



LUND UNIVERSITY

Retour sur la matière du sens à l'ère de la production digitale

Sonesson, Göran

Published in:
Visio

2004

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Sonesson, G. (2004). Retour sur la matière du sens à l'ère de la production digitale. *Visio*, 9(1-2), 215-234.
<http://www.arthist.lu.se/kultsem/pdf/Retour.pdf>

Total number of authors:

1

General rights

Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: <https://creativecommons.org/licenses/>

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117
221 00 Lund
+46 46-222 00 00

Retour sur la matière du sens à l'ère de la production digitale

Göran Sonesson,
Département de sémiotique,
Université de Lund.

En hommage à Jean-Marie Floch (1942-2001)

On ne peut guère parler du plastique, sans envisager en même temps l'iconique. Conçue dans un esprit structural, sinon structuraliste, l'opposition entre le langage plastique et le langage iconique fournit au moins une partie de la signification que désormais possèdent ces termes. Or, tout le sens n'en dérive pas : c'est précisément pour le montrer qu'il faut considérer les termes ensemble.

Je voudrais voir dans le présent texte un hommage à l'œuvre de Jean-Marie Floch, dont nous avons appris la mort prématurée pendant les préparatifs au congrès de Québec. Avec un tout petit nombre d'autres chercheurs, Floch est sans doute celui qui a le plus contribué au développement de la sémiotique visuelle. Mon hommage prendra la forme d'une critique, parce que c'est la seule forme possible d'une science qui n'accepte pas la sclérose. Je sais bien que Floch ne l'entendait pas ainsi, mais pour ma part je suis convaincu qu'il s'agit là de la seule manière dont la science peut fonctionner : c'est en se haussant sur les épaules des géants, que nous pouvons voir plus loin, non pas en nous cachant derrière leur dos.

C'est dans cet esprit que je voudrais revenir, dans cette contribution, à quelques thèmes abordés dans la critique que j'ai adressée auparavant à l'œuvre de Floch ainsi qu'à celle du Groupe μ , à la fois pour amplifier mes observations critiques et pour leur donner une formulation plus positive. En effet, il se trouve que la partie commune des théories du groupe liégeois et de

Floch, c'est précisément la distinction entre le plastique et l'iconique. C'est Floch, je crois, qui a introduit la distinction entre langage plastique et langage iconique dans la sémiotique. À vrai dire, je n'ai jamais su si cette distinction a été reprise de Floch par le Groupe μ , ou si elle a été conçue indépendamment. De toute façon, la distinction semble avoir le même contenu dans les deux conceptions.

En attribuant cette distinction à Floch et à Groupe μ , je me réfère essentiellement à l'idée d'en faire une opposition minimale – parce que les deux termes, sinon les deux concepts, ont préexisté : l'iconicité, bien que dans un sens plus vaste, comme nous allons le voir, chez Peirce ; et le signe plastique chez des peintres théoriciens-francophones, tel que Matisse, qui l'ont entendu dans le sens de la superficie de l'image (Cf. Matisse 1972 et Sonesson 1989, II.3 et III.5.2.). De cette dernière filiation résulte d'ailleurs un problème, qui n'est pas seulement terminologique, parce que les historiens d'arts dans les pays plus au Nord de l'Europe, tels qu'en Allemagne et dans les pays scandinaves, ont tendance à réserver la notion du plastique à l'espace tridimensionnel. Le Petit Robert s'exprime d'une manière assez neutre, parce qu'il parle de ce qui est « relatif au modelage » – mais il ajoute que les arts plastiques comprennent à la fois la sculpture, l'architecture, le dessin et la peinture – alors que dans une terminologie plus « germanique » le plastique se réfère seulement à la sculpture. Nous allons y revenir. Mais d'abord il faut nous préoccuper des problèmes plus évidents et mieux partagés.

1. L'iconique et le plastique en tant que principes de pertinence

Pour l'école de Greimas, et pour Floch, aussi bien que pour le Groupe μ , chaque image est donc constituée par deux couches : *l'iconique*, qui est ce moyennant quoi l'image donne l'illusion de reproduire une scène du monde réel, telle qu'elle est donnée dans la perception directe, et le *plastique*, dont l'expression est constituée par la surface plane de l'image, et qui renvoie (du

moins dans la pratique) a des significations généralement plus abstraites (Cf. Figure 1). René Lindekens (1971: 231ff) fait d'ailleurs à peu près la même distinction dans d'autres termes, appelant analogique l'iconique de l'école de Greimas et du Groupe μ , alors qu'il retient le terme d'iconique pour ce qu'ils dénomment le plastique!

La distinction entre langage plastique et langage iconique est sans doute fondamentale, ne serait-ce que parce qu'elle ouvre tout un champ de recherches nouvelles, mais elle a reçue une formulation qui prête à la confusion. Ce qui le montre le plus clairement, c'est que, dans le sens où Peirce entend l'iconicité, le langage plastique, tel qu'il est décrit notamment par Floch et Thürlemann, n'est pas moins, mais probablement plus, iconique que le langage iconique. Le paradoxe vient du fait que l'iconique, dans ces deux traditions de la sémiotique visuelle, n'a pas le même sens que dans la conception de Peirce.

D'abord, il me semble clair que la division entre langage *plastique* et langage *iconique* (qu'il faudrait appeler langage *pictural*¹, pour des raisons que nous allons spécifier tout à l'heure) constitue une avance par rapport à la simple séparation entre *forme* et *substance* et/ou *matière*, où, déjà chez Hjelmslev, mais surtout chez ses épigones dans le structuralisme français, les derniers termes confondent la non-pertinence et la spécificité de la modalité sensorielle. Par contre, le plastique est sans doute spécifique tout en restant pertinent.

Hjelmslev définit la substance (et plus tard la matière) comme ce qui n'est pas pertinent par rapport à l'autre plan du signe, c'est à dire, ce qui ne change pas (mais peut varier librement) quand quelque chose est modifié sur l'autre plan du signe. Il est vrai qu'il parle parfois comme si la substance était ce qui est matériel, la modalité sensible dans laquelle quelque chose est donnée, surtout en redéfinissant plus tard la substance comme la partie de la matière correspondant à la forme. Mais la première définition n'est pas seulement plus intéressante, elle constitue en réalité une présupposition d'au moins deux observations importantes de Hjelmslev : d'abord, quand il

soutient que si nous découvrons que l'écriture est organisée d'une manière différente à la parole, il faut postuler une forme différente, non pas seulement une autre substance (ou une matière) ; et ensuite quand il dit que ce qui est substance (ou matière) du point de vue du langage de dénotation peut très bien être forme du point de vue du langage de la connotation (cf. Sonesson 1989a,II.4).

Le parallèle avec le langage de connotation est valable seulement en tant que la division dont nous parlons dépend de différents principes de pertinence. La connotation, selon Hjelmslev, comme je l'ai démontré ailleurs (voir Sonesson 1989a,II.4), n'ai rien à voir avec l'expression des sentiments ou les nuances personnelles : la connotation est une information qui résulte du fait même d'avoir choisi une certaine expression, ou une certaine variété d'une expression, pour exprimer un certain contenu, ou vice-versa. Il s'agit donc d'un cas particulier d'implication contextuelle. Dans ce sens, non seulement le langage plastique mais également le langage iconique, dans le sens du Floch et du Groupe μ , peuvent être à la base des connotations (mais non pas de la manière suggérée par la figure de Groupe μ reproduite comme Figure 1, où il s'agit plutôt d'une implication contextuelle interne au contenu).

Nous avons donc affaire ici à deux principes de pertinence : dans un cas, on considère comme pertinent le sous-ensemble des propriétés de la surface qui produisent l'illusion de voir une scène du monde de la vie telle qu'elle peut être perçue dans la perception directe de l'espace environnant. Dans le deuxième cas, on prend pour pertinent le sous-ensemble des propriétés de la surface qui le fait apparaître comme une surface bidimensionnelle avec des combinaisons des figures et des couleurs. Même s'il n'utilise jamais des formulations semblables, Floch suggère néanmoins cette description quand il parle de la « réduction plastique » qui transforme des images représentatives en quelque chose qui ressemble à des images abstraites.

À vrai dire, le nom même de « langage iconique » prête à la confusion, déjà parce que la division en termes d'iconicité, d'indexicalité, et de

symbolicité concerne la nature du lien entre les deux parties du signe, et non pas le caractère de l'expression et du contenu. Quand on parle d'iconicité, d'indexicalité, et de symbolicité on se réfère à *la nature du lien* entre l'expression et le contenu, ce qui motive leur réunion, ou, en d'autres termes, ce que Peirce appelle leur « fondement » (« ground » ; cf. Figure 2). Il est vrai que l'iconicité, l'indexicalité, et le symbolicité peuvent aussi fonctionner comme des principes de pertinence – si, dans un même signe, on essaie d'isoler les traits qui sont motivés de différentes manières. Mais cela ne change rien au fait qu'il s'agit ici d'abord de la nature du lien entre l'expression et le contenu, leur motivation. Alors que l'iconicité, l'indexicalité, et le symbolicité peuvent servir à isoler des sous-ensembles de l'expression et/ou du contenu, c'est *la nature de la motivation* qui relie l'un à l'autre qui les définit. Or, le plastique, tout comme « l'iconique » de Floch et du Groupe μ , dépend des *certaines propriétés de l'expression* (le caractère bidimensionnel, comme le suggèrent les définitions) et peut-être *du contenu* (la nature hautement abstraite, comme le semble montrent les exemples), mais jamais du lien entre les deux.

En fait, comme je l'ai démontré ailleurs, le langage plastique peut très bien être iconique (ainsi qu'indexical et symbolique ; cf. Sonesson 1992a, c ; 1994f, 1996a, e). Or, nous avons maintenant besoin d'expliquer comment ceci est possible : cela nous amènera à démontrer que l'iconique (qui contraste avec l'indexical et le symbolique) ne concerne pas les mêmes propriétés et/ou les mêmes relations des signes que le plastique.

2. L'iconicité du langage plastique

Sans prétendre comprendre Peirce parfaitement – et je ne suis pas sûr qu'il y ait quelqu'un qui puisse comprendre Peirce parfaitement –, je pense pourtant que deux choses peuvent être affirmées avec certitude à propos de la sémiotique peirceenne: que l'iconicité ne se restreint pas à une ressemblance avec le monde extérieur et, par conséquent, elle ne peut pas être identifiée

avec l'illusion référentielle (ainsi que le prétend l'école de Greimas et le Groupe μ); et que si l'on veut comprendre la notion d'iconicité, aussi bien que la notion d'indexicalité, il faut partir de la différence entre leurs fondements («ground»), c'est-à-dire de la distinction entre priméité, secondéité et tiercéité, qui, du moins dans ce cas, semble relativement claire et informative (cf. Sonesson 1989a,III.1.; 1992a, b, c, 1993, 1994f, 1997b, 1998a, b, 2000, 2001a).

