflets rosés, nous pourrions interpréter le volcan rouge, métalogiquement, en tant qu'*hyperbole*.

Toutefois, le plus intéressant à noter dans les commentaires de Butor est sans doute l'expression «*formes* ressemblantes». Dans la métaphore verbale, la suppression-adjonction, d'où résulte la figure métaphorique, ne met pas en cause le signifiant. Evidemment, la métaphore, comme tout trope — et, à la limite, n'importe quelle figure — implique qu'une unité significative soit substituée à une autre. Mais, dans le trope, rien ne se produit au plan de la manifestation sinon une allotopie (ou plutôt une allosémie), c'est-à-dire une incompatibilité entre le signifié du signifiant perçu et l'isotopie guidant la lecture. Pour donner un sens acceptable au signifiant allotope, le lecteur construit à partir d'une base et d'un invariant (qui est, dans le cas de la métaphore, une intersection de sèmes ou de «parties») un autre signifié acceptable sur la première isotopie, et qui, du même coup, ouvre la possibilité d'une nouvelle isotopie. Mais la relation n'implique aucune ressemblance entre les signifiants. De même dans la synecdoque verbale où la partie est prise pour le tout, le terme construit n'est pas «plus grand» que le terme manifesté. Il arrive qu'une similarité dans la chaîne phonique soit mise en rapport avec (ou induira) une similarité dans la chaîne sémantique. On dit que la rime — et les analyses de Jakobson ont souvent souligné cet effet — a notamment cette fonction. Plus généralement toute paronomase est inductrice d'assimilation sémantique, par une sorte de défi à la loi de l'arbitraire du signe linguistique.

Cette différence entre la métaphore verbale et la métaphore iconique (le rôle inégal qu'y joue la forme) pourrait être atténuée si l'on dégageait mieux la structure profonde de la métaphore. D'une certaine façon, il y a, même dans la métaphore verbale *in absentia*, deux *signifiants:* un premier Sa /lion/ dont le Sé est «lion» et un second Sa /lion/ dont le Sé est «Achille». La vraie différence entre métaphore verbale et métaphore iconique résiderait alors plutôt dans ce qui suit.

Dans la représentation iconique, *toute variation de l'iconisé implique nécessairement une variation congruente de l'iconisant*. Comme nous l'avons noté ailleurs, le cas des conflits perceptifs (exemple: le sigle S à deux perspectives des Congrès de sémiotique) ne met pas en cause cette loi. En effet «le travail de la perception fait précisément exister deux iconisants distincts, deux formes prises dans une relation d'exclusion

mutuelle. D'où la notion de conflit: les deux iconisants ne peuvent être perçus simultanément». Mais gardons-nous de penser que le travail sur l'iconisant entraînera nécessairement une relation de similarité. Par exemple, — pour en revenir à la plus fameuse des estampes d'Hokusaï, — Butor, par coquetterie ou bon goût, ne l'utilise pas dans sa considération para-rhétorique — vu à travers les vagues de la côte de Kanagawa, le gigantesque Fuji peut ressembler à une petite vague parmi les autres, mais d'autres traits distinctifs peuvent être sélectionnés qui mettraient l'accent sur la stabilité rassurante de la montagne incomparable en regard de la mer menaçante.

Cette image présente des portions du champ — des taches blanches — dont, dans une interprétation métaphorique, il est impossible de dire si ce sont des flocons de neige ou de l'écume. Cette indécidabilité ou réversibilité de la figure peut jouer aussi quant à la montagne et à la vague: le Fuji, vague immobile? la vague, Fuji mouvant? Pourquoi le volcan est-il supposé, *a priori*, être le *tenor* au sens de I. A. Richards? Il est tout aussi loisible d'interpréter telle autre image comme

1) «la Maison est sacrée comme le Fuji»

2) «La maison peut s'écrouler, de même qu'un volcan peut entrer en activité».

En principe, la réversibilité devrait être plus grande dans le pictural que dans le verbal, où la métaphore ne peut s'affirmer poly-isotopique que par des mécanismes assez complexes de ré-activation du contexte. L'absence de syntaxe — et donc de hiérarchisation univoque —, l'absence aussi d'instruments de comparaison autorisent moins qu'ailleurs de trancher.

