
Archéologie et anthropologie de la dimension plastique des sémiotiques visuelles. En hommage à Jean-Marie Floch*

Jacques Fontanilleⁱ

Résumé : L'expression « sémiotique plastique », proposée par Jean-Marie Floch, à la suite de Greimas, est déjà en soi un choix critique. Elle a permis d'éviter le piège des typologies sémiotiques précédentes, fondées sur les canaux sensoriels, car la dimension plastique n'est pas réservée au domaine visuel ! « Sémiotique plastique » implique en effet d'emblée un type de sémiose, doté de ses plans de l'expression et du contenu spécifiques : l'identification d'un plan de l'expression spécifique ne semble pas difficile, mais celle du plan du contenu est plus problématique. Le Groupe μ a consacré une bonne partie de son *Traité du signe visuel* (1992) à ce qu'il appelle le « signe plastique », mais autant sa description systématique de l'expression plastique semble exhaustive, cohérente et donc convaincante, autant ses propositions concernant le contenu plastique, en défaut par rapport au principe d'hétérotopie (isomorphisme gardé) entre expression et contenu, semblent un peu trop redondantes (ou dépendantes) par rapport à l'expression, et faiblement heuristiques. Précisément, le problème sous-jacent est le statut de la dimension plastique, qui a beaucoup à perdre à être spécialisée dans le visuel, et beaucoup à gagner à être considérée comme un type particulier mais transversal de sémiose (par rapport aux types d'objets, aux canaux sensoriels, et même aux domaines de connaissance). C'est pourquoi la question de la spécificité de ses contenus est décisive, mais seulement si elle est abordée dans une perspective anthropologique et culturelle générale. Il se trouve qu'à cet égard, Greimas, Floch, mais aussi Thürlemann, ont déjà mis en évidence, dans leurs analyses, des contenus plastiques qui prenaient des allures narrativomythiques et anthropologiques nettement hétérotopiques par rapport aux expressions plastiques. Pour préciser la dimension plastique, Jean-Marie Floch avait parfaitement identifié une partie de la difficulté — et la possibilité d'une solution — avec les systèmes semi-symboliques : les relations propres à la sémiose plastique seraient caractérisées par la corrélation entre les oppositions de l'expression plastique et les oppositions des contenus plastiques. Mais, si les systèmes semi-symboliques garantissent l'indépendance et l'hétéronomie entre expressions et contenus plastiques, ils ne disent rien sur la nature des contenus en question. Voilà pourquoi notre enquête, qualifiée d'« archéologie de la dimension plastique », s'efforce ici de parcourir les principales typologies où naissent les possibilités de contenus plastiques, qui sont, en fait, différentes propositions en matière de types de signification : celles proposées par la scolastique médiévale (quatre types de signification), celles reformulées par l'iconologie (trois types), celles avancées, enfin, par Barthes (deux ou trois types, selon les versions) et Greimas (deux types) : il en ressort précisément que la particularité des contenus plastiques ne peut être appréhendée que par une approche anthropologique et comparée.

Mots-clés : dimension iconique ; dimension plastique ; sémiose plastique ; typologies anthropo-sémiotiques du sens.

* DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2023.207670>.

ⁱ Professeur émérite à l'Université de Limoges, Centre de Recherches Sémiotiques (CeReS). Limoges, France. E-mail: jacques.fontanille@unilim.fr. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1141-1596>.

Introduction

A l'heure où de quasi-sémioticiens sembleraient fascinés par les spéculations florissantes et omni-disciplinaires inspirées par les *pictorial studies*, la *dimension plastique*, dont l'identification, la construction et la défense a considérablement occupé la sémiotique visuelle structurale pendant près d'un demi-siècle, toutes orientations confondues, ne semble plus aujourd'hui d'une si forte actualité. On aurait donc de plus en plus besoin et envie de parler des images, et on serait de moins en moins motivé à les regarder attentivement en tant que telles. En effet, la dimension plastique, plus que tout autre aspect des œuvres visuelles, est exigeante et contraignante : il faut arrêter ou suspendre les projections symboliques, la facilité des explications contextuelles, les spéculations philosophiques ou pragmatistes ; il faut attentivement scruter l'œuvre, et s'y perdre un peu, repérer des traits répétés, ou opposés, ou singuliers, noter des corrélations, explorer des compositions, examiner avec précision des lignes et des bords, des textures et des grains, des tons et des lumières.

Mais la contrepartie d'une telle exigence, c'est la possibilité de découvrir des contenus imprévus et féconds qui puissent s'associer à l'expression ainsi reconstruite. Ces contenus n'étaient pas prévisibles, ils n'étaient pas indiqués ou lisibles dans la scène figurative et ses figures iconiques immédiatement reconnaissables. Ces contenus sont de nature différente des autres types de contenus, figuratifs et iconiques. Cette étude est précisément consacrée à *la spécificité des contenus de la dimension plastique*, en regard d'une hypothèse risquée, mais qui pourrait se révéler féconde. En effet, si la dimension plastique ne retient plus guère l'attention, voire très superficiellement, de la plupart des sémioticiens du visuel, c'est peut-être, justement, parce qu'elle est trop étroitement liée à la dimension iconique, en un couplage entièrement refermé sur les types de signes : on tentera donc ici d'élargir la perspective.

Tenter de faire l'archéologie et l'anthropologie de la dimension plastique est certes un défi, mais avec un objectif précis, ce défi devient un projet tenable. L'objectif, en l'occurrence, est d'examiner plusieurs situations intellectuelles et herméneutiques qui ont conduit à une typologie des significations, et en particulier à attribuer une signification spécifique à des traits apparentés à ce que nous qualifions aujourd'hui de « plastique ». Munis des résultats de cette première enquête, nous pourrons alors réexaminer l'histoire plus récente de l'émergence de la dimension plastique dans l'approche des œuvres d'art, notamment picturales ou photographiques.

1. Archéologie 1 : traces, mouvements, formants et configurations plastiques dans les pratiques divinatoires

Les pratiques divinatoires manipulent entre autres des objets, des espaces et des figures temporelles. La dimension la plus évidente est celle du temps : la divination est supposée prévoir l'avenir, proche ou lointain, et elle le fait à partir de l'observation d'un dispositif pratique dont seul le devin est capable, au présent, de lire et dire la signification. Si nous choisissons d'entrer ainsi dans la problématique de cette étude consacrée à l'archéologie de la dimension plastique des œuvres visuelles, c'est précisément parce, dans les pratiques divinatoires, la dualité *iconique et figuratif vs. plastique et matériel* est impliquée, en relation avec des propriétés énonciatives, aspectuelles et spatio-temporelles, et surtout avec une évidente portée anthropologique.

1.1 Le templum romain

Le *templum* (du grec *τέμενος*, de *τέμνω*, « découper ») désigne une pratique divinatoire déjà en usage chez les Etrusques, et reprise par les Romains, qui permettait d'accéder aux « conditions de félicité » pour la délimitation et l'installation d'un espace sacré (le templum) sur lequel on pourrait construire un bâtiment ou un lieu sanctifié (le temple). La pratique consistait d'abord en une délimitation d'un cadre virtuel dans le ciel, cadre défini par le mouvement de la crosse du bâton de l'augure (le « *lituus* »), la face invisible, mais kinésiquement marquée, du templum (la simulation céleste du cadre terrestre pertinent pour l'implantation du temple). La pratique se poursuivait par l'observation du vol des oiseaux et du passage des nuages, à travers et dans ce cadre invisible, dont le mouvement formait une composition et indiquait les propriétés et les formes d'un lieu. Cette observation aboutissait à une lecture divinatoire de ces propriétés et de ces formes célestes et mouvements divers. Il y a divination, selon Cicéron (2004), dès lors qu'il y a « *praesensio et scientia rerum futurarum* » (prémonition et connaissance des choses futures):

La compréhension du templum passe par l'analyse de la pratique et de ses éléments : (a) Il y a deux modes d'existence du templum : invisible mais tracé par le geste de l'augure et de son *lituus*, et visible mais pas encore délimité, sur la surface du sol. (b) La signification émerge dans le premier (au ciel), et elle est projetée sur le second (au sol), comme condition de possibilité d'une signification. (c) La construction d'une signification traverse le figuratif visible (des oiseaux qui volent) pour ne retenir que le non-figuratif invisible (le contenu des signes, les lignes, le nombre des objets identifiés, les orientations du vol et les trajets). (d) Le templum instaure donc dans le ciel un cadre qui autorise l'interprétation de ce qui se présente, toutefois l'interprétation n'exploite pas les « icônes » (les oiseaux, les nuages), mais l'ensemble des caractéristiques de leur vol (le nombre,

les mouvements, l'orientation, etc.), c'est-à-dire les aspects « plastiques » de mouvements inscrits dans un espace-temps prédéfini. (e) Le contenu de la configuration plastique est donc typiquement de caractère *anagogique*, c'est-à-dire un secret à extraire de l'invisible par l'interprétation d'un ensemble de propriétés plastiques. (f) Enfin, cette signification est supposée émaner de la pensée des dieux, qui s'expriment ainsi sans passer par la parole ordinaire : c'est une énonciation sans voix, sans acteur et impersonnelle, dont l'énoncé a pour expression la plastique dynamique du vol des oiseaux, et pour contenu celui qui sera formulé par l'augure, dans une énonciation déléguée et verbale.

En résumé : (i) une expression plastique, (ii) un contenu secret à révéler, (iii) deux énonciations, l'une impersonnelle, et énigmatique à tous égards, l'autre un peu plus ordinaire et personnelle, celle du délégué des dieux, le devin ; en enfin, (iv) une orientation aspecto-spatio-temporelle : un lieu à traverser, un avenir à dire, et un composé aspectuel, orientation et franchissement de limites pour l'espace, prospection pour le temps, ou synthétiquement *une topologie traversée par des mouvements orientés*.

1.2 Les tables de divination du Renard Pâle en pays Dogon¹

Dans la tradition Dogon, le Renard Pâle est l'avatar animal d'un dieu primordial, Yurugú, privé de la parole à la suite d'une union incestueuse avec sa jumelle, Yasigui (ou avec sa mère Amma, selon les versions). En compensation de cette privation de la parole, il est doté du pouvoir de la prédiction, mais sans pouvoir énoncer verbalement lui-même ses prédictions. La pratique de divination va dissocier les rôles : le Renard Pâle délègue l'action figurative à des animaux qui laissent des traces de leur passage (énonciation kinésique), et le devin Dogon énonce la signification (énonciation verbale) de ces traces. En Afrique Centrale, sur environ un tiers de la surface totale du continent, ce type de divination prend différentes formes, notamment en convoquant des animaux divers (souris, araignée, crabe, chacal, etc.), mais toujours à partir d'un espace délimité et quadrillé. Dans tous les cas, les animaux concernés ont un statut très particulier pour le village ou pour l'ethnie, et font l'objet de rites spécifiques, en complément de leur rôle divinatoire : leur rôle de médiateurs est en quelque sorte soigneusement cultivé.

La pratique divinatoire consiste ici en trois phases. (1) Le devin trace le soir à l'écart du village un grand rectangle (en moyenne 2m x 1m), avec de nombreuses cases où sont disposés des fragments de bois, des cailloux, toutes sortes d'objets témoins. Des arachides sont placées sur une grosse pierre, ou même jetées sur l'ensemble du rectangle : ce sont les offrandes destinées à appâter le Renard Pâle, ou plutôt ses délégués figuratifs. (2) Pendant la nuit, les

¹ Voir Denise Paulme (1937).

animaux délégués du Renard Pale (par exemple les chacals, les *yourougous*), piétinent l'endroit pour s'emparer des arachides ; les traces qu'ils laissent sont supposées interprétables. (3) Au petit matin, le devin revient sur les lieux et observe les traces en tenant compte de leur nombre, de leurs tailles, de leurs formes et de leur distribution dans les diverses cases. Cette lecture lui permet de prédire (concevoir et énoncer) l'avenir.

