

IMAGE ET TEXTE AU REGARD DE LA SEMIOTIQUE

Anne Hénault
France. Paris

Je me méfie des mots. Ils ne m'intéressent pas, ils ne me satisfont pas. Je souffre de la façon dont les mots s'épuisent. Je me méfie des Lacan et des Bossuet, parce qu'il se gargarisent avec les mots. Je suis une femme très terre à terre. Les formes sont tout.

Louise Bourgeois, interview, 1989.

Aujourd'hui, il arrive qu'un élève de CM2 soit presque aussi compétent en lecture d'images qu'un doctorant de lettres de 1970. Cet élève de l'école élémentaire perçoit les connotations des gravures qui illustrent une édition ancienne de *L'île au trésor*. Il compare cette atmosphère à celle qu'il apprécie dans *Pirates des Caraïbes* et peut différencier les effets de sens des images fixes et du film. Il n'est pas aveugle à l'élaboration plastique de l'image, même si c'est la dimension figurative qui le retient d'abord. De plus, son maître a, peut être, mis en pratique les recommandations de nos Conseillers pédagogiques du premier degré et¹, dans ce cas, l'élève de CM2 dispose des notions visuelles² qui sont la base du vocabulaire d'atelier des créateurs, et de tous les critiques et autres érudits du visuel. Il fait donc de la « lecture d'images » à livre ouvert et ce

n'est pas très différent, pour lui de la lecture de textes (littéraires ou autres). Depuis la première publication en sémiologie de l'image que l'on doit à Roland Barthes, en 1961³, d'innombrables travaux (de recherche et de diffusion de la recherche) ont contribué à construire ou à populariser un « savoir lire l'image » que les enseignants ont l'obligation de maîtriser et que les élèves acquièrent aisément, tant est grand leur goût des images.

Le paradoxe est qu'en un même lieu problématique, celui de la description des significations des textes (qu'il s'agisse de textes verbaux, de textes-images, de textes-sculptures ou de textes-plans d'architectes) sont nées non pas une discipline unique bizarrement affublée de deux dénominations, la *sémiologie* qui serait aussi la *sémiotique*, mais bien deux disciplines siamoises, et ceci est particulièrement vrai pour tout ce qui concerne le traitement de l'image.

La sémiologie de l'image est une activité de formation qui favorise l'observation des qualités visuelle et celle des significations latentes, très dépendantes de vastes données culturelles, ce que Umberto Eco nomme *Encyclopédie* et dont il s'efforce de décrire l'organisation et le fonctionnement sémantiques⁴. La sémiologie se donne pour tâche d'expliquer, voire de dévoiler les sens des images qu'elle étudie, grâce à aux recoupements qu'elle opère dans tous les champs du savoir. Au contraire, la sémiotique visuelle est une activité de recherche qui dispose d'une théorie d'ensemble rigoureusement délimitée et de procédures explicites et contraignantes, pour élaborer des calculs de sens extrêmement précis et formels. Ce faisant, il lui arrive de pouvoir mettre au jour des fonctionnements textuels qui renvoient à de véritables lois du langage et que ni l'intuition ni le simple « bon sens » ne sont en mesure d'atteindre, par leurs propres moyens. Ces découvertes sont la raison d'être du travail si abstrait de la sémiotique et c'est précisément afin d'y parvenir qu'elle ne se donne pas la latitude d'expliquer ou d'interpréter la substance du contenu qu'on peut prêter à une image. La seule visée de la sémiotique

est la forme (du contenu ou de l'expression) parce que seule la forme est susceptible d'une description objective, démontrable et donc calculable, sans recours à l'intuition ou à l'intime conviction.

Après avoir dit quelques mots de la sémiologie de l'image, telle qu'elle a été pratiquée avec succès, jusqu'ici, nous nous intéresserons un peu plus longuement, aux démarches propres à la sémiotique visuelle afin de tenter de montrer les promesses d'avenir qu'elles recèlent.