On ne pourrait même pas tenir pour pertinente une relation de grandeur: un petit Fuji derrière une grande vague ne signifie pas qu'on parle surtout de la vague, la montagne étant là à titre de comparant; on peut dire, tout aussi bien, que c'est elle, l'incomparable, qui doit être modifiée par la vague. Mais le langage sur l'image — surtout du genre «littérature sur l'art», d'où on est parti — interprète souvent les métaphores iconiques en occultant leur réversibilité au moins potentielle. Pourquoi? Dans la litanie butoresque, le propos est déclaré: il y a 36+10 (+100) vues du Fuji et l'on supposera que c'est lui le thème des figures et que toutes les vagues, charpentes, filets de pêche, etc., qui l'accompagnent, sont des *bases*, des comparants pour l'incomparable comparé. Ailleurs, la hiérarchie qui subordonne le *véhicule* à la *teneur*, le *phore* au *thème*, s'appuyera sur des schèmes archétypiques, qui sont aussi en quelque sorte des

séries, même si elles ne sont pas signalées comme telles par une facture identique, la co-existence sur un même support, la même marque d'énonciation, etc.

Une dernière remarque

Pour qu'il soit autorisé à voir «une réserve de sang» dans l'image d'un volcan, il faut accorder au spectateur le droit à l'interprétation projective. Ce qui n'est pas réduire l'image rhétorisée au Rorschach, car l'image — et quel que soit le bien fondé des interprétations alléguées ci-dessus — peut programmer dans une certaine mesure l'interprétation figurale. Cette mesure, éminemment variable selon les codes figuratifs — pour ne parler que d'eux —, consiste en gros dans la schématisation des gradualités de l'iconisant: plus une image est riche de détails, moins elle autorise la double lecture; il en va *a fortiori* de même lorsque les deux termes de la comparaison sont manifestés dans le message.

Vague n° 4

A Livingston, New Town. La bataille de l'Atlantique

Une extrême économie de moyens caractérise généralement les travaux de Ian Hamilton Finlay. Francis Edeline a commenté ailleurs le *One word poem*, acmé du haiku occidental, *western style* (F. Edeline, *I. H. F., Gnomique et gnomonique*, Liège, Atelier de l'Agneau / Yellow Now, 1977).

A Londres (G.-B), l'été dernier, dans *Battery Park*, on pouvait voir un canon anti-aérien des années 40, prêté par le Musée britannique de la Guerre. Pendant quelques semaines, l'engin militaire à deux buses fut métaphorisé (métasémème par suppression adjonction partielle) en lyre par l'inscription sur le sol de *Lyre*. Hommage évident à la tradition classique: Apollon, dieu des armées et de la poésie. Ce travail, qui — soit dit en passant — a provoqué la stupéfaction d'un éminent spécialiste de la pensée présocratique, est peut-être, à ce jour, l'invention la plus minimaliste de Finlay. Il en reste une trace sur la couverture d'un catalogue (*Serpentine Gallery*, octobre 1977). Trace imprimée dans des tons vert-gris, dénotant (ou connotant?) le camouflage. Effet de sens iconique n'existant que là, compte tenu de la possibilité d'obtenir un résultat approximativement semblable en regardant le même canon au même endroit dudit parc à travers des verres de même teinte, avec les *compliments* dudit musée, etc. L'epoque post-concrète de Finlay se signale décidément par l'accentuation d'un trait distinctif de la poésie concrète, sa «concrétude» (voir plus haut *sub* fragment 1). Cette évolution est d'un vif intérêt pour l'étude des relations entre l'iconique et

le linguistique, et, en outre, pour l'étude, *molto pericolosa*, plastique *vs* iconique (on vient d'en donner un exemple avec le canon-lyre photographié).

Mais reprenons le cours de notre dérive à partir des vagues. Parmi les nombreuses vagues qui ont exercé la méditation de Finlay, la plus instructive pour notre propos est sans doute celle qui a échoué sur le mur de Livingston, New Town. Le lecteur francophone monoglotte, généralement quelconque, voyageant peu, le mieux est de renvoyer à l'essai de Stephen Bann où ce mur est reproduit («Le talon de saint Thomas» dans *La Revue d'esthétique*, 1977, Union générale d'éditions, 10/18). Le subtil exégète de Finlay décrit fort bien le fonctionnement de cette épigraphie. A l'entrée de la cité nouvelle de Livingston, un mur courbe comporte le poème ci-dessous.

vage } u
vau } ge
vg } aue
a } vgue } vague

Une fois de plus, une grande richesse de sens est le résultat de la parcimonie des moyens. Tel qu'il est reproduit ci-dessus, le poème appartient à la tradition concrète des années 60. L'iconisation métaphorisante du signe typographique de la permutation s'achève dans l'inanité de sa dernière occurrence, en bas, à droite. Par le mécanisme de la réversibilité le même signe devient /vague/ dans les quatre occurrences fautives.