En raison des nombreux travaux ethnologiques s'intéressant au corpus africain, on dispose d'éléments très fournis sur cette pratique. Les tables de divination du Renard Pâle constituent une véritable grammaire, connue seulement des initiés. L'initiation peut durer de trois à six ans. La compétence du devin en fait un personnage à part, très respecté et admiré. Les devins constituent un groupe qui célèbre de nombreux rites en commun.

Pour les Dogons de Sanga (PAULME, 1937), une table de divination est composée de six rectangles, constituant trois colonnes et deux lignes.

Tableau 1: Table de divination Dogon.

	Colonne A (Ciel)	Colonne B (Terre, vie)	Colonne C (Sous-Terre, Mort)
Ligne 1	A1 (Forces célestes)	B1 (environnement)	C1 (Les morts)
Ligne 2	A2 (Dieux)	B2 (milieu du requérant)	C2 (La mort du requérant)

Source: Paulme (1937).

Par convention ethnographique, les colonnes sont A, B, C, et les lignes sont 1 et 2. Chacune des trois colonnes représente un monde propre, la réunion des trois mondes constituant l'Univers en entier. A est le monde céleste, B le monde terrestre, et la vie ; C le monde souterrain, et la mort. A2 est la case du divin, A1 est la case de toutes les forces célestes, et de leurs rapports avec les hommes. B2 est le milieu personnel de celui qui consulte le devin (village, parentèle, etc.), et B1 est l'environnement extérieur. C étant le monde de la mort, la répartition se fait entre C2, la mort de ceux qui consultent, et C1, les morts en général.

On note tout de suite que les catégories de contenus sont d'emblée anthropologiques, d'une généralité sémantique suffisante pour appréhender les divers aspects de la vie humaine et sociale et de leurs interactions avec les catégories environnementales et sacrées (célestes, terrestres, chtoniennes). A cette grammaire paradigmatique, il faut ajouter une syntagmatique, qui est constituée par les parcours, les orientations, les cases traversées et celles qui sont délaissées, etc. C'est la syntagmatique qui fait l'objet de la plus longue initiation des futurs devins.

Comme pour le *templum*, la signification est élaborée à partir d'un dispositif installé par le devin (mais bien visible et matériel cette fois), et ensuite projetée sur les éléments d'un projet, porté par celui qui consulte le devin. De même,

l'énonciateur originel (le Renard Pâle) étant privé de la parole, ses prédictions sont à lire dans les traces, les pas, les piétinements et les parcours des animaux délégués sur le site (par exemple les chacals) : le caractère *impersonnel* de cette énonciation est ainsi clairement mis en scène. Les pouvoirs attribués mythiquement et rituellement au Renard Pâle sont la condition préalable de la divination, mais la mise en scène narrativo-figurative ne lui attribue pas une responsabilité directe et personnelle ni dans la disposition des traces, ni, a fortiori, dans l'énonciation de leur signification. Cette responsabilité requiert deux médiations, d'abord la délégation aux animaux du voisinage, et ensuite la compétence et la parole du devin, mais sans que la personne de ce dernier soit elle-même directement associée à la condition énonciative préalable. La chaîne d'imputation énonciative étant interrompue par plusieurs solutions de continuité, l'instance énonçante de cette divination ne peut relever globalement que de l'« absence de la personne » (l'impersonnel).

Nous pourrions ici reprendre et répéter en détail l'analyse et l'extraction des propriétés qui conduisent à la formulation d'une signification par l'oracle du templum. La configuration de base est toujours la même : (i) une énonciation énigmatique, portant une parole purement virtuelle, inaudible (l'*inaudible* de la table de divination fait écho à l'*invisible* du templum), mais néanmoins efficiente, puisqu'elle laisse des traces matérielles qui seront lues comme des expressions signifiantes ; (ii) ces expressions relèvent de la dimension plastico-matérielle (une composition plastique dynamique), et non de la dimension iconico-figurative (une scène anecdotique de maraude animale) ; et enfin, les traces converties en expressions participent également d'une topologie traversée par des mouvements orientés (cf. supra).

En outre, les tables de divination en pays Dogon mettent en lumière la nature des contenus qui sont associés aux traces à interpréter, en fixant le *sémantisme anthropologique* de chaque case. Le quadrillage de la table de divination distingue trois mondes (les trois colonnes A, B, C) chacun pouvant se diviser en deux sous-mondes (les deux lignes 1 et 2) : les mondes qui constituent l'univers en entier sont répertoriés et articulables entre eux. Autrement dit, dans un cas comme dans l'autre, le ou les monde(s) de sens dans le(s)quel(s) la signification et la prédiction doivent avoir lieu sont déjà caractérisés d'un point de vue anthropique général (terrestre/céleste, profane/sacré, vie/mort).

Dans les deux cas, *templum* ou *table de divination*, tout le processus se déroule sous une condition énonciative très particulière : une énonciation légitime et transcendante, mais inaccessible et impersonnelle, et une énonciation de recours, immanente et compétente, celle du devin, qui a lui-même inscrit au préalable les limites des mondes pertinents, dans le ciel ou sur le sol. En outre, dans l'un comme dans l'autre, la signification iconique est anecdotique et banale, alors que la signification plastique est fondamentale, vitale, et a partie liée avec le sacré.

2. Archéologie 2 : les quatre types de significations des textes de la Révélation

Nous explorons maintenant l'une des traditions majeures en matière de pluralité des significations, la tradition judéo-chrétienne, qui a conçu et répandu une distinction entre quatre types d'interprétation des textes et des arts. Pour simplifier, nous nous limiterons au corpus chrétien. En arrière-plan, la question de la Parole divine, qui concerne la plupart des textes sacrés des religions monothéistes, ceux du judaïsme (la Torah), de l'islam (le Coran) et de la chrétienté (la Bible), est au cœur de la problématique des énonciations porteuses de chacun des types d'interprétation.

2.1 La Parole, le sens, le temps et l'aspect

Dans cette tradition, la Parole divine porte à la fois la Création et la Révélation. En d'autres termes, elle a à la fois le pouvoir de créer le monde (c'est son « agence ») et d'en délivrer le sens (c'est son herméneutique, dite « Révélation »), dans la mesure où, sans son intervention, la vérité de la Création resterait secrète. Cette Parole est à la fois à l'origine (du monde, de l'homme, du sens, antérieure à la Révélation), et tournée vers l'avenir, notamment l'avenir des humains : les secrets révélés font advenir des vérités qui ne sont pas encore présentes, et qui le deviendront.

La Parole divine est transmise, via l'Écriture (la Bible) et le Magistère (l'Église). Elle bénéficie donc de médiateurs, le premier d'entre eux étant le Christ, sa vie, ses actes et ses propres paroles, et les suivants, les apôtres, leurs vies et leurs écrits, puis les Pères de l'Église, etc. Ces médiations, sur le même modèle que dans les pratiques divinatoires, contribuent à faire de la Parole sacrée une énonciation impersonnelle et désanctifiée. Dans le parcours où nous sommes ici-même engagés, la parole divine finira par se taire, mais l'énonciation impersonnelle et désanctifiée perdurera !

L'interprétation des Écritures et des textes apostoliques consiste précisément à y retrouver la signification délivrée par la parole divine, parmi d'autres significations possibles : une des raisons qui justifient le secret et sa Révélation est justement l'entrelacement de ce qui relève de la Parole divine avec d'autres types de significations. On commence donc d'abord à mettre un peu d'ordre dans cet entrelacement, en postulant par principe une *stratification des significations* de l'ensemble des productions sémiotiques relatives à la Révélation (écrits, cours de vie, actes divers). Parmi ces strates, l'une d'entre elles au moins n'est pas sous la responsabilité de l'énonciation des Écritures, ou des acteurs dont on relate la vie et les actes : une autre énonciation est à l'œuvre (celle de Dieu, en l'occurrence), le plus souvent transcendante, celle d'un pur actant dont

la seule manifestation est celle des créations et des transformations qu'il opère. Précisons que théoriquement, rien n'interdit que cet actant soit immanent, et pas transcendant : cette alternative a animé bien des débats sur la réception de la Parole divine, transcendante du point de vue de la Révélation, ou immanente du point de vue de la foi intérieure. L'enjeu du débat est précisément le rôle des médiations, notamment celle de l'Eglise, nécessaire si la Parole est transcendante, accessoire si la Parole est immanente².

Cette configuration préalable se caractérise donc par trois propriétés spécifiques : (1) les médiations énonciatives, (2) la stratification des types de significations, et (3) la navigation temporelle, entre passé, présent et futur, et plus précisément les basculements de perspective à partir du présent de la parole, entre *rétrospection* (Création, histoire) et *prospection* (Révélation). L'esquisse de notre problématique est déjà là : les types de signification seraient notamment déterminés par des propriétés énonciatives, aspectuelles et temporelles.

2.2 Rappel historique

La tradition chrétienne³ distingue quatre types de significations des Ecritures : *littérale*, *morale*, *allégorique* et *anagogique*, la dernière étant celle qui touche à la Révélation. Origène est le premier à avoir formulé cette doctrine. Cette typologie a été utilisée notamment, parmi les plus connus, par Augustin, Bède le Vénérable, Scot Erigène, Thomas d'Acquin et Bernard de Clairvaux. Grâce au développement de la scolastique (Abélard) en occident, dans les universités médiévales nouvellement créées, les quatre types de signification du texte sacré, devenus les quatre niveaux de l'interprétation des textes et des arts en général, se sont installés dans la tradition chrétienne à partir du XII^{ème} siècle.

L'usage de cette typologie s'est en effet répandu au-delà du domaine religieux. D'abord dans l'écriture littéraire⁴ profane : la littérature en ancien et en moyen français (donc jusqu'à la Renaissance) en a fait un large usage, notamment des significations tropiques et allégoriques. Il en résulte que l'interprétation de ces textes, et plus généralement de l'art médiéval, donc

² Voir Jacques Fontanille (2015).

³ Elle est précédée par la tradition juïvaïque, qui a posé la première la distinction entre quatre types de lecture de la Torah, à savoir : (1) *Pshat*, la signification littérale ou obvie ; (2) *Remez*, la signification allusive ; (3) *Drash*, la signification allégorique ; et (4) *Sod*, la signification mystique secrète. La signification mystique secrète (*sod*) fait plus particulièrement l'objet des études kabbalistiques.

⁴ Avant même sa diffusion chez les Pères de l'Eglise, elle inspirait déjà des écrivains : le poète épique latin Prudence (348-410), dès le 4^{ème} siècle, concevait une épopée mettant en scène le combat des vices et des vertus (la psychomachie).

peinture, sculpture et architecture comprises, doit aussi faire appel aux quatre types de significations⁵.

2.3 Quatre types de significations et quatre niveaux d'interprétation⁶

Signification littérale : elle est surtout *linguistique*. C'est le rôle de l'exégèse que de construire le sens à partir de l'énoncé linguistique seulement. La tradition considère cette lecture comme *ournée vers le passé*, le sens linguistique étant considéré comme déjà déposé dans l'énoncé au moment de l'interprétation⁷.

Signification tropologique (morale) : elle vise à identifier des figures, notamment morales, mais aussi des passions et des phases d'un parcours de vie, lequel est repérable dans le texte, et conduit l'esprit humain jusqu'à Dieu. La signification tropologique s'actualise au *présent* : le texte sacré contient des instructions, via les *tropes*, pour agir *maintenant* de manière morale.

Signification allégorique : c'est l'interprétation focalisée sur le mystère de l'Incarnation ; elle est rétrospective (du présent vers le passé) car elle explique ce qui se passe dans l'Ancien Testament par référence à l'Incarnation du Christ, qui appartient au Nouveau Testament. C'est ainsi que la traversée de la Mer Rouge par le peuple élu (Ancien Testament, *antérieur*) peut être une allégorie de la victoire du Christ sur la mort (Nouveau Testament, *postérieur*).

Signification anagogique : l'interprétation porte dans ce cas spécifiquement sur les Evangiles du Nouveau Testament, pour en dégager des représentations finales, actuellement imperceptibles et intangibles, mais supposées se réaliser à l'horizon de la fin des temps. Cette signification est prospective, mais dans un sens très particulier, de nature téléologique et même eschatologique. C'est précisément ce qui est à « révéler ».