Contrairement à ce qui est suggéré par la citation que le Groupe μ extrait du dictionnaire de Dubois, iconicité, dans ce sens de Peirce, n'est pas limitée à une ressemblance avec le monde externe (« avec la réalité extérieure »). Quand ils conçoivent l'iconicité en tant que résultat d'une « illusion référentielle » et en tant qu'une étape dans la génération d'une signification « figurative » à partir des structures fondamentalement abstraites, Greimas et Courtès (1979: 148, 177) identifient d'une manière similaire l'iconicité avec l'apparence perceptive. En fait, non seulement l'iconicité, dans le sens de Peirce, n'est pas particulièrement liée à l'«illusion optique» ou à la « représentation réaliste », mais elle n'implique même pas nécessairement des attributs perceptifs : plusieurs d'exemples de Peirce ont à faire avec des formules mathématiques, et même le fait d'être américain, comme dans l'exemple de Franklin et de Rumford, n'est pas vraiment perceptif, quoique certaines de ses manifestations puissent l'être (cf. Sonesson 1989a: 204ff ; 1998a, b, 2000, 2001a).

L'illusion référentielle, que Greimas & Courtès (1979: 350) attribuent à Peirce, n'apparaît nulle part dans l'œuvre de ce dernier: elle est due aux interprétations erronées de Morris et d'Ogden & Richard, et de tous ceux qui ne connaissent la théorie peirceenne que par l'intermédiaire de ces derniers. Le référent, s'il existe dans la conception de Peirce, ne peut être que l'objet dynamique opposé à l'objet direct — et ceci seulement si l'on identifie la référence avec la possibilité de connaissances ultérieures, plutôt qu'avec le réel, au sens fort de ce terme. En fait, les exemples que donne Peirce sont tous d'abord des propriétés très abstraites.

Nous ne pouvons aborder ici l'étude des trois catégories peirceennes, mais nous allons résumer leurs sens, en reprenant la caractérisation faite par Deledalle (1979: 35): il s'agit de «la priméité, catégorie de la qualité qui a la généralité du possible, la secondéité, catégorie de l'existence, de l'action jouée dans sa singularité unique ici et maintenant, la tiercéité, catégorie de la pensée médiatrice, de la généralité instrumentale. Le signe est premier quand il renvoie à lui-même, second quand il renvoie hic et nunc à son objet, troisième quand il renvoie à son interprétant.» Or, l'iconicité est une priméité.

Pour Peirce, le fondement de la relation signifiante («ground») est ce qui isole les propriétés de l'expression («representamen») qui sont pertinentes par rapport au contenu («objet»), et vice-versa; il s'agit en effet de l'équivalent de la forme dans le sens de Hjelmslev. — en d'autres mots, il s'agit d'un principe de pertinence (cf. Figure 3). Par exemple, dans le cas de la girouette, citée par Peirce, l'expression n'a pas besoin d'avoir l'apparence visuelle d'un coq : est valable toute conformation qui permet la causalité du vent de fonctionner et la directionnalité d'être lisible. Quant au contenu, qui, dans un sens général, est le vent, sa force, entre autres choses, manque de pertinence pour le fonctionnement du signe en tant que tel. En fait, comme le dit ailleurs Peirce, le fondement est un processus d'abstraction : il est la noirceur de deux choses noires.

Mais contrairement à la notion de forme chez Hjelmslev, le fondement sert à indiquer les potentialités du signe. L'iconicité, qui est une priméité, n'est qu'une liste de propriétés, alors que le fondement iconique est une relation entre les constituants du signe. En effet, la priméité de l'icône consiste dans le fait que le signe se base sur des propriétés que les deux objets entrant dans la relation possèdent en tant que tels, indépendamment l'un de l'autre. À ce stade, il n'y a qu'un fondement potentiel; il faut la comparaison pour en faire un fondement, qui est une relation. Mais pour passer au signe, il faut encore y ajouter la fonction sémiotique. Par contre, l'indexicalité, étant une secondéité, est déjà un fondement.

Nous appellerons fonction *picturale* ou *imagière*² ce type particulier de

fonction sémiotique dont la caractéristique est de produire l'illusion de percevoir le contenu du signe directement transposé au plan d'expression, de sorte que les différentes parties du contenu se trouvent localisées dans des endroits distincts de l'expression, et que dans l'expression un espace est réservé où les propriétés perceptives du contenu qui n'apparaissent pas dans l'expression en question peuvent être perçues en tant que manquantes à leur place. Bien que rudimentaire et très peu ressemblant, ce dessin (fig.4) constitue l'image d'un visage, dans ce sens précis, notamment parce qu'on peut indiquer du doigt les endroits dans l'expression où les oreilles peuvent être ajoutées. Le phénomène auquel nous faisons référence ici a été discuté par Wollheim sous le terme de «seeing-in», et était observé bien avant par Husserl qui le qualifiait de «perzeptiv imaginiert» (cf. Sonesson 1989a,II.3.5. ; 1992a ; 1998a, b, 2000, 2001a).

Supposons pour le moment que le langage plastique puisse être défini simplement par le fait d'avoir comme expression les propriétés réelles, et non pas les propriétés illusoires de l'expression. Dans ce sens, la couche plastique peut remplir une fonction iconique. En effet, on a souvent démontré que le cercle, et des formes arrondies généralement, sont associées à la douceur, l'élémentaire, le normal, le dynamique, et le féminin, alors que le rectangle, et des formes angulaires en général, sont perçues comme signifiant des propriétés telles que la grossièreté, l'élaboré, le statique et le masculin. Selon les expériences de Lindekens (1971), Arnheim (1966) et Sander & Volkelt (1962), le cercle est perçu comme chaleureux, spacieux, libre, doux, bon, généreux, etc.; le triangle est froid, renfermé, resserré, tourné en dedans, anguleux, dure, calculateur. La plupart de ces propriétés sont iconiques, dans la mesure où elles sont synesthétiques et/ou physionomiques. Par contre, quand, dans les expériences de Lindekens (1971), le cercle est dit féminin, il y a peut-être une part plus grande de convention, et certainement quand on décrit le triangle comme calculateur et le rectangle comme mathématique. Par conséquent, il serait plus commode de distinguer, non pas la couche plastique et la couche iconique, mais peut-être plutôt le langage plastique et le langage

pictural, que tous les deux peuvent avoir une fonction iconique (voir l'argument complet dans Sonesson 1990e).

Si, cependant, un cercle (comme dans l'exemple de Groupe μ :1979) est considérée comme représentant le soleil au niveau iconique, et la rondeur au niveau plastique, ce qui, à son tour, comme nous l'apprenons des essais psychologiques, peut signifier la douceur, etc., alors, ce qui s'appelle ici le langage plastique est au moins aussi iconique, dans le sens de Peirce, que le langage dit iconique: puisque la rondeur est certainement une propriété possédée également par le cercle représentant le soleil dans ce schéma hypothétique et par le prototype de cercle; et, plus en général, il doit y avoir une propriété abstraite, qui peut être expérimentée d'une manière synesthétique qui est commune au mode visuel de la rondeur et au mode tactile de la douceur (cf. Sonesson 1988 ; 1994f ; 1996e)

Ainsi, il sera nécessaire d'introduire une modification terminologique. Une image, nous allons dire, est un signe dont la *relation allofonctionnelle primaire* est imagière. La fonction imagière est réalisée, et le fondement iconique est plus en particulier imagier, quand, en outre, la chose qui sert d'expression au signe possède des propriétés qui contribuent à produire une illusion de voir littéralement dans la surface bidimensionnelle du plan d'expression la projection d'une scène tirée du vrai monde de l'existence tridimensionnelle (avec ou sans indication de perspective linéale), provoquant ainsi le phénomène du resemanticisation. Les images tendent également à manifester une *fonction secondaire*, que, après Groupe μ et Floch, nous appellerons plastique, dans le cas où les significations sont dérivées des propriétés que le plan d'expression de l'image possède réellement, considéré comme composé de seules formes bidimensionnelles disposées sur une surface. Clairement, toutes les fonctions imagières sont iconiques: le fondement imagier peut être considéré comme un sous-type de l'iconique. Or, la fonction plastique ne correspond pas, à ce qu'il nous semble, à aucun type particulier de fondement: elle indique simplement quel genre de propriétés caractérise l'expression.

Dire qu'une fonction sémiotique est de nature iconique est une manière de parler de la relation entre son expression et son contenu. La considérer comme plastique revient à déterminer le caractère propre de son expression. Donc il est possible d'avoir un langage, qui du point de vue de son expression, est plastique, tout en étant iconique, si l'on considère la nature de la relation entre expression et contenu. En fait, une analyse plus complète suppose une différenciation entre au moins trois types des langages, dont deux sont plastiques. En ce qui concerne la nature de leurs contenus, un de ces langages est attributif, tandis que l'autre est référentiel, sans produire une véritable illusion du référent. Cette dernière fonction, en revanche, est caractéristique de l'image (cf. Figure 5 et Sonesson 1992c).

Il y a quelques années, dans la ville de Malmö, en Suède, le centre commercial « Le triangle » était construit à côté de la place « Le triangle », qui se trouve un peu à l'extérieur du vieux centre historique. En réponse à la publicité vantant ce nouveau centre commercial les commerçants du vieux centre proposaient la représentation d'un triangle inclus dans un cercle, suivi d'un titre qui disait : « un cercle embrasse (contient) plus qu'un triangle ». Au-dessous de la figure et du titre se trouve un texte verbal, dans lequel de nombreuses propriétés plutôt positives du cercle sont opposées aux propriétés négatives du triangle. Mais ces propriétés ne pointent pas en dehors de la représentation, ne déterminent pas un lieu, ne produisent pas d'illusion référentielle ». Elles ont une fonction *attributive*, non pas *référentielle*. Le cercle en tant que tel (surtout sa propriété d'avoir un centre bien défini et de former un espace clos) possède une fonction référentielle, sans pourtant créer d'illusion : d'abord il indique symboliquement (dans le sens que donnent Saussure et toute la tradition européenne au terme « symbole », non pas dans celui de Peirce³) la classe de tous les objets clos ayant un centre bien délimité; mais conventionnellement, dans l'expérience de l'habitant de Malmö, il se réfère au vieux centre historique, l'espace circonscrit par le canal, par le fossé des remparts démolis. Il s'agit encore une fois, d'une fonction iconique. Ceci est moins clair dans le cas du triangle, qui s'inspire du nom, plutôt que de la

forme qu'a à l'heure actuelle la place qui se trouve près du centre commercial.

A en juger par les exemples donnés, les catégories caractérisant le contenu du langage plastique, tel que le conçoit aussi bien Floch que Groupe μ , doivent être d'une nature plutôt abstraite. Il y a une exception notable à cette généralisation: la lecture « plastique » du « Nu » de Billy Brandt, par Floch (1986c:126ff)., qui relaye les différentes parties du corps féminin en un quartier de lune, une planète, et ainsi de suite, semble aussi près des « images du monde » que l'interprétation « iconique ». Cependant, nous avons sans doute affaire à une interprétation qui, si elle est concevable, reste moins cohérente, en entraînant moins la conviction, que celle selon laquelle la photographie de Brandt représente un corps nu. Alors que le « Nu » de Brandt et la publicité dont nous avons fait état ci-dessus occupent des positions très différentes sur l'échelle qui va de l'iconicité à la conventionalité, ils se rassemblent en fonctionnant de manière référentielle sans entraîner des effets d'illusion perceptive. C'est d'ailleurs aussi le cas de maints exemples de peinture abstraite à clef, du genre du Malevich ou Kandinsky.

Mais quelle est alors la nature des contenus du langage plastique tel que l'envisagent Floch et le Groupe μ ?