Les lectures d'images de la sémiologie

La sémiologie de l'image s'inspire des articles novateurs de R. Barthes qu'elle complète par les nombreux essais, relatifs aux diverses pratiques signifiantes⁵ observables dans la vie sociale. Parmi ces ouvrages qui ont emprunté les voies ouvertes par Barthes on citera les œuvres de J. Baudrillard, M. de Certeau, Umberto Eco, J.J. Courtine et Cl. Haroche, L. Marin, J. F. Lyotard, M. Pastoureau, S. Sontag, J. Starobinski et bien d'autres. Leurs observations fournissent des «explications» qui viennent nourrir ce qu'on peut décrire comme les caractéristiques d'une image donnée, caractéristiques qui sont cherchées dans un certain rapport que cette image entretient avec le réel qu'elle *représente*. Le sens de l'image est ainsi défini, essentiellement, par sa valeur référentielle. C'est généralement par la comparaison avec un ensemble d'images (auxquelles l'objet de l'étude peut être relié par un certain rapport de ressemblance) que l'analyste parvient à expliciter, « en substance », quelques messages secrets de l'image.

Les travaux de l'un des fondateurs du groupe EIDOS⁶, P. Fresnault-Déruelle sont exemplaires du type de lectures que peut élaborer la sémiologie à propos d'images politiques ou publicitaires mais aussi à propos de bandes dessinées. Soit, par exemple, le texte intitulé « La tête de l'emploi (Jack Lang, maire de Blois) »⁷. Il s'agit d'une affiche électorale présentant, dans un rectangle horizontal, une photographie

de Jack Lang (au premier plan, dans le coin gauche de l'image) se détachant sur une vue ensoleillée du bord de Loire, du pont ancien et du quartier historique de Blois. Une inscription blanche parcourt le bleu du ciel : Un nouvel élan pour Blois. Jack Lang. L'analyse s'appuie sur quelques aspects visuels immédiatement perceptibles⁸ (cadrage, positionnements respectifs du sujet humain et de la ville électoralement visée par cette campagne d'affiches, particularités de la mise en page, éléments figuratifs reconnaissables comme parties du corps, sourire, etc.). Ces observations sont associées à des données encyclopédiques considérées comme bien établies (genre du portrait sur fond de paysage, genre de l'autoportrait, etc.) ainsi qu'à des considérations d'ordre général, inspirées par un savoir relatif à la situation d'énonciation visuelle particulière qu'est une campagne électorale. Le tout compose une explication riche et raisonnable de ce texte visuel et augmente considérablement ce qu'aurait pu voir un consommateur d'images non averti. A aucun moment, cette étude ne prend un tour personnel ; elle se veut objective et s'attache surtout à pointer tout ce qui, dans ce message visuel, semble fonctionnellement prévu pour agir efficacement sur tous les citoyens visés par cette campagne d'affiches électorales.

La sémiologie construit ainsi une interprétation plausible et crédible du message véhiculé par ce texte visuel. Méthodologiquement, l'analyste jouit de la même liberté que n'importe quel analyste littéraire. Aucune procédure n'est imposée, aucune limitation imposée par une vraie théorie, ne vient borner l'omniscience de son interprète ; il peut faire feu de tout bois, il n'y a pas vraiment de règles pour délimiter la gamme de ses comparaisons et de ses références.⁹

Lectures d'images de la sémiotique visuelle

Il en va tout autrement avec la sémiotique qui calcule et n'explique pas. Ceci est particulièrement vrai du courant européen, issu de la pensée sémio-linguistique de Saussure et qu'on désigne aujourd'hui comme « la sémiotique standard »¹⁰. Cette pratique, tout comme la sémiotique actuelle qui en découle, existe au moins autant par ce sur quoi elle s'interdit de se prononcer que par ce qu'elle traite. Elle s'est imposé de renoncer à l'explication et à l'interprétation pour limiter ses ambitions au traitement des schémas relationnels présents dans le texte étudié. Un exemple extrême de cette démarche est offert par le volume singulier qu'A.J. Greimas a consacré à Maupassant¹¹. Quelques minutes de lecture de cet ouvrage suffisent pour illustrer les espaces mentaux que la sémiotique mobilise pour l'approche du texte quel qu'il soit. Il ne s'agit en rien de la mise en valeur des apports du texte, en tant que transcription d'expériences de vie. Le /plan de l'expression / du texte est systématiquement démonté jusque dans ses composantes les plus minimales et ces diverses articulations se voient mises en relation avec le /plan du contenu/, lui aussi traité selon les caractéristiques formelles de ces investissements sémantiques. Le niveau d'abstraction ainsi atteint est comparable à celui des analyses du jeu relationnel qui sous-tend la grammaire latine, par L. Hjelmslev, dans ses *Prolégomènes à une théorie du langage* (chap. 9).