⁵ La théologie moderne et contemporaine est elle-même concernée, notamment dans les débats sur la création, l'évolution, l'écologie, quand elle s'efforce de dépasser la seule lecture littérale de la Bible. Des congrès, des encycliques (Léon XIII, Pie XII) ont prôné, dès la fin du XIX^{ème} siècle, une interprétation *non littérale* des Ecritures.

⁶ Cf. « Quatre sens de l'écriture », https://fr.wikipedia.org/wiki/Quatre_sens_de_l%27%C3%89criture.

⁷ Néanmoins, « littéral » ne signifie pas « simpliste », car Thomas d'Aquin distinguait déjà à ce niveau les interprétations *parabolique* (par métaphore), *étiologique* (par acte de langage spécifique) et *analogique* (par comparaison entre énoncés).

2.4 Trois catégories de propriétés

Ces quatre types de signification des textes sacrés, mais aussi des œuvres textuelles et artistiques profanes, se distinguent par plusieurs propriétés.

(1) La première est la nature des *liens entre le texte et ses significations*, et par conséquent des inférences et des procédures qui en permettent la lecture.

- a. La signification *littérale* (parfois qualifiée d'*obvie*, bien avant l'usage de ce terme par Barthes) est supposée déjà « contenue » dans la formulation codifiée de l'énoncé. Pour certains (Thomas d'Aquin notamment) cette démarche doit permettre de reconstituer ce que « l'auteur entend signifier » (THOMAS D'AQUIN, 1984-1986). Cette signification *déjà là* est donc à extraire et à établir.
- b. La *signification tropologique* procède par extraction de figures et de situations spécifiques qui, dans le texte, sont supposées manifester des comportements souhaitables ou non souhaitables, des vices et des vertus, que l'on peut transférer et projeter sur le comportement des lecteurs et des fidèles, dans l'existence même. Cette signification doit donc faire l'objet d'une sélection, d'une extraction et d'une transposition.
- c. La *signification allégorique* (parfois aussi qualifiée de « christologique ») repose sur une figure de rhétorique où l'analogie implique une connexion entre deux isotopies thématique-figuratives, appartenant à deux textes différents. Dans le cas de la Bible, la seconde isotopie est déjà connue (la vie du Christ dans les Évangiles), et l'interprétation allégorique consiste alors à identifier, dans le texte à interpréter, les isotopies, figures et scénarios qui se prêtent à une analogie avec la vie du Christ, notamment son Incarnation. Cette signification repose donc sur la reconnaissance de motifs intertextuels.
- d. La signification *anagogique*, enfin, est une transposition obtenue par la révélation d'un sens secret, et/ou imprévisible. Par exemple, l'Église serait le signe anagogique de la Jérusalem céleste : le pas à franchir est considérable, puisqu'il faut changer de mode d'existence (réalisé / virtualisé), de composition (acteurs attestés / entité abstraite et indéfinie), de rôle (médiateurs / objectif terminal), de configuration thématique, etc. A la différence des trois précédentes, la signification

anagogique ne semble pas motivée d'un point de vue sémantique, et elle peut même apparaître (un peu comme une métaphore surréaliste) entièrement arbitraire.

En résumé, ces quatre types d'interprétation procèdent eux aussi à un découpage de l'univers sacré en quatre « mondes » : le monde de l'autre (l'auteur et ses intentions) ; le monde du moi (le moi moral) ; le monde du Christ Incarné ; et enfin le monde des fins dernières.

(2) La seconde propriété concerne l'énonciation, *l'acte d'énonciation lui-même et ses actants*. Dans les quatre types, deux énonciations sont requises, celle du texte à interpréter, et une autre, qui est spécifique de chacun des types.

- a. La signification *littérale* implique deux énonciateurs : (i) celui qui a produit l'énoncé, et qui y a mis en œuvre des intentions de signification, et (ii) celui qui, d'abord énonciataire, est supposé les retrouver pour produire le texte de l'exégèse, dont il devient à son tour l'énonciateur. Cette situation d'énonciation est par ailleurs typique de l'herméneutique classique, et plus précisément du rapport entre l'explication (point de vue de l'auteur) et la compréhension (point de vue du lecteur).
- b. La *signification tropologique (morale)* implique également deux énonciations distinctes : celle qui a produit l'énoncé, et celle qui produit et assume les actes (bons ou mauvais). La seconde est une énonciation des pratiques (et pas des textes). La différence entre les deux énonciations est donc double : lecteur / énonciateur et régime textuel / régime pratique.
- c. La *signification allégorique* fonctionne aussi avec deux énonciations distinctes, l'une étant celle du texte allégorique, l'autre étant celle d'un autre texte ou d'une autre situation sémiotique visée par l'allégorie. La première comporte les éléments indexicaux qui incitent à la transposition vers la seconde, où se réalise la signification allégorique. Les deux énonciateurs sont des acteurs identifiables, distincts et de même rang. La seconde énonciation de l'allégorie est déjà réalisée, déjà disponible.
- d. La signification *anagogique* comporte également deux énonciations, l'une étant celle qui produit le texte à interpréter, l'autre étant une

énonciation secrète, impersonnelle et seulement postulée, transcendante en général, et garante d'une signification finale, sans effet direct sur le présent de la première énonciation. Le décalage thématique, axiologique et actantiel entre les deux énonciations est ici à son maximum.

(3) La troisième propriété est de nature aspectuelle. A chaque type de signification est en effet associée une variante aspectuelle des relations spatiales ou temporelles.

- a. La signification *littérale* est d'orientation *rétrospective*: elle repose entièrement sur des compétences antérieures, sur la connaissance préalable de codes et d'autres énoncés, et sur une hypothèse générale portant sur les intentions auctoriales, elles aussi antérieures.
- b. La *signification tropologique (morale)* est décrite comme étant entièrement ancrée au présent, ce qui n'est pas parfaitement exact : le comportement sur lequel on projette des figures morales appartenant au texte ne peut pas coïncider avec lui. Ou bien ce comportement sera ultérieur, par l'édification *a priori* de l'acteur, ou bien il a été antérieur, et le texte en éclaire la nature morale *a posteriori*. Il ne s'agit d'une simple succession entre des positions relatives, et la signification n'advient que si on en neutralise les effets, en superposant au présent le comportement et les figures morales du texte.
- c. La *signification allégorique* repose sur une claire disjonction spatio-temporelle : deux textes, ou deux situations constituent ici des *lieux différents* et sans connexion spatiale, et des *moments différents* pouvant être fort éloignés. Mais les distances en question peuvent être appréhendées, mesurées et datées, les deux textes appartenant au même univers de sens, au même mode d'existence. La relation entre le texte allégorique et l'autre texte visé par l'allégorie peut être soit d'antériorité, soit de postériorité, mais c'est le second, celui visé par l'allégorie qui occupe la position de référence.
- d. La signification *anagogique* comporte, sur ce point aussi, des particularités : l'orientation aspectuelle est de toute évidence *prospective* (la signification n'est pas encore manifestée et réalisée), mais la position cible n'appartient pas au même univers de sens que

celui du texte anagogique. C'est une prospective ouverte, par anticipation sur les possibles, voire ouverte sur l'infini, et sur l'éternité.

2.5 Une tradition herméneutique et ses reconfigurations sémiotiques

L'analyse de la typologie des significations, d'abord réservée aux textes sacrés, puis étendue aux textes et arts profanes, montre clairement que, s'agissant de significations ayant chacune un statut sémiotique particulier, des sémoses spécifiques sont produites, et qu'elles impliquent également des dispositifs énonciatifs spécifiques pour réaliser ces sémoses. Ces énonciations spécifiques sélectionnent à leur tour des propriétés aspectuelles qui sont discriminantes.

Notre hypothèse de travail se précise alors : la spécificité de la signification plastique pourrait se situer également à la conjonction d'un mode de lecture, d'un dispositif énonciatif et de propriétés aspectuelles. Cette hypothèse suppose bien entendu que nous prenions acte de l'extension des usages de cette typologie aux textes et arts profanes, tant du point de vue de leur création que du point de vue de leur interprétation. Il s'agit de généraliser, sinon les significations des textes sacrés, du moins *les propriétés qui fondent leur distinction*. Par conséquent, il est possible, à partir de ces acquis, d'examiner d'autres typologies des significations et des sémoses, afin de valider et/ou d'améliorer le système de propriétés que nous venons de présenter. Concernant la ou les significations des œuvres visuelles, notre hypothèse de travail impliquerait que les distinctions apportées par la sémiotique visuelle, dans les années 70-90, notamment entre les dimensions figurative, iconique et plastique, prolongent et reconfigurent la problématique et la typologie de ces différents types de significations, ainsi que la plupart des propriétés que nous avons pu en dégager. La première de ces reprises et reconfigurations dans le domaine visuel est celle proposée par *l'iconologie*, telle qu'elle sera fixée et surtout largement diffusée et promue par Panofsky. La seconde est rarement évoquée, rapidement reléguée au profit des sémiotiques structurale ou piercienne des images, c'est pourtant celle proposée par Roland Barthes (1982) dans *L'obvie et l'obtus*.

3. Archéologie 3 : l'émergence de la dimension plastique en histoire de l'art, en iconologie et en sémiotique visuelle

La problématique qui a porté l'émergence de la sémiotique visuelle d'orientation structurale, dans les années soixante-dix, est celle de la *dimension plastique*, dans son opposition et ses relations avec la *dimension iconique*, pudiquement qualifiée de « figurative » par les greimassiens qui, à cette époque,

trouvaient le concept d'iconicité ou trop naïf, ou trop peircien, ou les deux à la fois. La désignation même de ces deux dimensions a fluctué : ce sont des *niveaux* (niveau figuratif / niveau plastique) pour Félix Thürlemann (2004 [1982]), puis des *signes* (signe iconique / signe plastique) pour le Groupe μ (1992). Nous choisissons d'en faire des *dimensions* (dimension iconique / dimension plastique), car la notion de « signe » impliquerait que nous aurions affaire à des unités minimales ou réductibles, alors que, dans le cas du plastique, la corrélation entre expression et contenu implique de complexes configurations, des réseaux de propriétés sensibles, des dispositifs sémiques complexes et non réductibles à des unités minimales : techniquement parlant, la sémiologie plastique ne réunit pas des formants un à un, mais des *paquets de formants* et des *ensembles sémiques*. Examinons plus précisément comment les propriétés plastiques trouvent peu à peu une place légitime dans l'histoire de l'art au moment où la sémiotique visuelle commence à prendre forme.

3.1 Les trois significations des œuvres plastiques selon Panofsky

La dimension plastique devient matière à débat à partir du moment où, avec l'iconologie, on s'efforce de distinguer plusieurs types de significations en régime visuel. Dans ses *Essais d'iconologie*, Erwin Panofsky (1967 [1939]) définit l'iconologie comme « cette branche de l'histoire de l'art qui se rapporte au sujet ou à la signification des œuvres d'art, par opposition à leur forme. » (PANOFSKY, 1967 [1939], p. 13). L'*iconologie* propose un parcours d'interprétation en trois phases :

(1) celle des significations *primaires ou naturelles* : il s'agit des « motifs » que l'on recense dans une phase *pré-iconographique*, où l'image est en quelque sorte traitée comme un document où il faut identifier des composants iconico-figuratifs, représentatifs d'un auteur, d'une école, d'un genre, d'une époque ou d'une tradition culturelle ; cette première phase correspond, dans la typologie précédente, à la signification *littérale*.

(2) celle des *significations secondaires ou conventionnelles* : elles donnent accès à des thèmes plus généraux ou à des concepts : dans cette phase proprement *iconographique*, on manipule des narrations, des allégories, et toutes sortes de tropes permettant de monter en généralité, d'aller et venir entre les œuvres, les moments et les lieux ; ce type de signification iconographique correspond, dans la typologie précédente, à la deuxième (*tropologique* et morale) et à la troisième (*allégorique*), qui n'était finalement qu'un cas spécifique (un trope spécialisé, l'allégorie) de la deuxième (tous les autres tropes).