3. L'autonomie du langage plastique

La question fondamentale du langage plastique est sans doute comment on peut déterminer des significations. La division de l'œuvre visuelle dans une couche picturale et une couche plastique semble perdre tout intérêt si l'on procède à dériver le sens de cette deuxième couche à partir de la première, comme le fait Floch et même, en partie, Groupe μ (du moins, dans les cas de « Trois baigneuses » de Cézanne et du Mandala selon Edeline). C'est probablement dans l'article de Floch (1981) sur «Composition IV» de Kandinsky que les interrelations entre l'«iconique» (dans le sens de notre « pictural ») et le «plastique» ont reçu son traitement le plus approfondi. C'est pourquoi nous allons procéder à quelques observations critiques sur ce texte

fondamental.

Du point de vue qui nous intéresse, les propositions de Floch peuvent être résumées de la manière suivante: il y a d'abord une segmentation provisoire de l'image, suivie d'un effort pour établir le «statut sémiotique» des unités qui en résultent, ce qui suppose que ces unités sont «itérables» et qu'en se répétant, elles forment partie intégrante du système; mais pour ce faire, il convient d'abord de trouver le système, ou plutôt, le corpus de textes qui va définir le système. Jusque là, rien d'étrange du point de vue strictement hjelmslevien: il faut dire, cependant, que, contrairement à ce qui se passe dans la linguistique structurale, hjelmslevienne ou autre, le rapprochement entre le texte étudié et le corpus dont il fait partie ne sert pas vraiment à redéfinir les unités, les limites entre elles, leur nombre, et ainsi de suite, mais est appelé à trouver le sens de ces unités.

En fait, pour établir le statut linguistique des unités dérivant de la segmentation d'un texte verbal, il faut démontrer à la fois qu'elles se répètent telles quelles dans d'autres textes (faute de quoi elles ne sont pas des unités) et qu'elles se trouvent en corrélation avec des contenus (faute de quoi elles sont des unités «numismatiques», comme dirait Jakobson, phonétiques et non phonologiques). Or Floch présuppose la répétition des unités trouvées dans « Composition IV », sans prendre en compte la possibilité de modifier leur nombre ou leur limite, et va chercher les significations qu'auraient ces unités déclarées «provisoires» dans les autres textes.⁴

« Composition IV » est, comme le dit Floch, une œuvre relativement «abstraite», ce qui implique que, même en ayant recours à un jugement purement intuitif, nous ne pouvons pas aller chercher le sens des unités dans le texte visuel lui-même, parce que ce sens n'y est pas apparent. Or, il se trouve qu'à la même époque, Kandinsky a aussi créé des œuvres moins abstraites, du moins en ce qu'elles ont des titres « qui suggèrent une interprétation dans les termes du 'monde naturel'»; et ces œuvres vont former le corpus dont Floch a besoin pour interpréter « Composition IV ». C'est ainsi qu'il parcourt des toiles telles qu' « Araber III », « George », « Blaue Reiter »,

« Composition II », etc., à la recherche des configurations visuellement ressemblantes à celles qui apparaissent dans « Composition IV » (encore une fois, ceci serait, dans les termes de Jakobson, un critère « numismatique »; mais il n'est pas certain que la critique puisse se généraliser à partir du cas de la linguistique)

Ici, le sens peut être saisi d'une manière tout à fait intuitive, après quoi il est transféré à une configuration présente dans « Composition IV » qui ressemble à la configuration présente dans la toile relativement plus « figurative ». De temps en temps, le procédé, tenant compte aussi des contraintes contextuelles, est plus complexe: par exemple, la plage claire qui se trouve au milieu de « Composition IV » doit uniquement être comparée à d'autres plages qui se trouvent au-dessous d'une masse bleu foncé (cf. Floch, 1981:144). Il est important de noter que, alors qu'elle vise à dégager le contenu du langage plastique, la recherche de Floch passe d'abord par les contenus du langage pictural (qu'il appelle « iconique »). Parfois, il est vrai, l'auteur note aussi l'existence d'une ambiance émotionnelle commune à plusieurs contenus, mais, même en pareils cas, ce sont les contenus picturaux qui sont fondamentalement en jeu.

A titre d'exemple, Floch découvre « une double forme allongée » dans le coin, en bas à droite, de « Composition IV »; puis il observe que, dans toute une série d'autres toiles de Kandinsky, des formes similaires apparaissent et représentent l'objet recherché par les deux combattants qui font partie du motif des tableaux; après quoi, il note que, dans une autre série de toiles, la même forme représente un couple au-dessous de quelques disques concentriques qui pourraient signifier le soleil, ce qui forme, bien naturellement, une valeur positive. Ne retenant que la signification commune la plus abstraite, Floch tire la conclusion que la double forme allongée représente la conjonction de deux sujets avec une valeur positive. Schématiquement, l'opération effectuée pourrait être représentée de la manière suivante (Fig. 6).

Si nous admettons cette analyse, alors il s'ensuit que le contenu

plastique, que Floch s'est efforcé de distinguer du contenu pictural, est nécessairement redondant par rapport à ce dernier. En fait, l'opération repose sur deux présuppositions qu'on n'est pas obligé de partager: d'abord, que toutes les œuvres d'un même artiste, créées plus ou moins à la même époque relèvent du même système, et même qu'elles signifient la même chose; ensuite, que le langage plastique se borne à répéter ce qui a déjà été dit par l'intermédiaire du langage pictural, mais seulement en partie, de sorte que le premier est redondant par rapport au second, mais non l'inverse. Ces deux postulats pourraient être rapprochés de la conception classique de l'œuvre d'art comme un tout dont les parties sont en harmonie les unes avec les autres; or, cette conception n'est pas nécessairement valable, et n'est certainement pas applicable dans tous les cas .

Le deuxième postulat nous intéresse ici particulièrement. Nous ne pouvons pas déterminer a priori s'il est justifié ou non, mais il pose au moins deux problèmes. D'abord, s'il est utile pour fixer le sens d'une œuvre «abstraite», l'opération qu'il définit n'est possible que dans le cas où le corpus contient aussi des œuvres relativement plus «figuratives»; or souvent il n'en contient pas. Il s'ensuit que le problème général de l'art «abstrait» ne peut pas être résolu de cette manière. Deuxièmement, dans le cas de l'analyse d'une œuvre «figurative», l'étude du langage plastique paraît inutile, parce que son sens est déjà donné par le contenu de langage pictural. C'est cette dernière proposition que nous allons maintenant étudier

En réalité, comme nous l'avons dit, le postulat de Floch peut être justifié et même, dans un sens qui reste à spécifier, il est «vrai», mais il semble priver l'analyse plastique de son intérêt. Cependant, il y a au moins une manière de le conserver – avec l'intérêt de l'analyse – si nous nous rappelons que la partie du contenu pictural retenue par le langage plastique est celle des propriétés les plus abstraites, c'est-à-dire celles qui définissent les catégories dont les objets représentés dans le langage pictural sont membres. On conçoit que certains artistes aient l'habitude de corréler le langage pictural avec le langage plastique de diverses façons, de sorte que différents objets se retrouvent

ensemble dans la même catégorie au sein de leurs œuvres. Par exemple, chez Kandinsky, une princesse prisonnière, une femme se tenant le menton dans les mains, un combattant, et d'autres objets encore, appartiendraient à la même catégorie. De cette manière la corrélation entre les deux langages dans l'image servirait, un peu à la manière de différentes langues naturelles selon la doctrine structuraliste, à segmenter le monde naturel de façon spécifique. L'analyse du langage plastique, dans ce cas, ne serait pas vaine, parce qu'elle permettrait de découvrir la vision du monde propre à chaque artiste — soit « le style ».

Or, ceci ne correspond pas à la conception de Floch (1981:147), qui semble en revanche supposer la même redondance – ou du moins un nombre très limité de types de redondances – dans toutes les images: tous les contenus plastiques, en effet, sont censés être «abstrait», c'est-à-dire situés plus profondément, selon le modèle dérivationnel de Greimas, que les termes «figuratifs»; en outre, ils relèvent d'une sous-classe assez limitée de ces termes, les rôles thématiques, les aspects, et les autres procès thématiques. Dans ce cas, semble-t-il, les corrélations vont toujours être les mêmes, parce que les variations, s'il y en a, doivent être choisies dans un ensemble très restreint.

Le procédé de Floch fait étrangement penser à ce que fait Sedlmayr (1959:274), quand, dans la «macchia» des tableaux de Bruegel (c'est-à-dire dans la surface couverte de couleurs) il retrouve les mêmes propriétés que dans les motifs de ces mêmes tableaux. Dans le Dictionnaire, tome II (Greimas, & Courtés 1986:169), Floch nous dit que le langage plastique peut légitimer ou subvertir le langage « iconique », sans pour autant expliquer clairement comment la subversion peut avoir lieu. Or, on aimerait croire que le langage plastique est capable d'ajouter quelque chose au contenu pictural.

Groupe μ (1992: 51) exprimé son accord avec la critique que nous avons formulée naguère de l'analyse de Floch (dans Sonesson 1987; 1989a, II.3.2.). Néanmoins, le groupe liégeois semble parfois raisonner d'une manière tout à fait parallèle à Floch. Ainsi, dans le cas des « Trois baigneuses » de Cézanne,

on nous dit (1992 349f) que la texture du secteur correspondant d'un point de vue picturale à l'herbe, qui est adéquate en tant que signe pictural, est identique à celle apparaissant sur le corps des femmes, où ce signe plastique n'est plus adéquat d'une manière picturale, l'effet étant d'absorber la femme dans la nature, en la rendant quelque peu « végétal ». Ici encore, un contenu qui est motivé d'une manière picturale dans un signe est attribué à un autre signe dans lequel il n'est pas justifié d'un point de vue pictural, mais où le même signe plastique apparaît. La différence est seulement que, dans le cas considéré par le Groupe μ , deux signes sont impliqués, non pas une série entière de signes à partir desquels une signification abstraite commune est extraite, comme dans l'analyse de Kandinsky, et les deux signes sont, pour parler comme le Groupe μ , *in praesentia*, et de surcroît présents ensemble à l'intérieur d'un même énoncé pictural. La ressemblance entre l'analyse de Floch et les considérations d'Edeline (1984:105ff) sur la mandale est encore plus évidente : la signification plastique (ici appelée « symbolique ») du cercle est censée être constituée par l'intersection de tous les sens que l'on retrouve dans des objets familiers ayant une forme circulaire, tels que la bouche, le sein, le soleil, l'œuf, etc. Ici encore, le langage plastique apparaît comme quelque chose de complètement redondant par rapport au langage pictural. En revanche, il faut admettre que, tant que les significations dérivées de cette manière ne sont pas limitées à un petit nombre des prédicats des « structures profondes », ce genre d'analyse peut contribuer à une étude « stylistique ».

Il est vrai que Groupe μ suggère un ensemble de significations plastiques autonomes, qui concernent la texture, la forme et la couleur, respectivement, (1992 : 197ff), mais celles-ci restent très abstraites et ne semblent pas très convaincantes. Néanmoins, Groupe (1992 : 194ff) admet trois genres de sources pour les significations plastiques: elles peuvent être dérivées d'une manière iconico-plastique (probablement le genre d'exemples considéré ci-dessus), d'une manière extra-visuelle, ou d'une manière purement en plastique. Mais même cette dernière catégorie est présentée comme résultante

de l'expérience répétée de percevoir le vert de l'herbe, le bleu de l'eau, le jaune du soleil, et ainsi de suite. En revanche, nous pensons qu'il y a d'excellentes raisons pour penser qu'au moins quelques significations plastiques sont iconiques, dans le sens, cette fois, des exemples favorisés par Peirce, c.-à-d. impliquant des propriétés très générales.