Lorsqu'elle s'applique à des objets visuels qu'elle désigne également comme /textes/¹² dès lors que les conditions requises sont réunies pour les soumettre à l'analyse, la sémiotique déduit puis donne à voir la forme immatérielle du visible, et s'abstient de commentaires concernant notamment « la substance du contenu »¹³. Essayons d'expliquer plus concrètement ce qu'on entend ici par « substance du contenu ». Dans le cas de l'image, le fait de s'arrêter à l'aspect substantiel de son « message » consiste surtout à procéder comme la sémiologie qui observe comment les objets peints jouent entre eux, et comment ils jouent par rapport aux lois du monde réel :

dans « la durée poignardée » de Magritte (1938) tel reflet dans un miroir est inversé, par rapport à ce qui s'observe dans le monde réel. La même inversion est observable, pour le reflet d'un bougeoir, dans un emplacement en tous points comparables (le coin inférieur gauche d'un banal miroir posé sur une banale cheminée) dans « Reproduction interdite » (1937) un tableau du même Magritte. Or les deux tableaux appartiennent au même collectionneur dont les relations avec Magritte ont subi telle évolution, Un message important circule donc probablement entre ces deux détails¹⁴, etc. Les hypothèses substantielles souvent très suggestive, conduisent ainsi à des scénarios qui peuvent entraîner de longues suites d'inférences sur la sensibilité particulière au massage visuel étudié et sur la stylistique picturale très personnelle qu'il met en œuvre.

Une analyse sémiotique, menée à son terme, aboutit au contraire à une linguistique du visuel. Elle isole, non par inférence, mais bien par déduction, des traits, certes spécifiques aux œuvres étudiées mais qui sont en même temps à verser au nombre des caractéristiques générales des messages visuels et par conséquent éventuellement disponibles pour d'autres expériences expressives, menées par d'autres créateurs. Nous aimerions pouvoir exposer ici, tout au long, un solide exemple de traitement sémiotique de l'image, car c'est seulement ainsi que nous pourrions espérer faire sentir la force démonstrative d'un calcul de significations qui n'est plus une simple lecture mais bien une analyse au sens étymologique et scientifique du terme¹⁵. Nous souhaiterions revenir, en particulier soit sur le *Paul Klee*¹⁶ de F. Thürlemann, soit sur un article de J.M.Floch, qui a beaucoup circulé, « sous le manteau », avant d'être publié une première fois, avec le titre « Kandinsky ; sémiotique d'un discours plastique non figuratif »¹⁷. Nous ne saurions trop recommander une lecture intégrale approfondie de ces deux textes.

De telles analyses¹⁸ ont prouvé qu'était faisable ce qui n'avait jamais été fait jusqu'alors, à savoir une description des significations visuelles, entièrement conduite selon les principes relationnels des

théories de Saussure et de Hjelmslev : elles ont montré comment le sens d'un texte visuel peut être décrit en lui-même et pour lui-même, dans son jeu relationnel intrinsèque et donc indépendamment de son rapport de référence avec ce dont il paraît être l'image ou l'icône. Les questions de *mimesis* ou de *représentation* passent au second plan, au profit de l'observation de la manière dont les diverses composantes (du plan de l'expression et du plan du contenu) sont ajustées. Voici comment J.M.Floch résume les étapes de sa pratique :