(3) celle des *significations intrinsèques ou culturelles*, touchant à des mentalités et des tendances collectives, au-delà des intentions conscientes, et que l'on peut identifier à travers des procédés techniques, des méthodes de composition, toutes choses qui débordent les seuls motifs, thèmes ou concepts liés aux scènes représentées ; cette dernière phase est celle de l'*iconologie* proprement dite, c'est-à-dire d'un parcours interprétatif qui se saisit de quelques éléments qui, traités comme des « symptômes » (terme utilisé par Panofsky), ouvrent la voie à des significations involontaires, latentes et plus générales que les œuvres soumises à l'analyse.

Ce dernier type de signification iconologique peut être rapproché du quatrième type de la typologie précédente, à condition d'admettre que la visée eschatologique qui caractérise la signification *anagogique*, la quête des « fins dernières », n'est qu'un cas particulier d'une attitude interprétative qui s'ouvre à l'ensemble des possibles, à d'autres modes d'existence, à d'autres régimes de sens que ceux, anecdotiques et particuliers, du texte visuel. En outre, les *significations intrinsèques* de Panofsky partagent avec la *signification anagogique* (i) le caractère *déviant* ou *secret* des déclencheurs de l'interprétation (qualifiés de « symptômes »), et (ii) le statut atypique de leur énonciation : l'inconscient collectif n'est guère plus facile à situer, en tant que position énonciative, que la Parole de Dieu, et il est de toute évidence, parfaitement *impersonnel* !

Dans ce modèle de significations hiérarchisées, en partie inspiré de Cassirer et de Warburg, les propriétés qu'on qualifiait à l'époque de « formelles » ou de « stylistiques » trouvent difficilement leur place. Les significations du troisième type, notamment, énoncées à partir d'une sorte d'inconscient culturel collectif, ne sembleraient pas les prendre en charge. Pourtant, dans les formes symboliques étudiées par Panofsky (comme la *perspective*, dans PANOFSKY, 1975), ce sont bien des configurations plastiques, des directions, des orientations, des variations ou déformations des formes visuelles qui constituent l'expression de ces significations fondamentales. C'est ce que Descola appellera la « géométrie » des figurations dans *Les Formes du visible* (2021), et notamment les *transformations géométriques*, qui portent elles aussi la signification profonde d'orientations anthropologiques de grande ampleur. Déjà, à la fin du XVI^{ème} siècle, Cesare Ripa en appelait aussi, dans son *Iconologia* (2012 [1643]), à la quête de significations ésotériques : des significations cachées, à décrypter au-delà même de ce qui est donné à voir d'un point de vue iconique, notamment en s'appuyant sur des motifs et les couleurs symboliques. L'iconologie a toujours été à la recherche de significations « encodées » directement dans des formes visuelles, qu'on qualifie aujourd'hui de « plastiques », des significations dont les contenus sont en partie indépendants de la représentation iconique littérale.

3.2 L'émergence de la dimension plastique dans l'histoire de l'art

Panofsky ayant écarté comme superficielles les variations plastiques individuelles, pour ne viser que les constantes collectives et non conscientes, cette position suscita quelques heureux malentendus, puisqu'elle encouragea plusieurs auteurs à prendre la défense d'une dimension plastique, qui, sur le fond, n'en avait pourtant guère besoin: Francastel défendait alors une « pensée plastique » (1965, p. 10-17) et Robert Klein (1983 [1970], p. 363-374), une signification autonome des « types formels ». Focillon publiait son opuscule théorique, *La vie des formes* (1981), où il s'efforçait de montrer que dans les arts plastiques, certaines propriétés visuelles de l'œuvre sont de nature à susciter un « univers » propre, indépendant de la représentation iconique, et que cet univers se déploie dans un espace-temps spécifique, celui de *l'imaginaire* :

Cette merveille [est] un univers qui s'ajoute à l'univers, qui a ses lois, ses matières, son développement, une physique, une chimie, une biologie, et qui enfante une humanité à part. [...] Elle se continue, elle se propage dans l'imaginaire, ou plutôt nous la considérons comme une sorte de fissure, par laquelle nous pouvons faire entrer dans un règne incertain, qui n'est ni l'étendu ni le pensé, une foule d'images qui aspirent à naître (FOCILLON, 1981, p. 5-6).

De son côté, Francastel (1972 [1956]) considérait la « pensée plastique » à égale dignité de la « pensée linguistique » ou de la « pensée scientifique », et il avait même adopté, dès le début des années cinquante, et en lecteur précoce de Saussure, le concept de « signe plastique »⁸. Enfin, il revendique lui aussi cette *dimension imaginaire* du déploiement plastique : « L'image est distincte de l'objet comme du signe ; elle se situe dans l'imaginaire, c'est un relais qui participe, à la fois, de la nature des choses et des modes d'activité de l'esprit. » (FRANCASTEL, 1970, p. 89, souligné par nous)⁹.

La dimension plastique s'installe dans les débats de l'histoire de l'art, par conséquent, dans la mouvance de théories qui distinguent plusieurs manières de signifier, et notamment l'une d'entre elles, celle des formes symboliques, dont la source énonciative est nécessairement diffuse, arcane, collective et impersonnelle, et dont les contenus sont de préférence secrets ou masqués, profonds et abstraits. Elle repose déjà sur un paradoxe qui la poursuivra jusqu'au bout de son parcours, à avoir que les expressions dont elle use sont toujours

⁸ On trouve même trace, dans un entretien qu'il a donné dans *Le Monde* en 1968, de l'expression « langage plastique », pour revendiquer en faveur de la « pensée plastique » la même dignité sémiologique que les autres formes de pensées : « L'œuvre d'art est un objet plastique produit par une pensée plastique distincte de la pensée technique ou scientifique » (FRANCASTEL, 1972 [1956], p. 108).

⁹ Il confirme cette proposition dans un commentaire à propos de l'espace chez Cézanne, qui, en renonçant dans sa peinture au « cube scénographique », aurait conçu et peint un « espace imaginaire » (FRANCASTEL, 1970, p. 227).

singulièrement associées à des productions concrètes individuelles, alors même que leurs agencements donnent lieu à des contenus d'une grande généralité.

3.3 Une hésitation troublante : figuratif, abstrait, iconique, plastique, etc...

L'art dit « figuratif » se caractérise par un mode de manifestation qui restitue l'équivalent de ce qui se présente à nous comme le monde visible. Les réalisations sont très diverses, elles vont de la mimésis à la représentation ostensiblement simulée, elles visent un réalisme naturaliste ou tolèrent d'importantes schématisations et simplifications. L'art dit « abstrait » ne renonce pas au monde visible, tout au contraire, car il vise une présentation du visible qui ne passe pas par ses figures reconnaissables : il accède ainsi à l'émotion originaire, associée aux traits matériels d'une composition, et/ou à un réel plus profond et plus vrai que celui des figures du monde naturel. La critique picturale soutient même parfois que toute œuvre de type « figuratif » contiendrait des éléments d'abstraction disponibles pour des significations plus profondes que celles du monde figuratif. Le duo « figuratif / abstrait » était donc un candidat prédisposé à accueillir l'opposition « iconique / plastique », mais à une réserve près : *iconique / plastique* sont d'abord des qualifications du mode de fonctionnement sémiotique de types d'expressions, alors que *figuratif / abstrait* qualifieraient des types de contenus. Dans cette perspective, l'expression iconique permettrait la reconnaissance de contenus figuratifs, et l'expression plastique se proposerait pour la découverte de contenus non figuratifs.

Quoiqu'il en soit des termes sollicités, toutes ces paires hésitantes, figuratif / abstrait, puis figuratif / plastique, iconique / plastique, iconique / symbolique, etc., saisissent toujours une *dualité sémiotique*, une alternative dans la manière de faire sens. Le parcours qui précède montre que les régimes de signification que l'on peut distinguer sont *grosso modo* toujours les mêmes, et que, de typologies en typologies, de domaine en domaine, la dénomination, le nombre et la caractérisation des types varient, mais sans bouleversement majeur des propriétés mises en cause. La question qui se pose encore pour nous à ce stade est celle d'une spécification des contenus de la dimension plastique.

4. Archéologie 4 : Barthes et le troisième sens, le *sens obtus*

4.1 Eisenstein : le troisième sens des photogrammes

Barthes (1982) a abordé ce type de problèmes à propos de quelques photogrammes d'Eisenstein, extraits du *Cuirassé Potemkine* (1925) et d'*Ivan le Terrible* (1944), où il décèle des éléments visuels qui ne peuvent être affectés ni à la composante dénotative et narrative du film, ni à sa composante connotative

et symbolique¹⁰. Leur première propriété est *un affect* : le spectateur est ému par des détails stylistiques des images, et par conséquent le troisième sens, *le sens obtus* « porte une certaine émotion ; prise dans le déguisement, cette émotion n'est jamais poisseuse ; c'est une émotion qui désigne simplement ce qu'on aime, ce qu'on veut défendre ; c'est une émotion-valeur, une évaluation. », affirme-t-il (BARTHES, 1982, p. 51), et cette émotion et cette valorisation ne concordent ni avec la dénotation ni avec la connotation. En somme, le troisième sens est d'abord l'expérience affective d'une étrangeté dans l'image. Mais c'est aussi le troublant aveu des insuffisances des régimes de signification « scientifiquement » définis et contrôlés (cf. dénotation *vs* connotation) : même les libertés interprétatives offertes par les connotations ne satisfont pas au besoin profond de significations arcanes, cryptées et ouvertes sur une interprétation à venir.

La deuxième propriété du troisième sens (*sens obtus*) est son *incomplétude sémiotique*. Face aux quelques photogrammes d'*Ivan le Terrible*, Barthes précise (1982, p. 44) :

Je lis, je reçois (probablement même, en premier), évident, erratique et têtue, un troisième sens. Je ne sais quel est son signifié, du moins je n'arrive pas à le nommer, mais je vois bien les traits, les accidents signifiants dont ce signe, dès lors incomplet, est composé [...].

Il repère les « accidents » qui provoquent son émotion, mais sans pouvoir identifier le ou les signifiés correspondants ; il en conclut que ce signe, si signe il y a, serait « incomplet ». Il résumera cette propriété par une formule qui aura une grande postérité dans les études cinématographiques des années 70-80, et au sein même des *Cahiers du Cinéma*, le premier lieu de publication de cette étude sur Eisenstein :

Le sens obtus est *un signifiant sans signifié* ; d'où la difficulté à le nommer : ma lecture reste suspendue entre l'image et sa description, entre la définition et l'approximation. Si l'on ne peut décrire le sens obtus, c'est que, contrairement au sens obvie, il ne copie rien : comment décrire ce qui ne représente rien ? Le « rendre » pictural des mots est ici impossible (BARTHES, 1992, p. 55, souligné par nous).

La troisième propriété du *sens obtus* tient à son statut énonciatif : en cette période de son œuvre, où Barthes avait plus ou moins abandonné ou dépassé les contraintes scientifiques de la sémiologie structurale, le « travail du texte », le travail de l'écriture, n'obéissait plus aux règles de l'énonciation. Il partageait notamment avec Derrida l'idée d'*une autonomie du travail de l'écriture*, sur le

¹⁰ Roland Barthes (1982, p. 43-61), « Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein ».

modèle proche du travail du rêve chez Freud, et du fonctionnement des anagrammes chez Saussure. Dans ses commentaires sur Eisenstein, Barthes insiste d'abord sur le caractère impératif et strictement contraignant et « fermé » du *montage*, entièrement dédié à la dimension symbolique de la signification *connotative*. Et il remarque ensuite que les éléments troublants et étranges qui relèveraient du troisième sens, celui qui échappe justement à cette énonciation connotative, sont de l'ordre du *cadrage*¹¹ : la taille des plans, notamment des gros plans et des inserts, les angles de cadrage, horizontaux et verticaux, toutes sortes de variations qui permettent entre autres d'isoler et d'extraire ces éléments étranges d'une écriture au travail. Motivés, les choix du *montage* participent d'un langage *connotatif*. Apparemment immotivés, les éléments de *cadrage* ne participent pas de la signification symbolique et connotative, mais de la *signifiante*. La signifiante, en l'occurrence, c'est pour Barthes la manifestation du « filmique » comme émanation dynamique du matériau sémiotique, de la matière d'expression.