En effet, on pourrait dire que ces signes sont symboliques, non pas dans le sens de Peirce, auquel le Groupe μ prétend adhérer (1992 : 115, 195, etc.), mais dans le sens de la tradition européenne remontant aux Romantiques et aux Symbolistes. La fonction symbolique, dans ce sens, est également un genre de fonction du signe iconique, ayant en outre certains traits indexicaux: elle repose sur l'isolement une propriété abstraite, qui n'est pas nécessairement perceptible, et qui est liée à une généralisation à partir de l'objet qui sert d'expression, et une particularisation à partir de l'objet qui sert de contenu (une colombe représentant la paix, une balance signifiant la justice, etc.; cf. Sonesson 1989a, III.6.). Un fondement symbolique, dans ce sens, doit mettre en correspondance un plan d'expression, dont la substance est concrète et matérielle, mais qui contient une ou plusieurs propriétés assez abstraites, et un plan du contenu consistant en des propriétés abstraites identiques, ou une propriété généralisée à partir de ces qualités intrinsèques sur le plan d'expression

4. Les hiérarchies de la plasticité

Une manière d'approcher les significations intrinsèques des éléments visuels pourrait être d'établir une hiérarchie de traits pertinents, semblable à celle trouvée par Jakobson (1942), selon laquelle il y a un parallélisme, en ce qui concerne le répertoire de phonèmes, entre les étapes du développement phonétique dans l'apprentissage de la langue par l'enfant, les étapes de la réduction phonétique au cours de l'aphasie et la complexité relative des langues du monde. De ce point de vue, une vieille étude de Lotte Hoffmann (1943) sur l'interprétation des dessins par les enfants s'avère éminemment pertinente : elle a demandé à des enfants entre 2,2 et 9,7 ans d'imiter un

ensemble de configurations géométriques simples en utilisant des objets élémentaires disponibles d'avance, comme des bâtons, des plaques, et des anneaux, qui étaient susceptibles d'être combinés de différentes manières. Toutes les configurations étaient dépourvues d'un contenu pictural explicite. Elles étaient donc, dans le sens de Floch et de Groupe μ , purement plastiques.

En combinant les objets mis à disposition, il était possible de reproduire fidèlement toutes les configurations géométriques. Or, les enfants d'entre 3-4 ans avaient tendance à utiliser un objet quelconque pour tenir lieu de toutes les différentes configurations; Mais le plus souvent, ils préféraient un objet parfaitement en rond et « compact » (c'est-à-dire, « rempli » ou « plein »). En revanche, les enfants plus âgés choisissaient seulement une propriété globale caractérisant la configuration et l'imitaient moyennant un objet simple, par exemple, des propriétés telles que d'être fermé, angulaire, aigu, avoir des trous, et ainsi de suite. Plus tard plusieurs objets disponibles étaient employés ensemble, moins souvent pour représenter la conformation de la figure reproduite que pour rendre compte du nombre des parties de l'objet imité (pour plus de détails voir Sonesson 1989a, II.3.6.).

A partir de ces exemples, il devient clair qu'une forme prototypique est employée par l'enfant pour représenter une classe entière des configurations géométriques. Un objet rond et compact semble fonctionner comme un prototype, une « bonne forme » à laquelle les cas plus déviants sont assimilés. On le voit plus clairement dans les cas où différents enfants imposent des limites différemment placées entre les classes englobées par les prototypes (Fig.7). Le terme de prototype doit ici être compris dans le sens dans lequel il a été introduit par Eleanor Rosch (1975; 1978), qui pourrait être décrit comme l'utilisation, pour la détermination de l'appartenance à une catégorie, des approximations aux meilleurs exemples, remplaçant les critères suffisants et nécessaires (cf. également Sonesson 1989a, I.3.1.). En effet, on ne pense pas normalement dans les termes de catégories délimitées par des critères suffisants et nécessaires. Au contraire, une catégorie est caractérisée par le meilleur exemple qui la manifeste. Autour du cas le plus caractéristique

se rangent les autres membres de la catégorie à des distances différentes. Ainsi, le moineau est un oiseau prototypique, parce qu'il est capable de voler, est ovipare et possède des plumes, des ailes, et un bec, alors que le poussin, l'autruche, le pingouin et le kiwi, qui n'ont pas toutes ces propriétés, font partie de la même catégorie, tout en étant relativement éloignés de sa zone centrale

Or, bien que le concept de prototype était inconnu à l'époque de Hoffmann, on voit que ses résultats (ainsi que ceux de Jakobson) se prêtent à une interprétation moyennant ce concept (cf. Sonesson 1989a,II.3.6.). Ainsi, la forme la plus hautement prototypique, dans le même sens où le rouge est la couleur prototypique, c'est le cercle, plus précisément le cercle parfaitement rond et plein. C'est la forme qui a été utilisée quand il n'y avait aucune corrélation entre le modèle et la figure créée, c'est à dire en tant qu'"objet quelconque", mais aussi plus tard, quand d'autres formes auxquelles elle s'oppose ont été isolées, pour représenter la rondeur, en opposition à ce qui est droit, raide, ou angulaire. À ce point, le cercle, en tant qu'objet idéalement rond, devient l'équivalent de n'importe quel objet contenant un élément de rondeur (Cf. Fig 8.).

Dans le contexte actuel, il est particulièrement intéressant que Rosch (1973) a démontré que les « bonnes formes » de la psychologie gestaltique sont un genre de prototypes, et qu'elles peuvent fonctionner ainsi comme des points de référence, à la fois dans le sens de l'idéal avec lequel les cas réels tendent à s'identifier, et en tant que déviations perçues par rapport aux bonnes formes. Le carré, le triangle, le cercle, et les autres «bonnes formes», constituent des catégories de la même manière. Dans une image publicitaire, que nous avons analysée naguère, ni le cercle correspondant à la tomate ni la bouteille identifiée avec un rectangle sont des cas parfaits de leur catégorie respective (cf. Sonesson 1988 ; 1992a, c ; 1996/97). Mais l'opposition entre eux contribue à les rapprocher de leurs prototypes. A partir de ces faits, nous pouvons ébaucher les rudiments d'une hiérarchie des formes visuelles: elle commencera avec le cercle; et elle continuera avec une division élémentaire

entre des cercles et des lignes droites, suivie plus tard par une distinction entre les formes planes et les formes contournées (Fig.8).

Or, déjà à l'époque où l'accent été encore mis sur le caractère perceptif des configurations, Sander & Volkelt (1962) ont découvert les principes de fonctionnement de l'instance concrète par rapport à l'idéal prototypique: si la distance entre l'occurrence et le prototype est minime, la différence n'est pas observée; ensuite, elle sera perçue comme un exemple non pas tout à fait parfait de la configuration en question; plus loin de l'idéal, elle peut être expérimentée comme étant en équilibre entre deux prototypes différents. Ce dernier cas, réalisé par exemple par le Mandala ou la super-ellipse de Piet Hein, se retrouve plus souvent au niveau cognitif qu'à celui de la perception. En effet, dans le monde réel de notre expérience, du moins tel qu'il est filtré par notre culture, certaines propriétés tendent à apparaître ensemble: elles sont corrélées. La notion de prototype est fondée sur la probabilité. Ce sont donc *les corrélations les plus probables des propriétés* que définissent les prototypes.

On peut alors penser que *les corrélations les moins probables des propriétés* doivent avoir un rôle à jouer également dans une théorie de signification. Rosch n'en parle pas, mais il semble bien que ces corrélations existent dans les analyses structuralistes, de Lévi-Strauss à l'école de Greimas (cf. Sonesson 1992a, c). Les termes complexes, neutres et contradictoires des analyses ne sont pas la plupart du temps des contradictions logiques; en revanche, ils réunissent des combinaisons peu probables des propriétés. Un exemple éclairant est donné par Thürlemann (1982:54f): dans les bâtiments, nous nous attendons à trouver de la matière minérale combinée avec une forme géométrique, alors qu'un arbre, pour correspondre à notre attente, doit joindre une matière végétale à une forme libre. Il s'agit donc de deux prototypes, dans le sens de Rosch: le prototype du bâtiment, et le prototype de l'arbre. Or, les arbres de Versailles ne correspondent pas aux prototypes: ils réunissent de la matière végétale avec des formes géométriques. Nous pouvons appeler une telle corrélation la moins probable des propriétés un

antitype.

Non seulement les *Gestalten* sont elles esthétiquement plus puissantes, comme l'affirme Saint-Martin (1990), quand elles ne constituent pas tout à fait des bonnes formes, tout en s'y approchant, mais c'est en réalisant, à un niveau d'organisation inférieure, des corrélations peu probables, qu'elles donnent à penser au sujet perceptif, faisant de la perception une véritable "pensée visuelle", dans un sens plus précis que celui d'Arnheim. Dans l'image montrant la tomate dans la bouteille, la tomate est picturalement un antitype, parce qu'il y a contradiction entre son état (entière et non pas transformée en purée) et sa position (à l'intérieur de la bouteille en passant par le goulot étroit, au lieu de rester à l'extérieur). En même temps, c'est la bouteille qui est un antitype du point de vue plastique, car tout en s'approchant de la forme d'un rectangle, elle manifeste aussi de nombreuses propriétés corrélées avec la forme circulaire (cf. Sonesson 1988 ; 1992a, c).

La psychologie cognitive ainsi que les études du développement des enfants montrent clairement que la perception ne part pas du simple, mais du complexe, à savoir des propriétés holistiques. Or, la configuration n'est qu'un cas particulièrement prégnant des propriétés holistiques, celui, en fait, qui possède une organisation interne et des limites claires dans l'espace (cf. Sander & Volkelt 1962:43ff; Sonesson 1989a,I.3.4.). On sait, cependant, que dans la première expérience des enfants apparaissent des propriétés plus diffuses mais qui se réfèrent également à la totalité, et non pas à des "propriétés simples". Tout en réduisant une figure à son prototype le plus proche, nous avons insisté ailleurs (Sonesson 1990b; 1992a, c ; 1994f ; 1996b, c, d ; 1996/97 ; 1997a ; 2001b) sur la nécessité de rendre compte aussi de *la distance qui sépare l'instance réalisée du prototype*. En effet, une configuration peut être décomposée dans une série de traits globaux qui, sans expliquer exhaustivement l'effet de Gestalt, servent à l'appuyer d'une manière redondante, ainsi qu'en d'autres traits qui sont en opposition au sens configurationnel.

En tant que des êtres humains adultes, nous avons recours à un système

de distinctions beaucoup plus élaboré que celui que l'on trouve même chez les enfants les plus âgés étudiés par Hoffmann. Le système sous-tendant l'œuvre appelée « Sans titre » de Rothko, que nous avons étudiée ailleurs (v. Sonesson 1994f) semble plus “primitif” que celui que nous employons normalement, mais il n'est pas aussi élémentaire que notre hiérarchie. Ainsi, les “équivalents” créés par Rothko — pour reprendre sa propre terminologie — ne sont pas des cercles, ni de formes rondes quelconques, mais des formes droites, dont le prototype, à en croire les recherches de Hoffmann, n'est pas le rectangle, ni le carré, mais la ligne droite. D'autre part, les formes de Rothko sont “pleines”, c'est à dire, elles ne sont pas construites à l'aide des contours, mais avec des taches de couleur. On voit tout de suite qu'elles sont différentes aussi de notre cas prototypique des figures pleines, parce que leurs limites ne sont pas si clairement déterminées. Il est évidemment impossible de déterminer, utilisant les objets de Hoffmann, si les limites floues entre les “corps” sont plus élémentaires, ou plus élaborées que les limites distinctes de deux types. Dans leurs propres dessins, les enfants produisent sans doute des plages avec des limites floues, mais cette performance peut très bien obéir à un prototype dont les limites sont distinctes au niveau de la compétence. Pour le moment, cependant, il importe de retenir que les formes de Rothko (ici et, en fait, souvent ailleurs) sont discontinues, droites, et pleines, et, par conséquent, relativement élémentaires, tout en représentant en pas de plus vers l'état élaboré, c'est à dire, vers la “civilisation”.