« Le sémioticien ne peut se contenter de théoriser sur l'image en général ou sur le signe visuel ; il lui faut patiemment et systématiquement, repérer les récurrences des diverses figures qui apparaissent dans le tableau d'une période dont il fait l'hypothèse qu'elle possède une certaine unité sémiotique (tout à la fois sensible et intelligible). Il lui faut ensuite procéder à l'analyse de ces diverses figures afin de dégager les unités de sens invariantes dont elles ne sont que des concrétisations variables. Ces analyses une fois faites, il reste surtout à construire le jeu de relations qui peut faire comprendre leurs substitutions, leurs associations ou leurs exclusions mutuelles. »¹⁹

Arrêtons-nous un instant sur *ce Composition IV*, de Kandinski, (reproduit ici-même, p.). Le travail mené par J.M.Floch applique, à la lettre, la méthode décrite par cet auto-résumé et par le commentaire très oral qu'il en a donné quelques années plus tard :

« voila un tableau que nous considérons comme « abstrait », lorsque nous le prîmes pour objet d'analyse (...)Or, au fil des années si l'on peut dire, ce tableau nous est apparu comme le résultat d'un processus de bricolage (au sens lévi-straussien du terme) paradigmatissant une « figurativité profonde » (l'expression n'existait pas à l'époque) selon un système semi-symbolique. Pas de

l'abstrait, donc mais un certain type, sémiotiquement défini d'abstraction. Comment ce type particulier d'abstraction a-t-il pu être reconnu et proposé ? La reconnaissance des récurrences et des équivalences de lignes, de forme, et de plages colorées ne s'est pas faite en un jour : on ne bénéficiait d'aucune analyse de cette « Composition » qui l'eût déjà constituée en texte plastique. Et il fallait pourtant qu'elle le fût. Le parti-pris pour aller au-delà (...) fut d'inscrire « Composition IV » dans l'ensemble des productions de W.Kandinski, moins celles de la « même époque » que celles présentant le système plastique dont cette œuvre relevait : un espace articulé par un réseau de lignes noires et de surfaces colorées parfois autonomes. Rien à voir donc avec une « lecture traditionnelle générique » : toutes les œuvres sélectionnées comme relevant de ce système plastique sont considérées hors chronologie et hors genèse (...) Si l'on s'attache à déceler des éléments figuratifs, voire des » scènes iconographiques (il convient de parler plus justement de motifs), c'est toujours pour analyser le contenu des seuls formants figuratifs qui ont été reconnus plastiquement comparables- dans les œuvres relevant du même système plastique- aux unités constituées lors de la segmentation chromatique et formelle du tableau.

L'analyse sémantique d'un formant « pente hérissée » (au coin bas gauche du tableau) reconnue derrière des figures aussi différenciées et non a priori « rapprochables » que des cheminées d'usines, des haies ou des écailles de dragon- ne saurait se comprendre ni se justifier autrement (...) Encore une fois, c'est sur leurs contextualisations topologiques que s'est faite l'analyse du contenu des unités de « Composition IV » ; non sur la reconnaissance de figures ou de « signes iconique » qui auraient été d'emblée condamnés à errer tous azimuts. C'est la constitution

plastique préalable des unités du tableau qui a foncé et déterminé l'analyse sémantique et amené à dégager un discours thématique-narratif, irréductible à quelque « contenu redondant » d'unités figuratives inventoriées dans d'autres œuvres ».