Le statut de cette énigmatique énonciation n'est pas personnel. Le *sens obtus*, comme il le dénomme, est en charge d'une instance indéterminée, d'où surgit « une voix énigmatique, inoriginée et obsédante, celle de l'anagramme, dans le vers archaïque. » (BARTHES, 1982, p. 54-55). Barthes insiste : le sens obtus est porté par une « interlocution sans parole », indépendante de l'énonciation linguistique, une interaction qui doit tout à l'image, autrement dit une *interaction entre deux instances purement plastiques* : l'objet que l'écriture travaille, et le spectateur qui en est ému. Les instances de la *signifiante* sont déterminées par une ouverture, au présent, et en phase inchoative, vers l'advenir d'une sorte d'inconscient impersonnel.

Ce serait, dans notre typologie des instances des zones anthropiques concentriques (FONTANILLE, 2021), l'instance du *ça*, celle qui contrôle et énonce les espaces-temps *imaginaires*, c'est-à-dire les autres modes d'existence que ceux contrôlés par le *Je*, le *On* et le *Il*. Ce pas en direction du *ça* et des *espaces-temps imaginaires* est aussi un pas en direction de la dimension plastique (cf. supra, Fancastel et Focillon). En outre, si les instances de cette énonciation énigmatique sont « purement plastiques », c'est aussi parce qu'elles mobilisent la matérialité des substances sémiotiques. Pour le cinéma, par exemple, Barthes évoque le *purement filmique* :

En somme, le troisième sens structure autrement le film, sans subvertir l'histoire (du moins chez S.M. Eisenstein) ; et par là même, peut-être, c'est à son niveau et à son niveau seul qu'apparaît enfin le filmique. Le filmique, c'est, dans le film, ce qui ne peut être décrit,

¹¹ Myriam Tsikounas a remarquablement montré le rôle des cadrages dans les effets de « troisième sens » dans les plans du Cuirassé Potemkine, et en commentaire et prolongation de l'article-culte de Barthes. Cf. Myriam Tsikounas (2015).

c'est la représentation qui ne peut être représentée. Le filmique commence seulement là où cesse le langage et le métalangage articulé. [...] Le troisième sens, que l'on peut situer théoriquement mais non décrire, apparaît alors comme le passage du langage à la signifiante, et l'acte fondateur du filmique même (BARTHES, 1982, p. 57-58).

Le « purement filmique » serait alors un cas particulier du « purement plastique », les deux étant impliqués dans un type de sémiologie dénommée chez Barthes *signifiante*. Toutefois, nous ne souscrivons pas à l'absence de signifié, que Barthes considère définitive. La description peut en être impossible (il n'y aurait plus de métalangage disponible dans l'espace-temps imaginaire du *ça*), mais l'œuvre, y compris sous l'égide du « travail de l'écriture », est tout de même marquée, par le sens obtus, d'une *empreinte structurante*. Le sens obtus est lui aussi structurant à sa manière, locale, provisoire, le temps d'une émotion. En d'autres termes, ce n'est pas une vague spéculation métapsychologique : il se manifeste par des propriétés observables, tracées sur *une surface d'inscription*, et par une *motion intime* du corps énonçant. Le principe méthodologique des *couplages semi-symboliques* se prête tout particulièrement à ces effets de structuration locaux et provisoires, assumés par des instances « purement plastiques » (purement matérielles, filmiques, scripturaires, picturales, etc.). En outre, puisque le sens obtus marque des instances corporelles en interaction, son signifié reste en attente, une potentialité ouverte sur un *à venir* (survenir, parvenir, advenir, etc...) : en attente d'un *décryptage des empreintes*.

4.2 Trois niveaux de sens égale deux, l'obvie et l'obtus

Barthes redéfinit lui-même sa démarche, dans la quatrième de couverture de *L'Obvie et l'Obtus*, comme l'élaboration d'une typologie comportant trois types de signification : on oublie le point de départ « sémiologique » (dénotation et connotation), et la quête spécifique et non sémiologique du seul « troisième sens », et Barthes (1982) récapitule une nouvelle typologie des significations visuelles :

Il me semble distinguer trois niveaux de sens.

Un niveau informatif, ce niveau est celui de la communication. Un niveau symbolique, et ce deuxième niveau, dans son ensemble, est celui de la signification. Est-ce tout ? non. Je lis, je reçois, évident, erratique et têtue, un troisième sens, je ne sais quel est son signifié, du moins je n'arrive pas à le nommer, ce troisième niveau est celui de la signifiante.

Le sens symbolique s'impose à moi par une double détermination : il est intentionnel (c'est ce qu'a voulu dire l'auteur) et il est prélevé dans une sorte de lexique général, commun, des symboles : c'est un sens qui va au-devant de moi. Je propose d'appeler ce signe complet le sens obvie. Quant à l'autre sens, le troisième, celui qui vient « en

trop », comme un supplément que mon intellection ne parvient pas bien à absorber, à la fois têtue et fuyant, lisse et échappé, je propose de l'appeler le sens obtus (Quatrième de couverture, diffusion par l'éditeur).

La démarche est identique à celle de la tradition des quatre types de significations (ceux de l'herméneutique médiévale), ou des trois types (ceux de l'iconologie panofskienne). Elle en recouvre en partie les types :

- Le *littéral* est devenu *informatif* ou *communicationnel* (l'équivalent chez Barthes du *dénotatif*, et chez Panofsky, du *pré-iconographique*) et, s'agissant des images, l'information repose principalement sur les éléments iconiques, figuratifs et thématiques.
- Le *tropologique-moral* et l'*allégorique* sont devenus ensemble le *symbolique* (l'équivalent chez Barthes du *connotatif* et chez Panofsky, de l'*iconographique*), un ensemble fort justement regroupé, puisque le tropologique englobe de droit toutes les significations figurées, allégoriques et métaphoriques.
- L'*anagogique* se reconnaît en partie dans l'*obtus*, qui, ayant perdu l'appui d'une référence à la Parole divine, ne peut en effet qu'échapper à toute appropriation immédiate, à toute saisie véridictoire, et se laisser seulement concevoir comme une ligne de fuite. Il se caractérise notamment par son instance non personnelle, et son espace-temps imaginaire.

Dans cet effort de reprise typologique, les trois « niveaux de sens » sont réduits à deux seulement : les deux premiers (informatif et symbolique) fusionnent dans le *sens obvie*, et le *sens obvie* s'oppose globalement au *sens obtus*.

La typologie de Barthes suggère également des propriétés aspectuelles : (i) pour le *sens obvie*, la signification symbolique et connotative, « un sens qui va au-devant de moi » prend pour référence une position postérieure à celle de l'énonciation (au-devant), mais pour un mouvement orienté *retrospectivement*, vers l'interprète ; (ii) pour le *sens obtus*, un sens « têtue et fuyant », « lisse et échappé », la position de référence est le corps même de l'interprète, à partir duquel le mouvement est une *fuite prospective*, une projection vers un *en avant* et un *bientôt*, où le signifié se perd ou se transforme au fur et à mesure que l'énonciation se déplace.

Le sens obtus est, comme l'écrit Barthes, « im-pertinent » et « incongru » : littéralement, il échappe au tamis des critères de la pertinence (par exemple, il est allotope en tel point précis du texte où il se manifeste), et à la réduction des hétérogénéités textuelles et rhétoriques. Il faut noter et retenir qu'à cet égard l'impertinence et l'incongruence sont provoquées par l'analyste lui-même : les éléments étranges du sens obtus sont insaisissables dans le mouvement même du film, et ils n'apparaissent que par l'extraction des photogrammes ; il faut découper le film pour que le sens obtus ait quelque *à venir* à signifier¹².

Jean-Baptiste Renault (2016), fin commentateur de la pluralité du sens chez Barthes, notamment à propos du « sens obtus » et d'Eisenstein, souligne tout particulièrement le fait que le signifié du sens obtus n'est absent qu'au présent, car il maintient en son signifiant un potentiel de sens à venir :

C'est de cette façon que l'on peut comprendre la dialectique de l'obvie et de l'obtus : le niveau révolutionnaire historique, comme l'indique Roland Barthes, c'est celui de l'obvie (Barthes : 2002, III, p. 490)¹³. L'obtus est une façon, non pas vraiment de le dépasser (comment cela serait-il possible ? c'est encore *trop tôt*, comme le dit explicitement la fin de l'article), non pas vraiment de le dépasser, donc, mais de le questionner pour faire advenir du nouveau (RENAULT, 2016, p. 657).

Parallèlement à tous les courants de sémiotique visuelle de l'époque, structurale à la mode parisienne (Floch et Thürlemann), liégeoise (Groupe Mu) ou suédoise (Sonesson), tous contemporains de l'ouvrage de Barthes, *L'obvie et l'obtus*, la typologie barthésienne des régimes de signification du visuel (le cinéma, la photo, la peinture, etc.), a eu peu d'écho chez les sémioticiens, et beaucoup plus chez les philosophes et les membres du groupe *Tel Quel*¹⁴. On a négligé le fait qu'elle participait pourtant du même mouvement de moyen et long terme pour l'émergence d'une dimension plastique dotée d'expressions, de contenus, d'instances énonçantes et anthroposémiotiques spécifiques. *C'est ici-même le moment et le lieu pour renouer le fil...*

4.3 Trois régimes anthropologiques du sens

Dans un article de 1970, intitulé « Une problématique du sens », Barthes (2002 [1970]) aborde la même typologie sous d'autres habits terminologiques.

¹² Comme symptôme : invité par les Cahiers du Cinéma à publier un essai sur l'image, il propose *La Chambre Claire*, son dernier livre (1980), qui ne dit rien du cinéma, mais qui reformulera le « troisième sens », le « sens obtus », comme *punctum*, le purement photographique...

¹³ Cette référence dans l'étude de Jean-Baptiste Renault renvoie à Roland Barthes (*Œuvres complètes*. vol. I-V. Livres, textes, entretien., Paris: Seuil, 2002).

¹⁴ Probablement parce que Barthes avait publiquement renoncé à la « scientificité », pour privilégier une subjectivité militante et radicale.

La typologie devient celle des *régimes anthropologiques du sens* ; elle n'est plus focalisée sur le visuel seulement. Barthes évoque plusieurs propositions antérieures, notamment celle, médiévale, de la théorie des quatre sens (cf. supra). Elle consiste en trois régimes : (i) le régime *monosémique* ; (ii) le régime *polysémique* ; (iii) le régime *asémique*. Les types sont *grosso modo* les mêmes que ceux qui ont déjà servi à isoler le « troisième sens » à propos d'Eisenstein, à savoir (i) littéral-informatif, (ii) tropologique-symbolique, et (iii) signifiant sans signifié, sens obtus.

Le régime « asémique » devient alors, selon Barthes, non pas celui de la stricte absence de signifié, comme ci-dessus à propos des photogrammes d'Eisenstein, mais celui de l'« *exemption de sens* » (2002 [1970], p. 511). « Exemption » ne signifie ni impossibilité, ni interdiction, mais au contraire, *suspension d'une obligation*, un privilège qui dispense de se soumettre à une contrainte ; en termes barthésiens : une condition pour échapper au « fascisme » des purs langages. Les régimes monosémique et polysémique (en résumé : le *sens obvie*) sont soumis à une obligation de sens, unique ou multiple, et le régime asémique est le privilège qui exempte l'interprète de cette obligation. Autrement dit : la liberté de signifier ou pas, la liberté de dire ou de ne pas dire. Ce régime anthropologique évoquerait notamment, selon Barthes, celui des oracles de la Grèce et de la Rome antiques (cf. supra, les pratiques de divination) : des signifiants qui renvoient à d'autres signifiants, des bribes de paroles insituées ouvertes à toutes les interprétations...