Dans une étude expérimentale particulièrement éclairante, Jessen (1983) a démontré que des enfants, âgés 7-17, en l'Allemagne ainsi qu'Afrique de l'Est, considèrent que le cercle et le triangle se dirigeant vers le haut signifient la féminité, alors qu'ils sont d'accord pour voir dans le triangle dirigé vers le bas un signifiant de la masculinité. Comme en Afrique de l'Est les vêtements traditionnels des hommes et des femmes ne sont pas des pantalons et des jupes, respectivement, des figures comme ceux-ci, et d'autres versions des indicateurs des toilettes, ne semblent pas fonctionner d'abord comme des images, mais en vertu de leur fonction plastique. En effet, dans un cinéma à

Malmö, on a utilisé il y a quelques années un triangle dirigé vers le bas pour indiquer la toilette des femmes, et un trait vertical assez gros entre deux cercles pour indiquer la toilette des hommes — où il fallait sans doute voir des images plutôt schématiques des organes sexuels des deux sexes. Malheureusement, le sens plastique est tout à fait opposé, et comme les gens se trompaient tout le temps des toilettes, le cinéma a fini par ajouter des indications écrites.

Les résultats de Jessen ont été obtenus avec des enfants au-dessus des 7 ans, ce qui pourrait vouloir dire que l'association est apprise, même si elle l'est universellement. Ceci n'est peut-être pas aussi étonnant que l'on pourrait d'abord penser. Les corps prototypiques de l'homme et de la femme pourraient être considérés comme des divergences dans des sens opposés à partir d'un schéma commun du corps, caractérisées par les propriétés globales de l'angularité et de la rondeur, respectivement.

À partir de ces prototypes, la culture tend à faire des idéaltypes, exagérant, surtout au moyen des vêtements, la rondeur originale des femmes et l'angularité des hommes (cf. Laurie 1981:215f; Laurent 1980). Dans d'autres cas, l'idéaltype de la féminité peut également être appelé à combiner des aspects de la rondeur qui se retrouvent rarement ou jamais ensemble dans la nature, produisant des figures étranges telles que Venus von Willendorf. En touchant un objet angulaire on sent quelque chose de rugueux, alors que le contact tactile avec des formes arrondies est lisse. D'une manière redondante cette sensation est étendue par l'utilisation des tissus lisses par les femmes et des étoffes rêches par les hommes. S'il y a des tendances pan-humaines à corréler les expériences physiques et les expériences mentales, comme le suggère l'utilisation de la métaphore (cf. Winner 1982), des sentiments doux pourraient être considérés, de manière également redondants, comme quelque chose caractérisant les femmes. Ces considérations rendent compte d'au moins une partie du complexe notionnel opposant la masculinité et la féminité, non seulement dans notre culture. Il ne faudrait donc pas s'étonner si les traits globaux de l'homme et de la femme tendent à s'exprimer comme

des « bonnes formes », c.-à-d. comme des configurations d'une prototypicalité maximale, qui est, dans le cas de la féminité, le cercle, et pour la masculinité, une forme angulaire quelconque.

Comme toujours dans la sémiotique, on ne retrouvait pas le sens plastique à partir des faits physiques et/ou physiologiques. En tant que tels, ils ne sont pas pertinents. Il faut passer au niveau de la perception, à ce qui est, dans l'image, l'équivalent de l'auditive et/ou l'articulatoire dans la langue parlée. Pour ce faire, il faut faire des expériences psychologiques, comparables à celles qui ont été réalisées par Lindekens et Tardy – et surtout par Hoffmann. Comme les sciences cognitives, la sémiotique visuelle a besoin de devenir expérimentale.

5. La fonction esthétique et la plasticité

Même si, dans le principe, la division entre langage pictural et langage plastique — avec les révisions et additions que nous avons proposées — demeure une approche essentielle aux significations des images, il est encore nécessaire de se libérer de toute une série d'équivoques qui pèsent, notamment, sur la notion du plastique. Je voudrais terminer en mentionnant deux problèmes que je n'ai pas encore touchés : la relation qu'entretient cette division avec la fonction esthétique, et sa relation au fait brut.

Souvent, quand nous parlons des images, nous sommes concernés pas des images artistiques ; des images qui, dans le sens traditionnel du terme, remplissent une fonction esthétique. Or, de ce point de vue, la distinction entre langage plastique et langage pictural laisse un résidu : en devenant signe, la plasticité ne peut plus correspondre à la totalité de ce l'on a entendu, dans l'école de Prague, par la fonction esthétique ou poétique, voire aux notions traditionnelles de l'esthétique et du plastique. En identifiant la plasticité et l'esthétique, même en entendant cette dernière notion exclusivement à la manière formelle de l'école de Prague, on ignore deux faits importants : la fonction esthétique peut s'appliquer au langage pictural, et elle peut ne pas concerner la matérialité en tant qu'elle est transmuée en

signe.

J'ignore si quelqu'un a explicitement entrepris d'identifier le langage plastique avec la fonction esthétique — qui met l'accent sur la côte palpable du signe, selon Jakobson (1963), mais qui comprend à la fois l'expression et le contenu — mais il est facile de faire le rapprochement (et Matisse le fait certainement par implication). Sans ce référer à l'école de Prague, Prieto (1975a : 68ff ; 1975b : 160ff, 175ff, 188ff) fait certainement cette identification, quand il suggère que la connotation, au sens de Hjelmslev, c'est-à-dire une manière particulière de relier l'expression et le contenu, ou d'utiliser un instrument, forme un signe secondaire qui correspond aux valeurs esthétiques d'une œuvre d'art.⁵ Cependant, il y a là, je pense, une double erreur : la fonction esthétique et/ou poétique peut très bien s'appliquer au langage pictural (par exemple, s'il y a un rythme de répétition des contenus, comme dans plusieurs figures recensées par Groupe μ) ; et elle peut très bien concerner la surface, non pas en tant que source d'un contenu différent, mais en tant que tel. C'est ce dernier point qui a besoin d'être démontré.

D'abord, tandis que le langage plastique est basé sur une fonction sémiotique, c'est-à-dire une différenciation entre deux objets appelés expression et contenu, la fonction esthétique, dans le sens de l'école de Prague, est une opération thématique. Alors que l'école de Prague a par ailleurs développé une théorie de la thématization, appliquée à la langue, on n'a jamais, à ma connaissance, mis la terminologie de Jakobson et Muškařovský parlant des fonctions de communication en rapport avec cette théorie. Contrairement à la fonction de signe, l'opération thématique n'a pas besoin d'une division entre une expression et un contenu : elle prélève simplement certaines propriétés de l'objet concerné. Elle ressemble plutôt à ce que Goodman (1968) a appelé une « exemplification » à ce que j'ai ailleurs dénommé « signe identitaire » (Sonesson 1989a ; 1998b). Même si ceci est une interprétation correcte de la conception de l'école de Prague, il faut encore démontrer que nous avons besoin de faire une distinction entre la

fonction du signe et une opération thématique portant sur le même domaine.

Sjölin (1993) a proposé d'ajouter une troisième couche, appelée matérielle, à ce que Groupe μ dénomme les langages iconiques et plastiques. Mais, comme je l'interprète, il le fait parce qu'il prend le terme plastique dans le sens de la tradition germanique, correspondant à l'objet tridimensionnel, ou, plutôt, dans le cas des images, à l'impression de tridimensionnalité, c'est-à-dire, notamment, la profondeur. Il lui faut donc un autre terme pour parler de ce que le Groupe μ (et Floch) appelle le langage plastique. Au-delà de cette équivoque terminologique, il y a néanmoins, je crois, quelque chose de vrai dans la révision de Sjölin. Ceci est plus facile à saisir dans un travail de Sternudd (2000) sur la « performance » d'Hermann Nitsch, où la notion de plastique due à Groupe μ est conservée, alors qu'une troisième couche, appelée physique, est introduite pour rendre compte de la nécessité d'utiliser du vrai sang, même si d'autres matériaux sont aussi bien capables de communiquer le même sens. Dans ce sens, c'est « l'effet de réalité », comme l'aurait dit Barthes, qui entre ici en jeu. Mais au-delà de cet effet, il y a bien un contenu spécifique : ou plutôt, non pas un contenu, mais une propriété réelle.

Quelle est donc l'importance de la matérialité en tant que telle dans l'œuvre d'art ? Sans doute les prescriptions que l'on trouve dans les commandes d'œuvres d'arts au moyen âge, qui spécifient que l'or doit être authentique, la couleur bleue doit vraiment être du lapis-lazuli, etc., nous semblent étrangère à l'œuvre d'art en tant que telle ; nous y voyons quelque chose de purement commercial. Mais alors que dire des œuvres d'arts de nos jours, où la « réalité réelle » joue le même rôle, en commerçant par les collages cubistes, qui incluent des objets réels, remplissant une fonction qui ne pourrait jamais être satisfaite par des imitations, n'importe que fidèles soient-elles ? Et que dire du cas des arts de l'action, où, contrairement au cinéma et au théâtre, il est important que le sang soit vraiment du sang, et non pas du ketchup ? Il ne s'agit donc plus d'un signe dans un sens habituel du terme. Et pourtant, la matérialité est là pour faire signe, pour se faire

remarque. Il s'agit donc, je pense, d'une espèce différente d'iconicité, du genre que j'ai appelé ailleurs le signe d'identité dans sa forme la plus pure, le signe qui ne signifie que lui-même. Or, dans ce cas, il est tout à fait important qu'il ne s'agit pas d'une imitation ou d'un exemplaire défective, etc. Il faut la chose elle-même. C'est donc un peu comme l'œuvre d'art dans l'exhibition, qui signifie elle-même dans son caractère unique — sauf qu'ici, il ne s'agit pas d'un objet, mais d'une certaine espèce de matière.

Cela dit, l'emphase sur l'esthétique ne coïncide pas nécessairement avec l'emphase sur la matérialité brute. Ils se ressemblent en étant tous les deux des opérations thématiques. Si, en exhibant son urinoir, Duchamp a voulu nous faire découvrir la beauté des qualités sensibles de cet objet quotidien, comme le suggère Dickie, il s'agit effectivement de la réalisation d'une fonction esthétique. Mais si, comme le soutient Duchamp lui-même, il a voulu mettre en doute la notion même d'œuvre d'art, c'est plutôt l'effet de réalité de l'urinoir qui est en jeu.