Ce patient travail de rapprochements, mené selon la méthode qui conduisit Champollion au déchiffrement de la fameuse pierre de Rosette fait apparaître, en guise de « discours thématique-narratif », les thèmes (et ceci, jusque dans leurs stéréotypes), les thèmes, donc, de l'Apocalypse tels qu'ils étaient vécus dans l'inconscient collectif russe du début du XX^{ème} siècle (combat contre les forces du mal, cité victorieuse, résurrection des défunts, béatitude éternelle des saints, expansion infinie de l'Être). Pourquoi parler ici de « thématique-discursif » ? parce que ce « bricolage » se cantonne à un niveau d'expression moins figuratif et par conséquent plus profond où, précisément la pente hérissée de gauche figure tout à la fois des usines, des haies dépouillées par l'hiver, ou des écailles de dragon (et sans doute quantité d'autres formes hostiles) selon ce qui a été indiqué ci-dessus par J.M.Floch et où le parallélépipède tout en lignes rectilignes qui surmonte la masse bleue du centre du tableau est démontré comme étant topologiquement et plastiquement rapprochable de trois lieux de sûreté, déclinés dans des tableaux figuratifs de la même époque comme « Citadelle », « Arche de Noé », et « Calvaire du Golgotha ».

De la sorte, l'analyse parvient à un vocabulaire de formes, elles-mêmes décomposables en traits visuels, avec des résultats comparables à ceux que F.Rastier avait obtenus dans son analyse des sonnets de Mallarmé (in *Essais de sémiotique discursive*). Cette dernière étape offre la possibilité de prouver la présence de tel ou tel trait visuel minimal, (lui-même vide de sens mais contribuant fortement à la construction du sens) dans des formants au départ énigmatiques : Deux exemples ?

- le fait que les lignes soient sécantes dans la partie gauche du tableau en contraste avec les arborescences de la partie droite où jamais une ligne n'en coupe une autre.
- De même le traitement de la couleur oppose la gauche du tableau avec ses plages intensément colorées mais de surface restreinte et la droite de ce « diptyque » où des plages de couleurs pures forment des corolles d'une extension infinie.

A gauche, le tableau se caractérise donc exclusivement par un code de l'anguleux, du restreint et de l'enchevêtré, obtenu par des régularités bien précises de la mise en espace, de la ligne et du trait, de la couleur et des rapports de couleurs entre elles ; le travail comparatif a permis, comme il a été dit, d'associer ces décisions plastiques à une sémantique de la résistance et du combat contre les forces du mal. Les qualités visuelles contraires à droite peuvent être reliées par le même mouvement de rapprochements/déductions aux thématiques « béatitude éternelle, expansion infinie de l'Être ». Ajoutons que des dessins très proches du moment d'achèvement du tableau montrent comment les quelques lignes sécantes qui pouvaient subsister à droite, sur les dessins préparatoires, finissent par être totalement supprimées et concrètement gommées, sur les esquisses mêmes, au profit d'arborescences et de modelés, qui, dans cette œuvre précise, sont bien parmi les traits pertinents d'un code spécifique, peu à peu conquis par cette recherche d'expression.

Mais, dans le même temps, on l'a vu, l'analyse prend bien soin de montrer que les premières thématiques massives²⁰ qui permettent de mettre en rapport une possibilité de code signifiant et une virtualité de signifiés, sont immédiatement tenues en lisières par la manière dont le signifiant se dérobe à son iconicité. L'allègement des traits figuratifs, (cf. les deux figures de la « pente hérissée » et de la citadelle/arche de Noé/croix du Golgotha) conduit à l'invention d'un discours plastique non figuratif qui creuse l'espace des possibles en faisant sursignifier la toile.

Au terme de l'analyse, quelques schémas rendent compte des diverses mises en relation qui ont été effectuées. L'analyse a démontré où résidait la force de signification du tableau. Tout autre commentaire interprétatif-substantiel parce que philosophique, psychologique, idéologique ou lyrique-est proscrit. Cette stylisation extrême provient de la décision de suspendre toutes les ambiguïtés, tous les « bruits » liés à la substance (du contenu et de l'expression) de manière à se concentrer sur les schématismes irréfutables de la forme (de l'expression et du contenu). Une telle réalisation qui a requis l'intense élaboration d'une véritable monographie, s'avère finalement fort productive, car elle projette, du même coup, ses évidences sur une part considérable des œuvres de Kandinski et des artistes avec lesquels il travaillait.