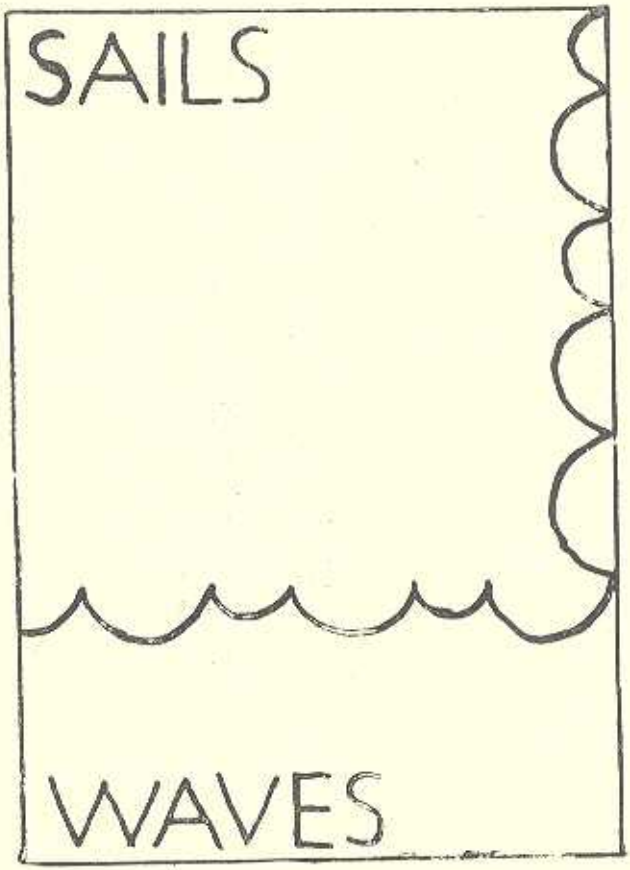
A Livingston, New Town, l'inscription murale, en cinq langues, fait apparaître l'importance du plastique. Stephen Bann a mis en évidence la complexité du dispositif urbain: le mur est à l'entrée de la ville; on entre dans le sens inverse de la lecture; donc on lit l'inscription de droite à gauche; en sortant, on la lit dans le sens «normal», de gauche à droite; les lettres sont en désordre; la compétence du lecteur lui permet de corriger le métaplasme; etc. Mais, pour le problème qui nous occupe, l'important réside en ce qui suit:

L'épigraphie a été gravée dans un béton (poésie *concrète*) chargé de galets. La pierre est indexée sur l'isotopie /thalassa/. En outre, le *design* de la lettre n'est pas indifférent. Le signe de permutation ressemble à une vague; *idem* pour la contre-courbe du g; etc. (d'autres lectures ont été performées par des étudiants de Liège). Plusieurs effets de sens du poème de Finlay sont produits par sa transposition plastique: relation à l'environnement (il n'y a pas de vagues, comme on sait, dans la campagne à l'ouest d'Edimbourg); sinuosité du graphisme; verticalité du mur; etc.

Conceptuel, I. H. F. reste avant tout un poète. Le mélange des vagues lui donne l'idée de reproduire la photographie du mur sur une carte postale qu'il intitule: *La bataille de l'Atlantique*. Le linguistique reprend ses droits.

Vague n° 5
Encore Finlay. Sails *vs* Waves

Une autre vague écossaise va nous permettre d'insister, par une démonstration visible, sur l'importance du plastique. Finlay a fait réaliser plusieures versions du poème *Sails/Waves*. En voici une, copiée maladroitement d'après un dessin de Ron Costley, reproduit par Yellow, copie exécutée par un membre du groupe de Liège, photocopiée à la bibliothèque nationale de Naples, imprimée finalement par les presses du Centre International de Sémiotique d'Urbino. La démonstration consiste a prouver *de visu* que l'esthétique s'en va quand la sémiotique demeure.