6. Du fait brut à la virtualité

La plasticité, dans le sens de la tradition germanique, pose un problème : si l'objet est vraiment tridimensionnel, comme par exemple la sculpture, il ne peut pas être considéré comme une surface. La définition de la plasticité, au moins dans la version de Floch, fait référence à la surface en tant que telle. En plus, quand Floch parle de la possibilité de faire une « réduction plastique » en traitant des images ordinaires comme des œuvres non-figuratives, cette opération suppose l'existence préalable d'une surface. Appliquée aux objets tridimensionnels, l'opération n'a pas du tout le même effet : elle ne fait pas le partage entre l'illusion et la réalité, simplement parce que la sculpture est réellement tridimensionnelle. En effet, la distinction entre le langage plastique et le langage pictural n'est pas si facile à faire, dans le cas de la sculpture, simplement parce que la distance entre l'espace réel et l'espace illusoire est très réduit. Comme l'a démontré la psychologie de perception, on ne voit jamais la scène contenue dans l'image sans percevoir en même temps la

surface. Cette contradiction n'existe pas dans la sculpture. Si la distinction peut se faire, il faudrait la formuler dans d'autres termes.

Les objets tridimensionnels ne répondent pas aux critères séparant la couche plastique de la couche picturale parce qu'ils ne se laissent pas réduire aux surfaces. Ils sont en quelque sorte trop consistants, trop « réels », pour être soumis à la réduction plastique. Or, parallèlement, il y a des objets qui ne se laissent pas réduire aux surfaces pour manque de consistance, notamment les images digitales. Enfin, dans l'idée, si fréquente ces jours-ci, que la digitalisation de l'œuvre de l'art le rend en quelque sorte « moins plastique », on voit réémerger la même confusion entre la non-pertinence et la matière qui a précédé la division entre deux couches, et que l'on trouve déjà chez Lessing et Diderot, pour lesquels la matière de la littérature est « plus souple » que celle de la peinture, mais maintenant avec la digitalité prenant la place de la langue. Néanmoins, il est certain que la surface est, dans ces cas, beaucoup moins facile à saisir.

En tant qu'image, l'image d'ordinateur a un caractère quelque peu paradoxal: où se trouve, en effet, la surface de l'image? Nous avons dit, avec Gibson, que l'image est une surface pourvue des marques. Du moment qu'elle est imprimée, l'image d'ordinateur possède également une telle surface, c'est-à-dire, elle devient une feuille de papier, exactement comme le dessin ou comme certaines peintures, et les marques deviennent des taches de carbone ou d'encre produites par la tête d'impression. Pendant que l'image est projetée sur l'écran d'ordinateur, elle consiste dans une projection d'ombres, semblable à l'image vidéo, et non pas si différente d'une diapositive ou d'une projection de lanterna magica. Mais où est l'image et quelle est sa surface quand elle n'est pas visible dans le moniteur et quand elle n'a pas été imprimée? Ou en d'autres termes, où est l'original dont à la fois l'image imprimée et l'image du moniteur sont des copies?

La diapositive est aussi une surface fuyante — comme l'est déjà, d'une certaine manière, le miroir, discuté par Eco, et la surface de l'eau, qui sert de point de départ dans la discussion de Gubern (1987a). D'une part, il y a la

surface de celluloid, traitée avec des processus chimiques, qui ont laissés des sédiments de différents colorants. D'autre part, il y a l'écran, sur lequel des ombres sont projetées. En tant que tel, l'écran est aussi peu isomorphe avec ce qu'il montre comme l'est l'image vidéo (de même que le miroir d'Eco), et il est également « effaçable » — et pourtant il est l'endroit de notre perception de l'image. La surface qui est concrète et (relativement) constante, c.-à-d., la diapositive qui est insérée dans le projecteur, n'est pas la surface où l'image apparaît pour la perception.

En fait, déjà avec la diapositive commence un processus qui se achève avec l'image de télévision et celle de l'ordinateur : la dissociation entre la surface réelle et la surface perçue. Ailleurs, j'ai posé la question de savoir comment il fallait définir dans ces conditions l'original par rapport à ses copies (Sonesson 1997c ; 2001c) ; mais il est clair qu'une image dont la surface est mal définie constitue aussi un problème pour l'application de la division entre le langage plastique et le langage pictural.

L'hologramme est déjà un genre d'image problématique. Bien qu'il soit souvent mentionné par des sémioticiens, il n'a jamais, pour autant que je sache, été analysé par rapport à des formes plus classiques d'images. À la différence des sculptures, des mannequins, des figures de cire, des épouvantails, des jouets, etc. qui sont des signes d'identité (cf. Sonesson 1989a, II.2.2.III.6 et 1992a, III.1.), l'hologramme est sans aucun doute une image; elle offre une surface dans laquelle une vraie scène de perception « est vue » ou « perceptuellement imaginée » (cf. Sonesson 1989a, II.3.5.). La surface et la scène sont en même temps présentes à la perception, en même temps conscientes, alors qu'elles sont éprouvées comme se excluant l'une l'autre. En revanche, la sculpture est un objet un soi qui représente un autre objet dont il manque certaines caractéristiques.

En conséquence, l'hologramme est une image. La différence est seulement que l'illusion de la réalité est beaucoup plus forte, et que dans une certaine mesure différentes perspectives donnant accès au même objet sont disponibles selon que le spectateur se déplace autour des images, exactement

comme dans une véritable expérience perceptive. Néanmoins, l'illusion de la réalité n'est jamais totale; le caractère d'image — et par conséquent son caractère de signe — est toujours donné en même temps dans la perception. De ce point de vue aussi, l'hologramme ressemble plus à une image qu'à une sculpture.

Du point de vue que nous occupé actuellement, l'existence de ces techniques plus ou moins récentes pour la production des images posent au moins deux questions. D'abord on peut se demander si elles donnent encore lieu à distinction entre une couche plastique et une couche picturale; et, en second lieu, on peut douter de la possibilité de trouver une matérialité sur laquelle mettre l'accent.

La dimension plastique devient plus difficile à distinguer de la dimension picturale, non seulement sur le moniteur de l'ordinateur, mais déjà dans l'hologramme. Évidemment, dans le cas de la réalité virtuelle dans le sens spécifique du terme, la distinction semble s'évanouir, déjà parce que l'on n'est déjà plus sûr de pouvoir voir ce signe en tant que signe (ce qu'elle reste pourtant). Mais la question se pose aussi pour l'image d'ordinateur, l'hologramme, le film et déjà pour la diapositive. Si la surface ne peut pas être localisée, comment peut-on déterminer une plasticité ? Dans la mesure où, dans le cas du film et de la diapositive, il y a isomorphie entre les deux surfaces potentielles, la distinction semble retenir un sens. Mais, dans l'image d'ordinateur, ainsi que dans l'hologramme, le lieu de la surface semble impossible de fixer.

Il existe sans doute une matérialité même des œuvres faites sur ordinateur et/ou qui siègent dans le cyberspace : il s'agit des circuits de silicium, des câbles, des processeurs, etc. Mais on imagine mal une œuvre d'art où cette matérialité serait thématifiée — à moins de simplement présenter l'outillage en tant qu'œuvre. Mais alors, il ne s'agit plus de la matérialité, mais de l'œuvre dans son intégralité.

7. Conclusion

La distinction entre le langage plastique et le langage iconique, introduite par Floch et Groupe μ , est sans doute utile, à condition de la faire subir une série de modifications : d'abord, il ne faut pas parler du langage iconique, mais du langage pictural, parce que l'iconicité peut très se retrouver aussi bien du côté plastique. Ensuite, la distinction perd son intérêt, si, comme le suppose Floch, et peut-être parfois Groupe μ , la couche plastique est redondante par rapport à la couche picturale. Il faut donc chercher les significations plastiques par d'autres voies. Finalement, la plasticité ne peut pas être identifiée avec la fonction esthétique, qui n'est même pas une fonction de signe, mais une opération thématique. Pour terminer, nous avons signalé quelques autres problèmes auxquels la théorie doit faire face : la matérialité de l'œuvre d'art, qui est une opération thématique, sans nécessairement coïncider avec la fonction esthétique; et, à l'autre extrême, la virtualité de l'image de l'ordinateur, dont la surface semble introuvable, et dont l'évasivité semble déjà préfigurée par l'hologramme, voire la diapositive.

Références:

- Arnheim, Rudolf, (1966), *Toward a psychology of art*. London: Faber & Faber.
— (1974), *Art and visual perception. The new version*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
Deledalle, Gérard, (1979), *Théorie et pratique du signe*. Paris: Payot.
Eco, Umberto (1984): *Semiotics and the philosophy of language*. Bloomington: Indiana University Press.
— (1997) *Kant ant the platypus*. New York : Harcourt Brace & Co.
Edeline, Francis (1984) « Structure perceptive et sémiotique du Mandala ». In *Cahiers internationaux de symbolisme*, 48-49-50: Hémineutique du Mandala; 91-112.
Floch, Jean-Marie, (1981a), *Sémiotique plastique et langage publicitaire*. Documents de recherche du Groupe de recherches sémio-linguistique, III, 26. Aussi dans *Floch 1984a*
— (1981b): «Kandinsky: sémiotique d'un discours plastique non-figuratif», in *Communications*, 34, pp. 134-158. Aussi dans *Floch 1984a*.
— (1982): «L'iconicité: enjeu d'une énonciation manipulatoire», in *Actes sémiotiques: le bulletin*, V, 23, pp. 19-38. Aussi dans *Floch 1986c*.
— (1984a), *Petites mythologies de l'œil et l'esprit*. Paris: Hadès
— (1986a): /entrées dans/ Greimas, A.J., & Courtés J., eds. *Sémiotique - Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Volume II. Paris: Hachette.