C'est de cette façon que bien des analyses de la période 1970-1985 ont montré la voie d'un travail scientifique dont A.J.Greimas avait perçu le modèle dans les travaux de la grammaire comparée et dans les ouvrages que G.Dumézil a consacrés à l'imaginaire mythologique des sociétés antiques. Une analyse fascinante de 1975 s'emploie à déployer la pyramide de strates rationnelles par laquelle les sciences humaines édifient authentiquement leur scientificité. En effet, « Des accidents dans les sciences humaines »²¹ démonte patiemment les relations nécessaires et paradoxales qui existent entre le discours de la recherche, d'ordre social, et le discours de la découverte, d'ordre individuel (*Les Eurékas*, « Les solutions ») qui « se laisse guider par une finalité qui le dépasse ».

Tel qu'il nous est parvenu, le travail de Floch sur Kandinski se présente à nous sous la forme consolidée et rigoureuse de ce discours de la recherche et non sous la forme aléatoire et interrogative du discours de la découverte. Un tel achèvement n'a été possible que parce qu'il correspond à un beau moment de stabilisation de la théorie. Il ne reflète pas seulement l'échelle individuelle de la recherche mais aussi sa dimension collective.

Pour illustrer les réalisations actuelles de la sémiotique visuelle, nous aurions souhaité évoquer brièvement le défi qui a conduit à la publication²² d'*Approches sémiotique sur Rothko* et qui se situe plutôt du côté des travaux préparatoires de la découverte. Plusieurs groupes de chercheurs ont, chacun, élaboré à distance les uns des autres et sans se communiquer leurs résultats avant publication, une analyse du même tableau de Rothko, *Untitled, 1951-55*. Soit un tableau de 236,9cm×120,7cm couvert « de plages chromatiques, approximativement rectangulaires et disposées horizontalement qui occupent la surface parfaitement géométrique du tableau. De la sorte deux types de limites sont à considérer : la limite frangée des plages colorées et la limite rectiligne qui donne un bord à la surface peinte (...) ». Tel est le début de la « description phénoménologique » de ce tableau par J_F. Bordron. Cette description est suivie d'une analyse de 10 pages visant à constituer la sémiotité de ce tableau. Chacun des auteurs se plie à la méthode tout en demeurant rigoureusement fidèle à sa recherche propre. Les résultats sont étonnamment convergents mais il manque à cette livraison ce dont a bénéficié le travail sur Kandinski : « le fil des années », une longue et modeste réflexion collective pour harmoniser entre eux les résultats propres à chaque analyse et pour étayer ce « résultat des résultats » par les propositions nouvelles mais enfin consolidées de la sémiotique du sensible et du passionnel. Les mêmes remarques s'appliqueraient à nos *Ateliers de sémiotique visuelle* ainsi qu'au volume : *L'image entre sens et signification*,²³ ou à notre étude sur « Henri Cartier-Bresson ou l'expérience d'un langage visuel phénoménologique » (sous presse). Si l'élaboration de la théorie générale parvient à atteindre à nouveau un palier de stabilité comparable à celui qu'elle a connu entre 1970 et 1985, les conditions d'achèvement des diverses expériences actuellement menées seront à nouveau réunies. Ce qui pourra conduire à la formulation de concepts opératoires d'une force comparable à tous ces *schémas narratifs* et autres *connotations* qui ont renouvelé les approches du sens. Il sera alors à nouveau possible d'élaborer ce que A.J.Greimas désignait comme « discours

de la recherche, » i.e. des résultats engageant toute la communauté scientifique et désormais didactisables.

On aura compris où la sémiotique (et en particulier la sémiotique visuelle) situe ses raisons d'exister ; seul un goût affirmé pour un travail de type scientifique et pour les profondeurs abstraites peut attirer vers ses terres arides où une simple balise, véritable *Toa* des grands déserts australiens, porte les indications suivantes :

« Le premier caractère universel du langage est de vivre au moyen de différences et de différences seules, sans aucune mitigation comme celle qui proviendrait de l'introduction d'un terme positif à un moment quelconque. Toutefois, le second caractère est que le jeu de ces être ; trente ou quarante éléments. Nous voulons exclusivement dire par là : la somme des valoir par eux-mêmes, c'est l'axiome. Trente ou quarante éléments en font tous les frais sauf grande exception. Or rien de ce qui dépasse les 30 ou 40 entités n'a d'intérêt pour la langue. Dès lors on ()²⁴ »