On perçoit ici que la réflexion de Barthes sur les différents régimes sémiotiques appréhende maintenant toute l'épaisseur épistémologique et méthodologique de ce qui correspond pour la sémiotique visuelle à la *dimension plastique* : (1) on ne sait pas vraiment « qui parle » plastiquement, mais on sait au moins qu'il s'agit d'une pure matérialité du signifiant, entraperçue et à saisir ; (2) on n'est pas contraint d'en construire le système, ni même la sémiose, rien n'oblige à trouver un signifié qui n'est pas déjà attesté, et on a en revanche la liberté d'imaginer des contenus projetés sur une ligne de fuite.

5. Archéologie 5 : Greimas, sémiotique figurative et sémiotique plastique

En reprenant littéralement l'intitulé de l'article de Greimas, paru dans les *Actes Sémiotiques* en 1984, nous indiquons clairement notre souci du retour à la source, dans la perspective archéologique que nous avons choisie.

5.1 Faire table rase : quand la matière s'impose

Dans cette étude de référence, Greimas, après l'exposé détaillé de la constitution d'une sémiotique figurative, prenant en charge ce qu'il est aussi convenu d'appeler la dimension iconique des œuvres plastiques, aborde la sémiotique plastique en précisant d'emblée *qu'elle semble nous parler « autrement »*, c'est-à-dire d'une manière qui peut surprendre ou déstabiliser : en d'autres termes, la sémiotique plastique semble atypique, par contraste avec une sémiotique figurative qui, elle, nous parlerait « normalement », comme on doit s'y attendre face à une image. L'évocation des *Salons* de Diderot, sous l'intitulé « Une langue autre » (p. 12) et de la difficulté de Diderot à conférer un statut explicite aux observations qu'il note pourtant, et qui concernent la « manière de peindre », permet de dramatiser en quelque sorte le caractère second et dérangeant de la sémiotique plastique. Examinons par exemple cette interrogation :

Comment, en effet, prendre possession d'un tel lieu [*la dimension plastique*] et justifier une telle interrogation autrement qu'en *faisant table rase* de tout discours doxologique antérieur, qu'en érigeant la naïveté du regard en postulat scientifique, qu'en ne laissant subsister pour tout donné que, d'une part, la « *matérialité* » de la surface remplie de traces et de plages et, de l'autre, l'« intuition » du spectateur, réceptacle des « effets de sens » qu'il recueille devant ce spectacle construit ? Ce sont là les conditions nécessaires mais non suffisantes d'une lecture qui se veut fraîche et ingénue, et ceci pour la simple raison que le regard n'est jamais naïf ni l'intuition jamais pure (GREIMAS, 1984, p. 13, souligné par nous).

Faire « table rase » est ici une opération qui, en effet, a peu à voir avec la naïveté d'un spectateur déconcerté, et beaucoup plus avec une *epoché* phénoménologique. Le Groupe μ écrira, cette fois un peu naïvement, que pour se saisir des « signes plastiques », il faut oublier que l'image est d'abord constituée de « signes iconiques ». Faire table rase, en l'occurrence, c'est suspendre la croyance en une simulation figurative édifiée grâce à la neutralisation des propriétés planaires de la surface du support, pour pouvoir voir et saisir au contraire l'organisation et le remplissage planaire de cette surface d'inscription. En écho au « purement filmique » de Barthes (supra), ce serait le « purement plastique » de Greimas. Cette opération est justifiée précisément par le fait que c'est la même matière d'expression, le plan de l'image, qui peut être segmentée mise en forme de deux manières différentes, l'une figurative et l'autre plastique, et que cette alternative est une *complémentarité* : comme toute dualité dont les deux termes sont nécessaires l'un à l'autre, mais qui ne peuvent être saisis ensemble et en même temps, on est conduit pour en rendre compte à basculer entre *deux points de vue complémentaires*. Nous retenons de ce premier moment (1) que la sémiotique figurative et la sémiotique plastique exploitent les

mêmes matières d'expression, (2) qu'elles sont en relation de complémentarité, mais en même temps dissymétriques (la dimension plastique est seconde), et (3) que la dimension plastique manifeste un signifiant spécifique, et une « possibilité de signifier » autrement (p. 13).

5.2 Le dispositif topologique, la forme plastique et l'orientation

Greimas enclenche alors la machine déductive : le plan est « cadré », pour différencier ce qui est lui et ce qui ne l'est pas, et cette topologie élémentaire va supporter le détail d'une grille topologique, comportant des axes et des directions, des plages et des extensions. Nous ne pouvons éviter de penser ici à l'oracle romain et au devin africain en train de préparer l'un son *templum*, et l'autre sa table de divination. Cette première phase fonde les possibilités de segmentation du plan, et donc de ce qui va former le signifiant plastique. Interviennent ensuite les catégories plastiques elles-mêmes, qui caractérisent les types de relations entre les instances plastiques à construire : deux types de relations, soit isolantes et discriminantes (catégories *éidétiques* : lignes, contours, bords, etc.), soit intégrantes et remplissantes (catégories *chromatiques*, auxquelles il conviendrait d'ajouter ici, au titre de l'intégration et du remplissement de formes, les *textures*).

A ce stade, Greimas évoque deux niveaux d'appréhension de ces formes plastiques : (1) *en tant qu'unités minimales* participant à des contrastes locaux, ce sont, écrit-il imprudemment, des « figures plastiques »¹⁵; (2) *en tant que groupements de traits cohérents*, et prédisposés à jouer le rôle de signifiants pour des signifiés, des « paquets » de formes plastiques constituent des « formants plastiques ». En outre, du côté des signifiés, ces « formants plastiques sont appelés à *servir de prétexte* à des investissements de significations *autres* » (GREIMAS, 1984, p. 17-18, souligné par nous)¹⁶.

Au moment de passer au « texte » plastique, c'est-à-dire à l'organisation et à la distribution des contrastes dans le plan, apparaît une nouvelle problématique, celle de l'*orientation*. S'agissant du signifiant, et de son implication dans un procès sémiotique, il semble nécessaire de statuer sur les dimensions (linéaire ou tabulaire ? continue ou discontinue ? successive ou simultanée ?) de la lecture plastique. On continue à voir en surimpression le travail de l'oracle romain et du devin Dogon, en train d'observer les traces de mouvements dans les limites du *templum* ou de la table de divination. C'est ce que recouvre la problématique de l'orientation. Sans entrer dans le détail des cas

¹⁵ Imprudemment, car, si on distingue le plastique et le figuratif, et si on avance le concept de « figures plastiques », alors on devrait donc accepter parallèlement celui de « figures figuratives », dont la redondance, ou l'incongruité, sautent aux yeux ! On voit tout de suite que dans le méli-mélo des termes et concepts de « figure » et de « figuratif », même les plus réputés s'embrouillent un peu...

¹⁶ On notera ces étonnantes réticences, « *servir de prétexte* » et « significations *autres* ».

qu'il évoque, ni même dans des considérations de mouvements oculaires, on ne peut éviter d'observer une évolution dans la conception du dispositif topologique : occupé par des plages, des chromatismes, des textures, des lignes et des bords, ce dispositif apparaît en outre comme un espace-temps dynamique dont *l'une des dimensions est le guidage de l'attention*. Cet espace-temps dynamique est celui de la perception en acte, qui est en train d'apparier et de dissocier, de suivre ou d'anticiper, de revenir en arrière ou de stationner, etc. – comme le Renard Pale entre les cases de la table de divination. L'orientation plastique, c'est alors l'ensemble de ces parcours aspectualisés : la dimension plastique est bien, ici aussi, dotée de *propriétés aspectuelles, spatiales et temporelles*.

5.3 Une signification « *autre* » : anthropologique, mythique, anagogique ?

Greimas s'interroge ensuite sur la manière dont les traits et formants plastiques peuvent s'associer à des contenus selon une modalité qui leur serait, sinon vraiment spécifique, du moins propre et identifiable. C'est là qu'interviennent les *systèmes semi-symboliques*, ces cas de sémioses reposant sur la conformité entre deux catégories, aboutissant au couplage entre au moins deux oppositions pertinentes, l'une fonctionnant comme expression, et l'autre comme contenu. Il en vient à affirmer alors que « la sémiotique plastique [est] un cas particulier de la sémiotique semi-symbolique. » (GREIMAS, 1984, p. 22). Mais en quoi est-il *particulier*? La nature des expressions (visuelles en l'occurrence) ne suffit pas, car la proximité de fonctionnement avec celui du discours poétique incite à interroger aussi la nature des contenus. Et c'est à ce point que Greimas suggère une *particularité* des contenus de la sémiotique plastique, qui a été peu commentée depuis :

On peut dire toutefois que ce sont là des catégories relevant de la forme — et non de la substance — du contenu et qui, tout en paraissant provenir de la lecture figurative des objets plastiques, *possèdent néanmoins une grande généralité et se présentent comme des catégories abstraites du signifié* : ainsi, l'opposition terrestre/céleste renvoie aux *universaux figuratifs terre/air*; l'opposition nu/paré constitue l'axe principal de la dimension vestimentaire de *la culture* ; celle d'animé/inanimé, que l'on trouve chez Klee homologuée avec l'opposition lignes/surfaces, est admise parmi les *primitifs linguistiques* (GREIMAS, 1984, p. 22, souligné par nous).

Ces « détournements » de la dimension figurative vers la dimension plastique lui semblent caractéristiques de l'invention d'un « langage second » (GREIMAS, 1984, p. 23), partagé avec la sémiotique poétique, qui elle aussi produit un « langage autonome et spécifique » (p. 23). D'analogie en analogie, de rapprochements en rapprochements, il en vient à reconnaître le même

processus dans la « saisie mythique » du texte même des mythes, en prenant l'exemple du mythe d'Œdipe analysé par Lévi-Strauss. Le plus surprenant, dans cette série d'analogies (Floch, Thürlemann, Lévi-Strauss, même combat !), c'est que Greimas assiste si l'on peut dire sans broncher à la marginalisation de la composante narrative (du texte mythique, du motif pictural, etc.) dès lors qu'elle est portée par la dimension figurative : la narrativité habillée de figurativité est alors traitée comme une distraction, une déstabilisation provisoire des corrélations essentielles, celles que retrouve la saisie mythique. Tout prend sens alors : la saisie achronique des grandes corrélations mythiques participe « à la construction de ces grandes figures ambivalentes de médiation - caractéristiques de la pensée mythique selon Lévi-Strauss. » (GREIMAS, 1984, p. 24). C'est ce qui permet à Greimas d'affirmer, à propos du plan du contenu de la dimension plastique, que « la surface plastique clôturée apparaît comme prédisposée aux manifestations mythiques. » (p. 24).

Le Groupe μ , dans son *Traité du signe visuel* (1992), plus de quinze ans plus tard, a autrement formalisé le fonctionnement de la dimension plastique, mais sans parvenir d'aucune manière à caractériser en propre les contenus plastiques. L'argumentation du Groupe μ est en effet focalisée sur des combinaisons entre des éléments (signifiant, type, référent, signifié) qui doivent aboutir à la caractérisation de types de signes, notamment les « signes plastiques ». Pourtant, le point de départ est le même : le signe plastique est d'abord défini par la résistance de l'interprétant à la tentation du rabattement sur l'iconique. Le plastique serait donc d'abord une suspension de l'iconicité : il s'agit de savoir si l'on peut accorder aux formes, aux couleurs et aux textures « une autre fonction que celle d'autoriser la reconnaissance » (GROUPE μ , 1992, p. 188).

Bref, si le plastique ne déclenche pas la *reconnaissance*, de quel processus sémiotique participe-t-il ? Et pourquoi, au nom de quelle attente, faudrait-il « suspendre » la sémiose iconique, pour accéder à la sémiose plastique ? La réponse du Groupe μ est très technique, mais moins convaincante concernant une éventuelle spécificité des contenus plastiques : il faut poser une relation indexicale entre l'*indiquant* (des expressions constituées de traces diverses, formes, couleurs et textures) et l'*indiqué* (des contenus à construire).