- (1986c), *Les formes de l'empreinte*, Périgueux: Pierre Fanlac.
- Gibson, Eleanor, (1969), *Principles of perceptual learning and development*, New York, Apeleton-Century-Crafts.
- Gibson, James, (1978): «The ecological approach to visual perception of pictures», in *Leonardo*, 4:2: 227-235.
- (1980): «A prefatory essay on the perception of surfaces versus the perception of markings on a surface», in Hagen, Margaret, éd., *The perception of pictures, volume I: Alberti's window*. New York: Academic Press; pp. xi-xvii.
- Goodman, Nelson, (1968): *Languages of art*. London: Oxford University Press.
- Greimas, A.J., & Courtés J., éd. (1979/1986), *Sémiotique - Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Volume I-II. Paris: Hachette.
- Groupe μ , (1977), *Rhétorique de la poésie*. Bruxelles, Editions Complexe.
- (1978), «Douce bribes pour décoller en 40 000 signes», in *Revue d'esthétique*, 3-4, pp. 11-41
- (1979:), «Iconique et plastique: sur un fondement de la rhétorique visuelle», in *Revue d'esthétique*, 1-2, pp. 173-192.
- (1980), «Plan d'une rhétorique de l'image», in *Kodikas/Code*, 3, pp. 249-268.
- (1985), «Structure et rhétorique du signe iconique», in Parret, H., & Ruprecht, H-G., éd., *Exigences et perspective de la sémiotique. Recueil d'hommages pour A.J. Greimas*. Volume I, pp.449-462. Amsterdam: Benjamins Publishing Co.
- (1988), «Fundamentos de una retórica visual». in *Investigaciones semióticas.III. Actas del III simposio internacional de la Asociacion Española de Semiótica, Madrid 5-7 de diciembre de 1988*. Madrid: UNED 1990; volumen I, pp. 39-57.
- (1992) *Traité du signe visuel*. Paris : Seuil.
- Gubern, Roman, (1987a) *El simio informatizado*. Madrid. Fundesco.
- (1987b) *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona : Gustavo Gili .
- Hjelmslev, Louis (1943). *Omkring sprogteoriens grundlæggelse*. Copenhagen. New edition: Copenhagen: Akademisk forlag 1966.
- (1959). *Essais linguistiques*. Copenhagen. Second edition: Paris, Minuit 1971.
- Hoffman, Lotte (1943) *Vom schöpferischen Primitivganzen zur Gestalt*. München: Beck'sche Verlagsbuchhandlung. Réédité en 1961.
- Holenstein, Elmar (1985). *Sprachliche Universalien. Eine Untersuchung zur Natur des menschlichen Geistes*. Bochum: Brockmeyer.
- Husserl, Edmund, (1939): *Erfahrung und Urteil*. Prag: Academia Verlagsbuchhandlung.
- Jakobson, Roman (1942). *Kindersprache, Aphasie und allgemeine Lautgesetze*. Uppsala: Uppsala University.
- (1963) *Essais de linguistique générale*. Paris ; Minuit.
- Jessen, Edelgard, (1983) « Die Zuordnung von Mann und Frau zu einfachen geometrischen Formen im interkulturellen Vergleich », in *Semiotics unfolding. Proceedings of the second congress of the International association for semiotic studies, Vienna, July 1979*. Borbé, Tasso, ed., volume III, pp 1443-1452. Berlin, New York & Amsterdam. Mouton.
- Köhler, Wolfgang (1929). *Gestalt psychology*. New York: Liveright.
- Kennedy, John M., (1974), *A psychology of picture perception*. San Francisco: Jossery-Bas, Inc.
- Laurie, Alison (1981) *The language of clothes*. London : Heinemann.
- Laurent, Jacques, (1980): *Le nu vêtu et dévêtu*. Paris: Gallimard.
- Lindekens, René (1971) *Éléments pour une sémiotique de la photographie*, Paris & Bruxelles, Didier/Aimav.
- Matisse, Henri (1972) *Ecrits et propos sur l'art*. Paris. Hermann.
- Peirce, Charles Sanders, (1931ff): *Collected Papers*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

- Prieto, Louis,(1975a): *Pertinence et pratique*. Paris: Minuit.
- (1975b): *Essai de linguistique et sémiologie générales*. Genève: Droz.
- Rosch, Eleanor (1973) “On the internal structure of perceptual and semantic categories”, in *Cognitive development and the acquisition of language*. Moore, Th., (éd.), pp. 111-144. New York & London, Academic Press.
- (1975). « Cognitive reference points », in *Cognitive psychology*, 7,4: 532-547.
- (1978) “Principles of categorization”, in *Cognition and categorization*. Rosch, E., & Lloyd, B., (éds.), pp. 27-48. Hillsdale, Lawrence Erlbaum Ass.
- Sander, Friedrich, & Volkelt, Hans (1962) *Ganzheitspsychologie*. München: Verlag C.H. Beck.
- Saint-Martin, Fernande, (1990): *La théorie de la Gestalt et l'art visuel*. Sillery: Presses de l'Université de Québec.
- Sander, Friedrich, & Volkelt, Hans, (1962), *Ganzheitspsychologie*. München, Verlag C.H. Beck.
- H. Sedlmayr, (1959) *Gesammelte Schriften sur Kunstgeschichte I*. Wien & München : Herold.
- Sjölin, Jan-Gunnar (1993) « Inledning », in *Att tolka bilder*. Sjölin, Jan-Gunnar (ed), Lund : Studentlitteratur.
- Sonesson, Göran, (1987), «Notes sur la macchia de Kandinsky; le problème du langage plastique», *Actes sémiotiques: le Bulletin*, X, 44; pp. 23-28.
- (1988), *Methods and models in pictorial semiotics*, Rapport 3 du Projet de sémiotique, Université de Lund, Suède.
- (1989a), *Pictorial concepts. Inquiries into the semiotic heritage and its relevance to the interpretation of the visual world*. Lund, Lund University Press.
- (1989b), *Semiotics of photography. On tracing the index*. Rapport 4 du Projet de sémiotique, Université de Lund, Suède (mimographié)..
- (1990a) «The Challenge of pictorial semiotics». Compte rendu de Saint-Martin, Fernande, «Sémiologie du langage visuel», in *The Semiotic Review of Books*, 2, 1990, pp. 6-8.
- (1990b) “Rudimentos de una retórica de la caricatura”. In *Investigaciones semióticas III. Actas del III simposio internacional de la Asociación española de semiótica. II*, 389-400. UNED, Madrid.
- (1992a), *Bildbetydelser. Inledning till bildsemiotiken som vetenskap*. Lund: Studentlitteratur.
- (1992b). “The semiotic function and the genesis of pictorial meaning”. In *Center/Periphery in representations and institutions. Proceedings from the Conference of The International Semiotics Institute, Imatra, Finland, July 16-21, 1990.*, Tarasti, Eero (ed.), 211-156. Imatra: Acta Semiotica Fennica.
- (1992c). “Comment le sens vient aux images. Un autre discours de la méthode”. In *De l'histoire de l'art à la sémiotique visuelle*. Carani, Marie(ed.), 29-84. Québec: Les éditions du Septentrion/CÉLAT.
- (1992d). “Le mythe de la triple articulation. Modèles linguistiques et perceptifs dans la sémiotique des images”. In *Signs of Humanity/L'homme et ses signes. Proceedings of the Fourth congress of the International Association for Semiotic Studies, Barcelona/Perpignan, Mars-April 1989*, Balat, Michel, Deledalle-Rhodes, Janice, & Deledalle, Gérard, (eds.), Volume I, 149-156. Berlin: Mouton de Gruyter.
- (1993) “Die Semiotik des Bildes”, *Zeitschrift für Semiotik* 15: 1-2, 131-164.
- (1994a) “Pictorial semiotics, Gestalt psychology, and the ecology of perception”. *Semiotica*. 99-3/4, 319-399.
- (1994b) “Prolegomena to the semiotic analysis of prehistoric visual displays”. *Semiotica*. 100-2/4, 267-331.

- (1994c) “Sémiotique visuelle et écologie sémiotique”. *RS/SI*, vol 14, nos 1-2, 31-48
 - (1994d) “On pictorality. The impact of the perceptual model in pictorial semiotics”. *The semiotic web: Advances in visual semiotics*, Sebeok, Thomas, & Umiker-Sebeok, Jean, éd., 67-108. Indiana University Press, Bloomington, Indiana.
 - (1994e) “Fantasins ankarfästen. Någon om bildavbildningar och andra överkligheter.” Dans *Konst och bildning. Festskrift till Sven Sandström*, Sjölin, Jan-Gunnar, éd., 245-268. Carlssons : Stockholm.
 - (1994f) “Les rondeurs secrètes de la ligne droite. A propos de Sans titre de Rothko”. *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 34-36, 1994, 41-76.
 - (1996a) “An essay concerning images. From rhetoric to semiotics by way of ecological physics.” *Compte rendu de Groupe μ , Traité du signe visuel. Semiotica*, 109, 1/2, 40-141.
 - (1996b) “Le silence parlant des images”. *Protée*, 24, 1, 37-46, 40-141.
 - (1996c) “The Quadrature of the Hermeneutic Circle”. *LSP and Theory of translation. 16th VAKKI Symposium*, Nikula, Henrik (éd). 9-33. University of Vaas. Vaasa.
 - (1996d). “De la retórica de la percepción a la retórica de la cultura”/”Från varseblivningens till kulturens retorik”, in *Heterogénesis* 15, 1-12.
 - (1996e) “Iconicité de l’image — Imaginaire de l’iconicité. De la ressemblance à la vraisemblance”. Actes du Premier Congrès de l’Association internationale de sémiologie de l’image, Blois, novembre de 1990. In *Visio*, 1, 1, pp. 23-34.
 - (1996/97) “De la estructura a la retórica en la semiótica visual” et « Suplemento a ‘De la estructura a la retórica en la semiótica visual’ ». *Signa*, 5, 317-348, et 6, 415-422.
 - (1997a) “Approches to the Lifeworld core of visual rhetoric.” *Visio* 1:3, 49-76
 - (1997b) “The ecological foundations of iconicity”, in *Semiotics Around the World: Synthesis in Diversity. Proceedings of the Fifth International Congress of the IASS, Berkeley, June 12-18, 1994*. Rauch, Irmgard, & Carr, Gerald F., eds., 739-742. Berlin & New York: Mouton de Gruyter.
 - (1997c) “Semiótica cultural de la sociedad de la imagen”/”Bildsamhällets kultursemiotik”, in *Heterogénesis*, 6, 20, 16-43.
 - (1998a) /Entrées dans/ *Encyclopaedia of Semiotics*. Bouissac, Paul, ed., New York & London: Oxford University Press.
 - (1998b) “That there are many kinds of pictorial signs”, *Visio*, 3, 1, 33-54..
 - (2000) “Iconicity in the ecology of semiosis”, in *Iconicity - A Fundamental Problem in Semiotics*. Troels Deng Johansson, Martin Skov & Berit Brogaard (eds.), 59-80. Aarhus: NSU Press.
 - (2001a) “De l’iconicité de l’image à l’iconicité des gestes”, *Actes du congrès ORAGE 2001 ORAlité et Gestualité, Aix-en-Provence, Juin 18-22, 2001*. Paris : L’Harmattan.
 - (2001b) “La retorica del mondo della vita”. In *Modo dell’immagine*. (Actes of the 5th Congress of the International Association for Visual Semiotics, Siena, Italy, 1998 Pierluigi Basso (ed.),) 93-112. Bologna: Esculapio.
 - (2001c) The pencils of nature and culture: New light on – and in – the Lefeworld. In *Semiotica*, 126-1/4, 27-53.
- Sternudd, Hans (2000): “Proposal: An adjusted sign model for art art. The example: Nitsch’s O.M. Theatre. In *Visio* 5, 3, 27-40.
- Thürlemann, Felix, (1982a), *Paul Klee. Analyse sémiotique de trois peintures*. Lausanne, L’age d’homme.
- (1982b) «Klees Bauhauskarte», in A. Eschbach et H Sturm, éd., *Aesthetik und*

- Semiotik*, Stuttgart, Narr.
- (1983), «Die Farbe in der Malerei. Symbolischer und semi-symbolischer Bedeutungsmodus», in Borbe, éd., *Semiotics unfolding. Proceedings of the second congress of the International Association for Semiotic Studies., Vienna 1979*. Berlin, New York, & Amsterdam: Mouton; volume III, pp. 1389-1396.
- (1985c): «Le mode de signification 'immédiat' ou physiologique», in Parret, H., & Ruprecht, H-G., éd., *Exigences et perspectives de la sémiotiques*. Amsterdam: Benjamins, volume II, pp. 661-671.
- (1990), *Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft*. Köln, DuMont.
- Winner, Ellen, (1983) *Invented worlds. The psychology of art*. Cambridge, Mass., Harvard University Press.

¹ Même si, en français, ce terme est normalement utilisé seulement pour faire référence à la peinture.

² Selon Le Petit Robert, "ce qui concerne les images, l'illustration".

³ Grosso modo, le symbole, dans ce sens, est un signe motivé, dont le contenu et éventuellement aussi l'expression sont des propriétés abstraites, qui ne sont pas directement perceptibles, contrairement aux propriétés motivées des images (cf. Sonesson 1989a,III.6.; 1998b).