(F.de Saussure, *Cours de linguistique générale*, édition critique par R. Engler, IV, 3342,3)

Nous renvoyons à la lettre des écrits de Saussure car si la sémiologie a fait quelques modestes emprunts, très circonscrits, à la linguistique, pour la sémiotique, l'ampleur de l'œuvre théorique du l'ordre du jour de la recherche. Mais il est vrai aussi que la difficulté et l'austérité d'un travail mené selon ses principes, invitent à la réserver au domaine de la recherche, sans toutefois se priver des solides lectures qui permettent de se tenir au courant de découvertes portant sur les structures profondes des différents langages.

Notes

- 1- D. Bensimhon, Lire et comprendre les images à l'école, Paris, Retz, 2001 et du même auteur « Pour éduquer le regard à l'école élémentaire », Cahier Pédagogiques, n°450, février 2007, pp. 17-18.
- 2- Il s'agit, par exemple, des notions de format, cadrage, champ, contre-champ, hors-champ, profondeur du champ et perspective, angles de vue, lignes de force, polysémie de l'image, etc.
- 3- R.Barthes, « Le message photographique », Communications, 1, pp. 127-138.
- 4- C'est également un des pôles de la recherche menée, actuellement, par François Rastier. Nous pensons notamment à trois de ses ouvrages publiés aux Presses Universitaires de France : Sémantique interprétative, Arts et sciences du texte, ainsi que Une introduction aux sciences de la culture.
- 5- Ce que les premiers numéros de la revue Communications désignait comme les travaux du Centre d'études des communications de masse.
- 6- Groupe EIDOS (Etude de l'image dans une orientation sémiologique), Université François-Rabelais à Tours.
- 7- In P. Fresnault-Déruelle, L'éloquence des images, Paris, PUF, 1993, chap.3.
- 8- Mais on sait combien ces données « immédiatement perceptibles » sont en réalité largement relatives à une culture donnée et à l'éducation du regard qu'elle a mise en place dans les esprits qu'elle a formatés.
- 9- Ici encore, on peut songer aux mises en garde d'Umberto Eco, dans Les limites de l'interprétation, Paris, Grasset, 1992 et dans Interprétation et surinterprétation, Paris PUF, 1996.
- 10- On désigne ainsi la 1^{er} sémiotique, très inspirée par les raisonnements scientifiques de F. de Saussure. (Cf. sur ce point, A.J. Greimas et J. Courtès, Sémiotique I ; A.Hénault, Histoire de la sémiotique, PUF, Que-sais-je ?, 1997). La sémiotique « actuelle » se distingue par sa prise en compte des acquis de la phénoménologie, notamment pour tout ce qui concerne le rôle de la perception dans l'élaboration des significations.