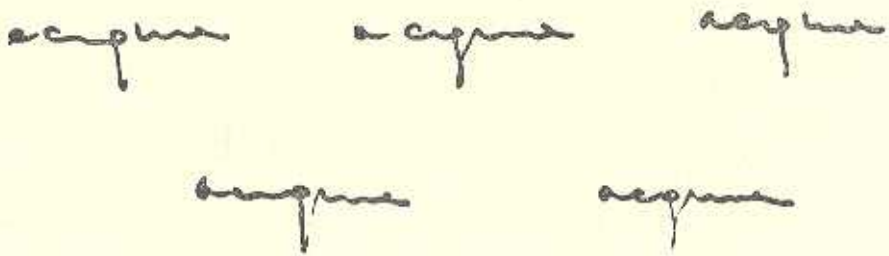


Vague n° 6
Le Jardin japonais

Dans le *Jardin japonais* de Pierre Garnier, il y a un bel hommage à la grande vague d'Hokusaï.

Vague n° 7
A Capodimonte. Mozart. La mélancolie. L'eau claire

Cette ultime vague, qui ne sera pas commentée ici, est dédiée à tous les *disoccupati* de l'Italie.



Note épigraphique: ces fragments d'une rhétorique de l'image ont été dactylographiés et/ou manuscrits sur du papier de récupération: Faculté des sciences agronomiques de Gembloux, Assises culturelles du PSB, Section Information et Arts de Diffusion ULG, Comité international pour les études d'esthétique, Jeunesses musicales de Belgique, Initiative verviétoise pour la paix, etc.; et finalement sur du papier immaculé donné gracieusement par l'aimable secrétaire du Professeur Paioni. Rédaction: Express Corail Paris-Lyon, Sur Cortil, Ber-op-Zoom, Castello, Urbino.

vague
vague
vague
vague
vague

Stampa AGE - Urbino

pubblicati

1 / D
J. Courtès
Nature et culture dans les «Mythologiques» de Cl. Lévi-Strauss

2 / D
P. Zumthor
Le langage de la chanson de geste

3 / F
R. Lindekens
Sémiotique de l'Image: analyse des caractères typographiques

4 / B
P. A. Brandt
Proposition, narration, texte

5 / D
Michael Egan
A Note on the Computability of some of Lévi-Strauss' Procedures

6 / A
C. P. Bruter
Secondes remarques sur la percepto-linguistique

7 / C
A. J. Greimas et al.
Analyse sémiotique d'un discours juridique

8 / A
Le Lexique d'E. Benveniste (1ᵉ partie)
par J. C. Coquet et M. Derycke

9 / D
H. Quéré, M. Olsen, C. Prudi, G. Le Gauffey
Analyse narrative d'un conte littéraire «Le Signe» de Maupassant

10 / B
Groupe de Liège
Rhétorique poétique: le jeu des figures dans un poème de P. Eluard

11 / D
Elli Köngäs Maranda
Theory and Practice of Riddle Analysis

12 / D
A. M. Cirese
I proverbi: struttura delle definizioni

13 / D
J. C. Coquet
Sémantique du discours poétique: les "colchiques" de G. Apollinaire

14 / C
M. A. K. Halliday
Towards a sociological semantics

15 / D
M. Arrivé
Problèmes de sémiotique littéraire: les langages de Jarry

16 / A
Le Lexique d'E. Benveniste (2ᵉ partie)
par J. C. Coquet et M. Derycke

17 / B
Fe. Rastier
La grammaire et la rhétorique latine: bibliographie

18-19 / F
M. C. Ropars
Analyse d'une séquence: remarques sur le fonctionnement de l'écriture dans un texte filmique

20-21 / D
Leo H. Hoek
Pour une sémiotique du titre

22 / E
G. Stefani
La ripetizione in Bach: I preludi 'ad arpeggio' del Clavicembalo

23 / F
J. F. Lyotard
La peinture comme dispositif libidinal

24 / D
B. Uspensky
Study of Point of View: Spatial and Temporal Form

25 / B
Cl. Chabrol
De quelques problèmes de grammaire narrative et textuelle

26-27 / D
D. Hymes
Breakthrough into Performance

28 / F
E. Garroni
Immagine e linguaggio

29 / D
C. Segre
La fonction du langage dans l'«Acte sans paroles» de S. Beckett

30 / D
Ch. Bouazis
La théorie de l'écriture comme domaine d'objet

31 / D
D. A. Eamer and W. C. Reimer
Computer Techniques in Myth Analysis An Application

32 / B
G. Genot
Sémiotique des stratégies textuelles

33 / C
J. J. Gumperz
The Sociolinguistics of Interpersonal Communication

34 / B
Ph. Hamon
Analyse du récit: éléments pour un lexique

35 / F
A. Zemsz
Dessins des Indiens Tchikao, Yonomanni et Piaroa

36 / A
J. S. Petöfi
Semantics, pragmatics and text theory

37 / C
J. Sherzer
Linguistic Games: Implications for (Socio) Linguistics

38-39 / A
F. Rossi-Landi
Articulations in Verbal and Objectual Sign Systems

40 / F
P. Fresnault-Deruelle
La couleur et l'espace dans les Comics

41 / F
L. Marin
A propos d'un carton de Le Brun: le tableau d'histoire ou la dénégation de l'énonciation