⁴ Laissons de côté la question de savoir s'il y a là un problème de méthode, ou si la différence entre le procédé de Floch et la méthode linguistique peut se justifier par la différence entre les objets étudiés; dans les deux cas, l'observation que nous venons de faire est importante pour comprendre ce que Floch fait ensuite.

⁵ Contrairement à l'interprétation de Barthes, qui a eu tellement d'influence, l'interprétation que fait Prieto de Hjelmslev est grosso modo correcte. Cf. Sonesson 1989,II, surtout II.2.1.

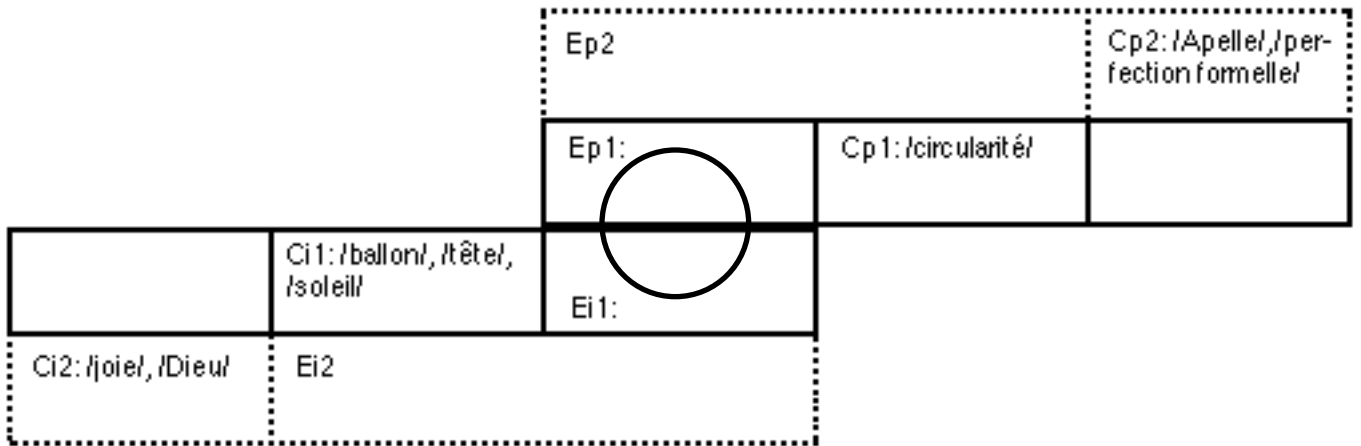


Figure 1. Le langage iconique et le langage plastique (chacun avec leurs connotations) selon Groupe μ 1992..













	Fondement	Signe
Icon	 	 
Index	 	 
Symbole	 	 

Figure 2. Les signes et leurs fondements, selon Peirce (selon l'interprétation de Sonesson 1992a)

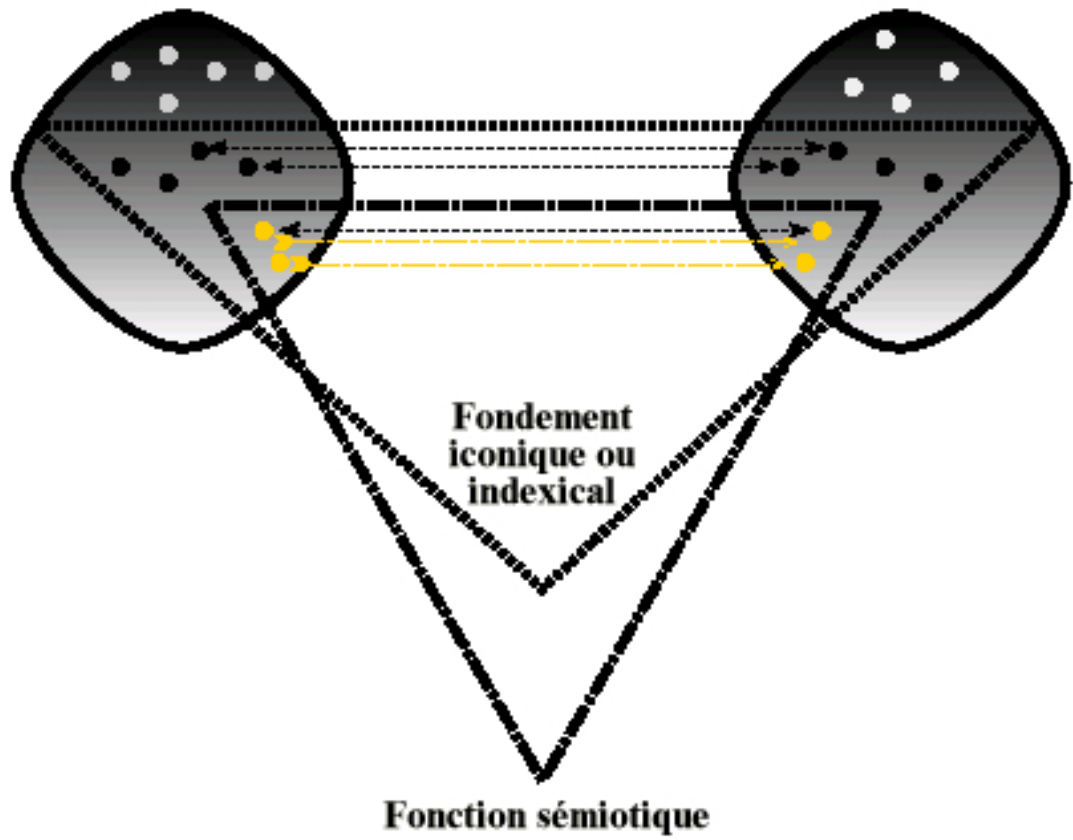


Figure 3. Le fondement en tant que principe de pertinence



Figure 4. Visage carré

Contenu	Catégoriel	Perceptif	
Expression <i>Propriétés réelles de la surface</i>	Ex: cercle ➔ doux ➔ féminin <i>Fonction symbolique</i>	Ex. cercle ➔ centricité et clôture ➔ centre historique <i>Fonction symbolico- référentielle</i>	langage plastique
<i>Propriétés illusoires de la surface</i>	?	image prototypique <i>Fonction imagière</i>	langage illusoire
	fonction attributive	fonction référentielle	

Figure 5. Classification des langages visuels

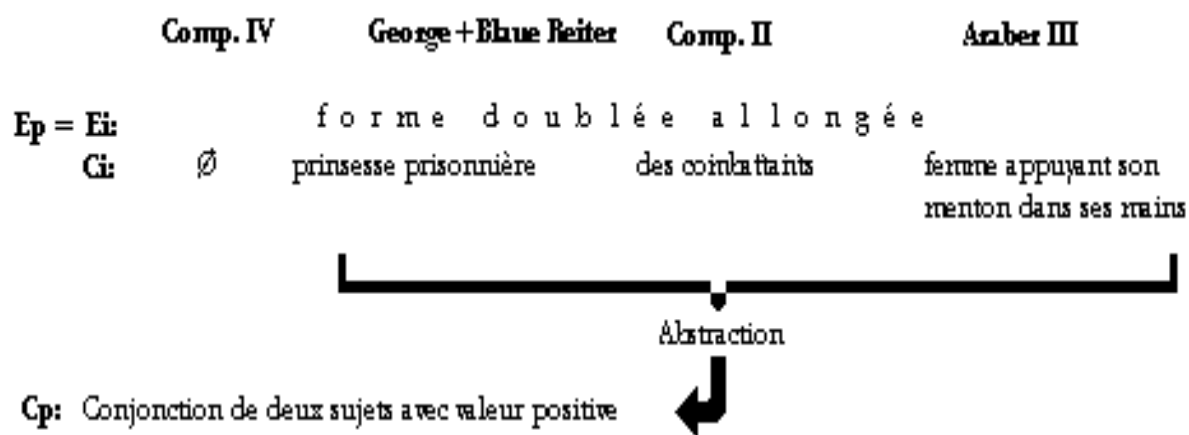


Fig. 6. Redondance de langage plastique par rapport au langage pictural dans « Composition IV » de Kandinsky, analysé par Floch (selon Sonesson 1989a)

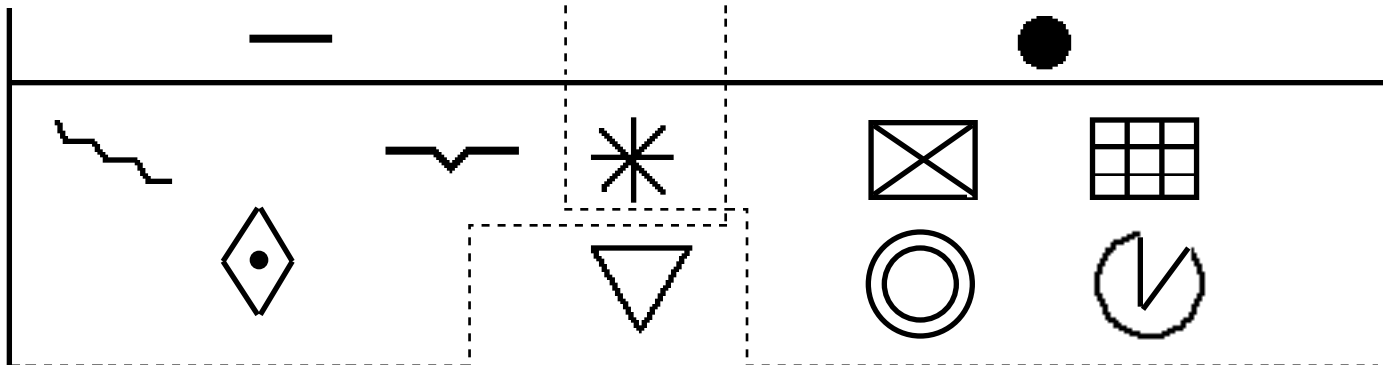


Fig.7. Limites différentes entre les catégories prototypiques dans les dessins des enfants(Figure tiré de Sonesson 1989a)

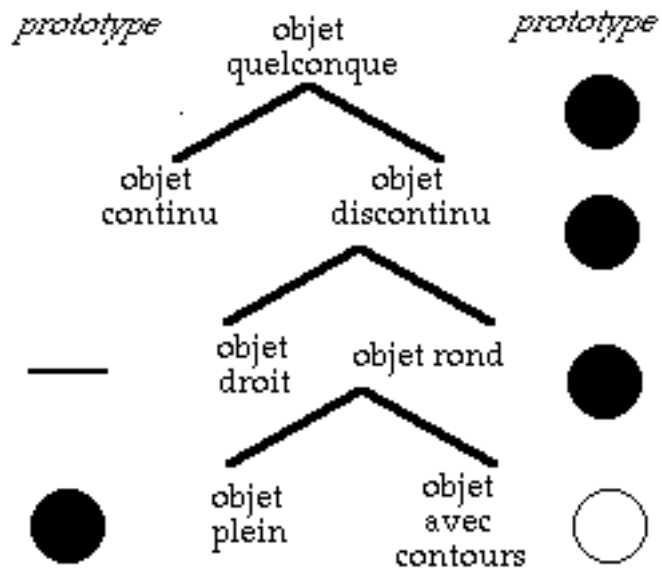


Fig. 8. La hiérarchie des formes, dérivée des dessins des enfants (Figure tirée de Sonesson 1989a)