En outre, cette relation indexicale se voit opposer deux conditions qui en compliquent la mise en œuvre : en effet, la sémiose plastique ne peut avoir lieu que (1) si les expressions se présentent *en configurations*, et pas isolément, et (2) si les contenus sont associés à cette configuration plastique dans *une énonciation visuelle particulière*, dans un énoncé singulier, tout en conservant une portée générale. La dimension plastique, semble-t-il, ne connaîtrait pas d'unités sémiotiques minimales généralisables, que l'on pourrait traiter comme des « signes ». Nous voilà donc revenus non pas aux particularités d'un type de

« signe », mais aux exigences d'un « texte » plastique, c'est-à-dire aux principes de couplages entre des catégories et des ensembles déjà, par eux-mêmes, complexes et composites. L'indexicalité fonctionne bien par couplages orientés, mais il faudrait alors admettre qu'elle puisse mettre en relation des ensembles complexes et des réseaux de traits distinctifs.

Or, c'est précisément cette situation que Floch et Thürlemann s'efforçaient d'affronter dans leurs travaux des années soixante-dix. Une lecture attentive de leurs études de tableaux (Kandinsky pour l'un, Klee pour l'autre) nous permet de constater que leurs analyses de la dimension plastique visaient déjà des contenus propres. En effet, l'un et l'autre parviennent à associer aux organisations plastiques qu'ils établissent des configurations sémantiques, et des dynamiques d'une narrativité profonde, non figurative et achronique, que seule la dimension plastique peut porter.

Figure 1 : *Blumen-Mythos*, Paul Klee.



Source : <https://www.thehistoryofart.org/paul-klee/flower-myth/>

Chez Thürlemann (2004 [1982]), par exemple, ce sont, dans *Blumen-Mythos*, les structures linéaires de la composition, les obliques surtout, ainsi que leurs orientations, qui meuvent et émeuvent la relation entre deux objets visuels dont le caractère figuratif est devenu accessoire, voire optionnel (l'oiseau et la fleur), le premier objet étant orienté vers le second, comme une source vers une cible, ce qui pourrait être potentiellement interprété comme un projet de contact et de pénétration, dont découle ensuite toute la construction mythique. La

dimension plastique dynamise les relations entre les objets visuels, et suscite l'hypothèse d'une lecture narrative profonde de nature mythique.

Figure 2 : *Composition IV*, Vassily Kandinsky.



Source: <https://www.thehistoryofart.org/wassily-kandinsky/composition-iv/>

Dans son étude de la *Composition IV* de Kandinsky, Floch (1985) note déjà une tension entre l'interprétation iconique et l'interprétation plastique. A propos de l'évocation de la tradition chrétienne, il note que : « la construction de *Composition IV* se sert d'éléments empruntés à l'iconographie chrétienne sans pour autant se plier aux contraintes de son système sous-jacent. » (1985, p. 69). Il en donne deux exemples : (1) dans le tableau, les relations entre la droite et la gauche sont inversées, impliquant ainsi un *renversement axiologique*, dans l'énoncé, et *idéologique*, dans l'énonciation ; (2) dans le tableau, les figures des cavaliers de l'Apocalypse sont dotées de formants graphiques que, dans d'autres œuvres, le peintre a déjà associés à des cavaliers arabes : autre transgression, autre interprétation, reposant sur un choix plastique. Floch montre que la construction plastique, linéaire et chromatique, distingue et articule deux parcours narratifs différents, celui de *l'issue d'un combat et de la sanction*, qui serait « habillé » figurativement dans le tableau, et celui de *l'accès à un nouvel âge, la création d'une autre forme de vie*, sans habillage figuratif, mais porté par l'organisation des expressions plastiques.

Ces analyses mettent en lumière, en écho à la position théorique affirmée par Greimas, l'enjeu d'une sémiotique plastique ainsi conçue. Il ne s'agit pas d'une simple alternative entre le figuratif (ou l'iconique) et le plastique. Il ne s'agit pas de se demander si les formes visuelles peuvent servir à autre chose que montrer des figures reconnaissables. Il s'agit de *faire en sorte que les formes visuelles signifient autre chose, autrement, et dans un autre langage* : La dimension plastique disposerait non seulement d'une sémiose spécifique, mais également d'une *puissance d'agir propre*. Pour que cette *altérité* reste perceptible, pour que le caractère « autre » de la sémiose plastique, du langage second et des signifiés

profonds qu'ils portent soient sensibles et suscitent les efforts du spectateur (c'est l'*agence* du plastique), alors il faut que la signification première et la signification seconde coexistent, qu'elles soient articulables, et que les tensions, les conflits, les transpositions, les transitions de l'une vers l'autre soient toujours disponibles, dans l'œuvre, et dans l'analyse.

Ces observations montrent que le reproche qui a été adressé à Floch et Thürlemann, à savoir de contribuer à la « redondance du plastique par rapport à l'iconique » (SONESSON, 1989 ; 2004; GROUPE μ , 1992, p. 51), procède d'une lecture trop rapide, peut-être un peu superficielle, des analyses en question, dès lors qu'on peut y lire l'émergence de *contenus spécifiques de la dimension plastique*. Le remarquable travail de synthèse du Groupe μ , dans le *Traité*, a eu comme effet secondaire de contribuer à nous faire oublier cette longue tradition culturelle et anthropologique de la coexistence, conflictuelle ou harmonieuse, complémentaire ou contradictoire, de plusieurs types de significations. Oublier au profit de quoi ? On connaît déjà la réponse : au profit d'une perspective neurocognitive et positiviste, fortement étayée par les sciences expérimentales des domaines physiologiques et neurologiques. Si cette étude-ci pouvait avoir une seule raison d'exister, ce serait de contribuer à renouer le fil avec cette longue tradition culturelle et anthropologique, replonger la sémiotique plastique dans le bain des sciences de la culture...

Conclusion : énonciation impersonnelle, aspect, espace-temps, et points de vue complémentaires

L'archéologie de la dimension plastique a pris ici l'allure d'un parcours à travers diverses typologies des significations et des interprétations, traversant les domaines du sacré, de l'art, et de l'anthropologie sémiotique. La succession et la comparaison de ces typologies montrent à la fois quelles particularités résultent de leur adaptation au domaine spécifique auquel chacune est associée (par exemple la question spécifique de la parole divine et de la signification eschatologique, pour les textes sacrés des monothéismes), et quelles questions constantes et périodiquement renouvelées elles s'efforcent de traiter.

Cette fouille archéologique, et le regard anthropologique qui la soutient, obligent l'analyste à prendre quelque recul avec les questions purement techniques, comme celles que la sémiotique sait si bien raffiner et compliquer à loisir. Il nous semble aujourd'hui, et au terme de cette étude, qu'il n'y a plus grand-chose à espérer, en soutien de la dimension plastique, de discussions sur la constitution du signe, sur les types et les référents, sur les figures et les indices, sur les classes et les schèmes, sur les interprétants et les objets, immédiats ou dynamiques, etc. Dans l'ambiance intellectuelle des sciences humaines et sociales de notre temps, ces aspects techniques pourraient même conduire à renoncer à

une dimension plastique qui serait si compliquée à manipuler et à laquelle on ne pourrait sérieusement accéder que par des échelons de technicité dissuasifs.

En revanche, ce que la fouille archéologique révèle, c'est la quête récurrente, obstinée, périodiquement reformulée et transposée, *d'un type de signification qui apparaît toujours en sus et en rupture avec tous les autres*, quel que soit leur nombre, quelles que soient leurs propriétés. De la signification oraculaire au sens obtus, de la divination à l'analogie et à la saisie mythique, on observe toujours : (1) une disjonction entre les instances d'énonciation, (2) un basculement entre deux points de vue complémentaires, (3) une transformation de l'orientation aspectuelle de la signification.

Les trois types de propriétés sont liés : la rupture dans l'énonciation conduit toujours à faire entendre ou à faire voir une autre voix que celle du texte ou de l'image, voire une absence de voix ; comme les deux régimes sémiotiques ne peuvent être saisis en même temps et en combinaison, ils participent de deux points de vue complémentaires, entre lesquels on doit pouvoir basculer de manière réversible, et enfin, cela se traduit dans les orientations aspectuelles.

Pour ce qui concerne l'énonciation, il est clairement apparu, aussi bien dans l'approche des textes sacrés, avec la parole divine, que dans celle des œuvres plastiques, avec le sens obtus, que l'instance énonçante est celle dite de « l'absence de personne » (FONTANILLE, 2021), autrement dit le « ça ». Dans la conception greimassienne de la dimension plastique, considérée comme un cas particulier de la sémiotique semi-symbolique, il est clair que chaque couplage semi-symbolique est opéré dans le cadre d'une énonciation particulière, pour la réalisation d'une sémiotique-objet singulière et concrète. Mais ce couplage ne manifeste ni une personne ni, encore moins, une subjectivité : il manifeste seulement l'effort pour s'extraire de l'anecdote figurative et narrative, et pour rendre possible la saisie poético-mythique. Dans de nombreux cas, la dimension plastique est confondue avec le « style » visuel d'une œuvre. Mais si l'on en reste au style, presque toujours on renonce à identifier la sémiose plastique, et les contenus requis ; en revanche, dès qu'on se met en quête de ces contenus, on retrouve le chemin de la saisie poético-mythique et d'une généralisation qui ne peut se réduire à un « style », a fortiori individuel.

La cohabitation des points de vue complémentaires fonde en outre la quête d'une signification « autre », c'est-à-dire d'une signification qui ne peut être articulée qu'en suspendant celle qui s'impose dans la dénotation, la connotation tropique et normée, ou la représentation figurative. Mais pour être perçue et comprise comme appartenant à la dimension plastique, c'est-à-dire « autre », elle ne peut être définitivement dissociée de la première dimension, qui doit rester à l'horizon. Elle est « autre », seconde, et elle doit le rester, par rapport à celle qui est la « même » et la première. La formulation choisie par Greimas est à cet égard parfaitement explicite : il s'agit d'une « saisie » mythique, et pas d'un mythe

détachable du texte d'origine ; pour preuve, cette règle s'applique au texte du mythe lui-même, dont l'interprétation reste platement littérale et narrative si elle n'est pas portée par la saisie mythique. Être « autre », en l'occurrence, ce n'est pas une essence ou une ontologie, c'est être dans un rapport de tension et de surpassement avec une ou plusieurs dimensions où règnent le « même », la répétition, la conformité, et des innovations prévisibles et limitées par la norme.

Les propriétés aspectuelles, enfin, fournissent un cadre de manifestation spécifique aux deux types de propriétés précédentes. On peut partir de l'opération de base qui caractérise la dimension figurative-iconique, à savoir la *reconnaissance* : quel que soit le degré d'iconicité de la figure, quelle que soit sa densité ou sa rareté sémiologiques, elle n'est iconique que parce qu'elle est *reconnue*. La *relation aspectuelle* est clairement fondée sur une *antériorité* (sur le versant temporel) et/ou une *extériorité-proximité* (sur le versant spatial) : la reconnaissance implique en effet que la figure en question ait déjà été présente dans le champ sensible de celui qui la reconnaît, avant et/ou aux alentours¹⁷.

En revanche, la *situation pratique* de production matérielle de l'énoncé (par exemple, le tableau, ou le film) ne procure à la sémiologie plastique qu'un *potentiel de possibles, projetés sur un support*. Et pour actualiser ou réaliser tel ou tel de ces possibles, il est nécessaire de neutraliser la figurativité iconique et d'en suspendre la sémiologie. Avant son interprétation, la dimension plastique n'est qu'une *promesse de forme et de sémiologie*. La *promesse* implique une orientation aspectuelle inverse (*bientôt, devant*) à celle de la *reconnaissance* iconique. Dans cette perspective, l'iconique et le plastique sont deux manières différentes et complémentaires de construire la signification du sensible : la dimension iconique procède d'une stabilisation des figures en vue de la *reconnaissance* d'une signification *déjà disponible*, et la dimension plastique procède d'une stabilisation des figures en vue de leur *remplissement* par une signification qui n'est *pas encore disponible*, qui est seulement *en projet* dans l'énonciation même. *Déjà* et *pas encore* sont deux variétés aspecto-temporelles d'un processus en cours, celui de la construction de la signification du sensible : sous l'aspect *déjà disponible*, la dimension iconique validerait une signification extraite d'une mémoire, d'un répertoire, et d'une antériorité, et sous l'aspect *pas encore disponible*, la dimension plastique ouvrirait sur des significations à construire, à deviner, à décrypter, à révéler ou divulguer, à projeter, à imaginer, postérieurement.