- 11- A.J.Greimas, Maupassant. La sémiotique du texte : exercices pratiques, Paris, Seuil, 1976.
- 12- On trouvera une définition exhaustive de ce terme de /texte/, selon le métalangage sémiotique, dans Sémiotique I. Une définition abrégée, des quatre termes-clefs du métalangage nécessaire pour le déchiffrement des grandes analyses de sémiotique visuelle se trouve dans A. Hénault et A.Beyaert (dir.), Ateliers de sémiotique visuelle, Paris, PUF, 2004. pp. 234-239.
- N.B. La notation /.../ sert à distinguer ces termes, lorsqu'ils sont soustraits à la polysémie du langage ordinaire et employés selon le sens restreint et rigoureusement interdéfini du métalangage.
- 13- L.Hjelmslev, Prolégomènes à une théorie du langage, Paris, Minuit, 2000, chap. 13.
- 14-Notons que cette recherche du détail substantiel n'est pas le monopole des sémiologues. La série « Palettes » d'Alain Jaubert, les grands ouvrages de Daniel Arasse (Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture ou L'ambition de Vermeer) n'ont aucunement besoin d'adopter la posture sémiologique pour réaliser d'admirables analyses substantielles.
- 15-En 1987, J.M.Floch ne labellisait comme analyses abouties que les suivantes : D. Alkan « Sculpter : notes à partir de Brancusi » in Communications 34, 1981 ; V.Cereceda-Martinez « Sémiologie des tissages andins », in Annales 5-6, Paris, A.Colin, 1978 ; J.M. Floch, Petites mythologies de l'œil et de l'esprit, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins, 1985. ; L.Régis « Le scarifié et le tatoué, Actes sémiotiques/Documents VII, 64, 1985 ; Félix Thürlemann, Paul Klee. Analyse sémiotique de trois peintures, Lausanne, L'Age d'homme, 1982. Aujourd'hui, nous ajouterions à cette liste l'ensemble de l'œuvre de J.M.Floch (1947-2001), tous les travaux de F.Thürlemann ainsi que ceux dont il sera question plus loin. Et si l'on en croit le prix Pritzker 2008 d'architecture, Jaen Nouvel, toutes ses œuvres sont à interpréter comme autant de « textes » issus d'une rigoureuse analyse préalable, menée selon ces mêmes principes. (Interview d'Arthur Lubow, in International Herald Tribune, April 5-6 2008).
- 16-Nous pensons à l'analyse très démonstrative de Blumen-Mythos, in Félix Thürleman, Paul Klee. Analyse sémiotique de trois peintures, op.cit.. Cette

analyse est reprise au chapitre 1 d'Ateliers de sémiotique visuelle, (A.Hénault et A.Beyaert-Geslin, dir.), déjà cité n. 15.

- 17- In Communications 34, 1981. Aujourd'hui disponible, avec les illustrations nécessaires, dans Questions de sémiotique (A. Hénault dir.), Paris, PUF, 2002, pp.121-151
- 18- La période 1970-1985 a vu paraître un grand nombre de ces analyses où se créait un rapport radicalement nouveau au déchiffrement du sens. Lorsqu'on maîtrise suffisamment le savoir sémiotique pour mener à bien la lecture de ces analyses qui ont traité des textes de toutes sortes (Cf. en particulier les monographies de F.Bastide, A.J.Greimas, M. Hammad, H.Quéré), c'est véritablement une expérience esthétique d'une rare clarté qui vient récompenser cette persévérance. Sans doute est-ce de ce côté qu'il faut chercher l'explication de l'audience dont jouit la sémiotique, malgré son éprouvante abstraction.
- 19- In Ateliers de sémiotique visuelle, p, 158. (op. cit)
- 20- C'est en 1987, soit quelques dix ans plus tard, car la rédaction de Composition IV se situe autour de 1976-77, que J.M.Floch revient sur toutes ces procédures fondatrices dans « Bricolage plastique, abstraction classique et abstraction baroque », Actes sémiotiques-Bulletin X.44, L'art abstrait, (J.M.Floch et Luc Régis dir.) et c'est parce que ce texte présente bien les facilitations explicatives de l'oral que nous en avons extrait l'auto-commentaire cité ci-dessus.
- 21- Repris dans A.J.Greimas, Du sens II, pp. 171-212. Ce texte est infiniment proche des vues épistémologiques de Saussure dont nous avons pu contribuer à montrer la nature sémiotique, dans A.Hénault, Histoire de la sémiotique, Paris, PUF, Que-sais-je ? 1997, pp40-53.
- 22- J.F.Bordon, J.Fontanille, Groupe Mu, Gorän Sonesson, Fernande Saint-Martin, Approches sémiotique sur Rothko, Nouveaux Actes sémiotiques, 34-35-36, Limoges, PULIM, 1994.
- 23- Anne Beyaert-Geslin L'image entre sens et significations, Paris, Panthéon-Sorbonne, Publications de la Sorbonne, 2006.
- 24- Cette phrase est bien inachevée dans le manuscrit de Saussure.