42 / A
O. Sus
A Contribution to the Prehistory of Relations between Formalism and Semantics

43 / B
G. Bucher
La logique de la reconnaissance dans le texte évangélique

44 / E
M. Brediceanu
Topologie des formes sonores et musique

45 / B
R. Lindekens
Sémiotique du discours publicitaire

46-47 / C
E. Goffman
Replies and Responses

48 / A
G. Kalinowski
Du métalangage en logique: réflexions sur la logique déontique et son rapport avec la logique des normes

49 / A
H. Parret
La pragmatique des modalités

50-51 / B
D. Paulme-Cl. Bremond
Typologie des Contes Africains du Décepteur-Principes d'un Index des Ruses

52 / B
Ch. Grivel
Description des codes, mesure de l'information, degrés d'actes de correspondance: le compliment, la lettre

53 / D
M. Detienne
La panthère parfumée

54-55 / C
D. Parisi - C. Castelfranchi
The discourse as a hierarchy of goals

56 / B
J. Geninasca
Luc 5,1-11, «La pêche abondante». Essai d'analyse

57 / D
R. Gasché
Ecce homo ou du corps écrit

58-59 / B
B. Ogibenin - G. Genot
Eléments d'une théorie de la narrativité

60-61 / A
J. P. Desclès - Z. Guentcheva Desclès
Métalangage, métalangue, métalinquistique

62 / F
J. Baudrillard
Le Trompe-l'Oeil

63 / C
F. Rossi - Landi
Introduction to Semiosis and social reproduction

64 / C
E. Veron
La semiosis sociale

65 / C
E. Landowski
Figures d'autorité: une typologie sémiotique

66 / A
J. M. Lotman
La cultura come mente collettiva e I problemi dell'intelligenza artificiale

67 / A
A. J. Greimas - J. Courtès
Six articles d'un dictionnaire sémiotique

68 / F
S. Jansen
Appunti per l'analisi dello spettacolo

69 / F
S. Chatman
Cinematic Discourse: The Semiotics of Narrative Voice and Point of View in Citizen Kane

70 / B
H. Parret
Eléments d'une analyse philosophique de la manipulation et du mensonge

71 / D
P. Valesio
The practice of literary semiotics: a theoretical proposal

72-73 / D
H. G. Ruprecht *et al.*
Pour un projet de «théorie de la littérature»

74-75 / A
N. Ruwet
Les «noms de qualité»: pour une analyse interprétative

76 / F
P. Bouissac
The Timeless Tools of Time: Circus Performances Revisited

77 / A
Th. A. Sebeok
Considerazioni sulla semiosi

78-79 / D
V. V. Ivanov
The structure of the Ket myth of the «dénicheur des aiglons» and its American Indian parallels

80 / B
F. Hartog
Les Scythes imaginaires: espace et nomadisme

81 / F
J. P. Simon
Remarques sur la temporalité cinématographique dans les films diégétiques

da pubblicare

E. Landowski
Le pouvoir du «Pouvoir»
(document de travail)

D. Patte
Aspects of Didactic Discourse
(working paper)

P. Smith *et al.*
La fête: approches sémiotiques
(pré-publication)

T. Todorov
Mikhail Bakhtine et la théorie de l'histoire littéraire
(pré-publication)

A

Semiotica, linguistica, semantica
Sémiotique, linguistique, sémantique
Semiotics, Linguistics, Semantics

B

Semiotica narrativa e discorsiva. Retorica
Sémiotique narrative et discursive. Rhétorique.
Semiotics of narrative and discourse. Rhetoric

C

Socio-semiotica (socio- ed etno-linguisti
Socio-sémiotique (socio- et ethno-linguistique)
Socio-Semiotics (Socio- and Ethno-Linguistics)

D

Semiotica letteraria; mitologia e folklore; poetica
Sémiotique litteraire; mythologie et folklore; poétique.
Literary Semiotics; Mythology and Folkloristics; Poetics

E

Semiotiche auditive.
Sémiotiques auditives.
Audio Semiotics.

F

Semiotiche visive e audio-visive
Sémiotiques visuelles et audio-visuelle
Visual and audio-visual Semiotics