Le basculement entre le point de vue du *déjà disponible* et celui du *pas encore disponible* est également clairement en jeu dans la plupart des autres

¹⁷ Jean-François Bordron, dans son article « L'iconicité » (2004, p. 127-130) distingue clairement la ressemblance, qui est symétrique ($A \text{ ressemble à } B \approx B \text{ ressemble à } A$), et la représentation, qui est dissymétrique ($A \text{ représente à } B \neq B \text{ représente } A$). Cette nuance (la dissymétrie) est indispensable au fonctionnement sémiotique de l'iconicité, dont les deux termes ne peuvent pas être strictement et réciproquement équivalents. Et par conséquent, la dissymétrie aspecto-temporelle est également nécessaire à une sémiotique iconique fondée sur la *reconnaissance*.

typologies de régimes de sens que nous avons parcourues : du côté du *déjà disponible*, les significations littérales, dénotatives, connotatives tropiques, allégoriques, le sens obvie, la signification narrativo-figurative ; du côté du *pas encore disponible*, « encore à décrypter et à construire », les significations oraculaires, divinatoires, anagogiques, méta-culturelles, le sens obtus, et la saisie mythique.

Tel était l'objectif de cette étude : renouer, pour la sémiotique plastique, avec le fil des herméneutiques et des sciences de la culture. ●

Références

- BARTHES, Roland, *La chambre claire*. Paris : Gallimard (Collection Les Cahiers du Cinéma), 1980.
- BARTHES, Roland. Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein. In : BARTHES, Roland. *L'obvie et l'obtus*. Essais critiques III. France : Éditions du Seuil, 1992. p. 43-61.
- BARTHES, Roland. *L'obvie et l'obtus*. Essais critiques III. Paris : Points Seuil, 1982.
- BARTHES, Roland. Une problématique du sens. In : BARTHES, Roland. *Œuvres complètes : livres, textes, entretiens*. Paris : Seuil, 2002 [1970]. t. 3.
- BASSO FOSSALI, Pierluigi ; DONDERO, Maria Giulia. *Semiotica della fotografia*. Investigazioni teoriche e pratiche di analisi. deux. éd. Rimini : Guaraldi, 2008 [2006].
- BASSO FOSSALI, Pierluigi. *Il dominio dell'arte*. Semiotica e teorie estetiche. Rome : Meltemi, 2002.
- BEYAERT-GESLIN, Anne. De la texture à la matière. *Protée*, v. 36, n. 2, p. 101-110, 2008. Disponible sur : <https://doi.org/10.7202/019026ar>. Consulté le : 11 mai 2023.
- BEYAERT-GESLIN, Anne, Texture, couleur, lumière et autres arrangements de la perception. *Protée*, Lumières, Marie Renoue (dir.), v. 31, n. 3, p. 81-90, 2003. Disponible sur : <https://doi.org/10.7202/008439ar>. Consulté le : 11 mai 2023.
- BORDRON, Jean-François. L'iconicité. In : HÉNAULT, Anne; BEYAERT-GESLIN, Anne (dir.). *Ateliers de sémiotique visuelle*. Paris : Presses Universitaires de France, 2004. p. 121-150.
- CICÉRON. *De divinatione*. 1, 1. – *De La Divination*. Édité par José Kany-Turpin. Paris : Garnier Flammarion, 2004.
- CUIRASSÉ POTEKINE. Réalisé par Serguei Eisenstein. Russie: Goskino, 1925. 1 DVD (74 min).
- DESCOLA, Philippe. *Les formes du visible*. Une anthropologie de la figuration. Paris : Seuil, 2021.
- FLOCH, Jean-Marie. *Les formes de l'empreinte*. Périgueux : Fanlac, 1986.
- FLOCH, Jean-Marie. *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit*. Paris : Éditions Hadès; Amsterdã : Benjamins, 1985.
- FOCILLON, Henri. *La vie des formes*. 7 éd. Paris : Presses Universitaires de France, 1981 [1943]. p. 1-100. (Collection Les Classiques des Sciences Sociales). Disponible sur : http://classiques.uqac.ca/classiques/focillon_henri/Vie_des_formes/vie_des_formes_tdm.html. Consulté le: 20 mai 2023.
- FONTANILLE, Jacques. *Corps et sens*. Paris : Presses Universitaires de France, 2011.
- FONTANILLE, Jacques. *Ensemble*. Pour une anthropologie sémiotique du politique. Liège : Presses Universitaires de Liège (Collection Sigilla), 2021.

- FONTANILLE, Jacques. L'immanence, stratégie de l'humanisme? *Tópicos del Seminario*, v. 1, n. 33, p. 291-331, 2015. Disponible sur : <https://www.topicosdelseminario.buap.mx/index.php/topsem/article/view/233/227>. Consulté le : 20 mai 2023.
- FRANCASTEL, Pierre. *Art et technique aux XIX^{ème} et XX^{ème} siècle, la genèse des formes modernes*. Paris : Denoël, 1972 [1956].
- FRANCASTEL, Pierre. *Études de sociologie de l'art*. Paris : Denoël, 1970.
- FRANCASTEL, Pierre. *La réalité figurative*. Paris : Denoël, 1965.
- GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Sémiotique*. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. v. 1. Paris : Hachette, 1979.
- GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Sémiotique*. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. v. 2. Paris : Hachette, 1986.
- GREIMAS, Algirdas Julien. Sémiotique figurative et sémiotique plastique. *Actes Sémiotiques-Documents*, Limoges, n. 60, p. 5-24, 1984.
- GROUPE μ. Iconique et plastique: sur un fondement de la sémiotique visuelle. *Revue d'esthétique*, v. 32, n. 1-2, p. 173-192, 1979.
- GROUPE μ. *Traité du signe visuel*. Pour une rhétorique de l'image. Paris : Seuil, 1992.
- HÉNAULT, Anne; BEYAERT-GESLIN, Anne (dir.) *Ateliers de sémiotique visuelle*. Paris : Presses Universitaires de France, 2004.
- IVAN LE TERRIBLE. Réalisé par Serguei Eisenstein. Russie : Goskino, 1944. 1 DVD (99 min).
- KLEIN, Robert. Considérations sur les fondements de l'iconographie [1963]. In: *La forme et l'intelligible*. Écrits sur la Renaissance et l'art moderne. Paris : Gallimard, 1983 [1970]. p. 353-374.
- PANOFSKY, Erwin. *Essais d'iconologie* : Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance. Trad. Claude Herbet et Bernard Teyssèdre. Paris : Gallimard, 1967 [1939].
- PANOFSKY, Erwin. *La perspective comme forme symbolique*. Trad. Guy Ballangé. Paris : Minuit, 1975.
- PAULME, Denise. La divination par les chacals chez les Dogon de Sanga. *Journal de la Société des Africanistes*, tome 7, fascicule 1, p. 1-14, 1937. Disponible sur : <https://doi.org/10.3406/jafr.1937.1618>. Consulté le : 11 mai 2023.
- RENAULT, Jean-Baptiste. Entre répression et libération : le frisson de sens, le 'sens feuilleté' et son (an)architecture. *Revue belge de philologie et d'histoire*, Langues et littératures modernes – Moderne Taal- en Letterkunde, tome 94, fascicule 3, p. 647-659, 2016. Disponible sur : <https://doi.org/10.3406/rbph.2016.8891>. Consulté le : 11 mai 2023.
- RIPA, Cesare. *Iconologia*. Turin : Einaudi, 2012 [1643].
- SONESSON, Göran. *Pictorial Concepts*. Lund, Sweden: Lund University Press, 1989.
- SONESSON, Göran. The globalization of ego and alter: An essay in cultural semiotics. *Semiotica*, v. 148–1/4, p. 153-173, 2004. Disponible sur : https://www.researchgate.net/publication/249934169_The_globalization_of_ego_and_alter_An_essay_in_cultural_semiotics. Consulté le : 11 mai 2023.
- THOMAS D'AQUIN. *Somme théologique*. Paris : Éditions du Cerf. Paris, 1984-1986. t. 4. Tome Ia, q. 1, a. 10.
- THÜRLEMANN, Felix. Blumen-Mythos (1918) de Paul Klee. In: HÉNAULT, Anne; BEYAERT-GESLIN, Anne (dir.). *Ateliers de sémiotique visuelle*. Paris : Presses Universitaires de France, 2004 [1982]. p. 13-40.
- TSIKOUNAS, Myriam. Mater dolorosa. Éditions de la Sorbonne, *Sociétés & Représentations*, n. 39, p. 197-208, 2015. Disponible sur : <https://doi.org/10.3917/sr.039.0197>. Consulté le : 11 mai 2023.

 **Archeology and Anthropology of the plastic dimension of
Visual Semiotics. In tribute to Jean-Marie Floch**

 FONTANILLE, Jacques

Abstract: The expression “plastic semiotics”, put forward by Jean-Marie Floch, following Greimas, is already in itself a critical choice. It allowed us to avoid the trap of previous semiotic typologies, based on sensory channels, because the plastic dimension is not reserved for the visual domain! “Plastic semiotics” implies in fact from the outset a type of semiosis, endowed with its specific planes of expression and content: the identification of a specific plane of expression does not seem to be difficult, but that of the plane of content is more problematic. The Group μ has devoted a good part of its Treatise on the Visual Sign to what it calls the “plastic sign”, but as much as its systematic description of the plastic expression seems exhaustive, coherent and therefore convincing, its proposals concerning the plastic contents, in default with respect to the principle of heterotopia (but isomorphism) between expression and content, seem a little too redundant (or dependent) with respect to the expression, and weakly heuristic. Precisely, the underlying problem is the status of the plastic dimension, which has much to lose by being specialized in the visual, and much to gain by being considered as a particular but transversal type of semiosis (with respect to object types, sensory channels, and even domains of knowledge). This is why the question of the specificity of its contents is decisive, but only if it is approached from a general anthropological and cultural perspective. It happens that in this respect, Greimas, Floch, but also Thürlemann, already put in evidence, in their analyses, plastic contents which took on narrativo-mythic and anthropological allures clearly heterotopic with regard to the plastic expressions. To specify the plastic dimension, Jean-Marie Floch had perfectly identified part of the difficulty, and the possibility of a solution, with the semi-symbolic systems: the relations proper to the plastic semiosis would be characterized by the correlation between oppositions of the plastic expression and oppositions of the plastic contents. But, if the semi-symbolic systems guarantee the independence and the heteronomy between plastic expressions and contents, they say nothing about the nature of the contents in question. This is why our investigation, qualified of “archaeology of the plastic dimension”, endeavors here to go through the main typologies where the possibilities of plastic contents take birth, which are, in fact, different proposals as regards types of signification: those proposed by medieval scholasticism (four types of meaning), those reformulated by iconology (three types), those advanced, finally, by Barthes (two or three types, according to the versions) and Greimas (two types): it emerges precisely from this that the particularity of the plastic contents can be apprehended only by an approach of anthropological and comparative mode.

Keywords: iconic dimension; plastic dimension; plastic semiosis; anthro-semiotic typologies of meaning.

Como citar este artigo

FONTANILLE, Jacques. Archéologie et anthropologie de la dimension plastique des sémiotiques visuelles. En hommage à Jean-Marie Floch. *Estudos Semióticos* [online], vol. 19, n. 2. São Paulo, agosto de 2023. p. 87-120. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse>. Acesso em: dia/mês/ano.

How to cite this paper

FONTANILLE, Jacques. Archéologie et anthropologie de la dimension plastique des sémiotiques visuelles. En hommage à Jean-Marie Floch. *Estudos Semióticos* [online], vol. 19, issue 2. São Paulo, August 2023. p. 87-120. Retrieved from: <https://www.revistas.usp.br/esse>. Accessed: month/day/year.

Data de recebimento do artigo: 04/12/2022.

Data de aprovação do artigo: 24/01/2023.

Este trabalho está disponível sob uma Licença Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 Internacional.

This work is licensed under a Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 International License.

