



www.ec-aiss.it

Testata registrata presso il
Tribunale di Palermo
n. 2 del 17 gennaio 2005
ISSN 1970-7452 (on-line)

© EIC · tutti i diritti riservati
gli articoli possono essere riprodotti a
condizione che venga evidenziato che
sono tratti da www.ec-aiss.it

Figurativité et énonciation visuelle

Denis Bertrand

1. Une phrase de Lyotard

Paolo Fabbri a pris l'initiative, dans le cadre du *Centro Internazionale di Scienze Semiotiche Umberto Eco* d'Urbino qu'il a si magnifiquement dirigé et animé, de rééditer quelques textes courts et fondamentaux en sémiotique et sciences du langage. Ces ouvrages au format de poche, publiés d'abord dans la collection *InhocSigno*, puis dans la collection « La tradizione del nuovo » chez Luca Sossella editore, présentent aussi, du fait de leur substance d'expression, une solution ergonomique à la lecture urbaine d'aujourd'hui avec la densification des foules, le retour des files d'attente et les impératifs de la concentration en temps limité.

Est ainsi reparu l'essai de Jean-François Lyotard, *La peinture comme dispositif libidinal* (2014 (1972)). Une phrase de ce texte me semble coïncider particulièrement avec les objectifs qu'indique la thématique de cet ouvrage : « *L'énonciation et les images* ». En prenant acte du *désir* au départ de la peinture, Lyotard réalise tout d'abord un geste taxinomique : il distingue le désir « telos », orienté vers un but, et le désir « libido », pur élan, processus primaire, répétitif et non finaliste. Il retient cette dernière forme pour passer du « désir » à l'« énergie » alors révélée ; et de l'énergie à l'« économie libidinale » qui en assure les transformations, les « métamorphoses » dit-il. Il écrit alors ceci, superbe description de la genèse partagée de l'expérience esthétique et esthétisme en peinture, dans l'échange entre créateur et spectateur :

Là vous voyez qu'on se trouve tout près de la peinture : comment tout d'un coup un geste va se déposer en couleur, étendue d'une certaine manière, sur un certain support, ou l'inverse, comment une couleur qui est là, qu'on a regardée, va de nouveau relancer l'énergie chez celui qui la regarde, sous forme d'affect ou de danse ou autrement ; si c'est un honnête homme il se mettra à danser, si c'est un mauvais homme (occidental), il se mettra à parler... (Lyotard 2014, p.11)

En nous soumettant à cette seconde condition, parler, nous pouvons observer combien cette remarque de Lyotard embrasse largement les rapports entre énonciation et image et traverse plusieurs des « domaines d'intervention » que le texte d'orientation du congrès propose. Remarquable en raison de la clarté de la synthèse qu'il présente sur l'histoire des relations entre l'énonciation en linguistique et en sémiotique, et en particulier sur la signification visuelle, ce texte est si efficace d'un point de vue pédagogique qu'il pourrait être diffusé dans les départements d'art et de sciences du langage. On peut

ainsi décliner les différents domaines d'intervention qu'il suggère en relation avec la phrase de Lyotard :

Premier domaine, les « Aspects théoriques de l'énonciation dans les textes verbaux et non verbaux » : le geste et le regard sont tous deux compris, à hauteur égale, comme un acte énonciatif rapporté à un sujet, sujet de parole et de toute forme d'expression visuelle. Cela implique l'extension du sujet énonciateur verbal de Benveniste (« est *ego* qui dit *ego* », etc.) ainsi que la transfusion énonciative des langages, continue et circulaire, ici entre gestualité et vision, vision et gestualité.

Deuxième domaine, les « Énonciations visuelles et (les) formes de subjectivation » : Lyotard introduit la transformation fondatrice de cette subjectivation par le biais de la modalisation (pouvoir faire : l'énergie) et de l'aspectualisation (ponctuelle et inchoative : la soudaineté du survenir) ;

Cinquième domaine d'étude proposé par le texte d'orientation, « L'énonciation et l'interaction » : elle se forme, dans l'énoncé de Lyotard, à travers la complémentarité des opérations transformatrices de l'énonciateur créateur et de l'énonciateur spectateur qui est aussi, de ce fait, créateur (il danse, il s'émeut, il parle). L'interaction suggérée est alors double : celle qui se produit entre les deux acteurs, et celle qui survient à l'intérieur de chacun d'eux.

Septième domaine enfin, celui de « L'énonciation dans l'art contemporain » : on le retrouve ici, puisque les métamorphoses condensées dans cette brève citation de Lyotard font *exploser les cadres* de l'image, imposent la *synesthésie* comme propriété inhérente à l'expérience artistique, et exposent l'art comme *intervention*. Autant de marqueurs de l'art contemporain.

Or, au fil de ces différentes opérations, le désir fondateur se transforme en *dispositif*. C'est cette notion, au cœur de la réflexion de Lyotard sur l'énonciation plastique, que nous souhaitons interroger ici. L'interroger en elle-même, comme concept et en tant qu'elle se prolonge en une critique de la représentation, ce qui s'exprime traditionnellement en sémiotique à travers le concept de *figurativité*.

Comme l'a noté Umut Urgan dans *Marges. Revue d'art contemporain* (2015) à propos du « dispositif pictural selon Jean-François Lyotard », « le dispositif est un élément difficile à cerner de par son indétermination théorique ». « Terme nomade » souvent associé à « pulsionnel », notion à « parcours libre » marquée par les connotations libertaires de l'époque, le « dispositif » est sans doute emblématique de l'*épistémè* des années 1970, quand les paramètres psychanalytiques (Freud), socio-économiques (Marx) et sémiologiques (Saussure) s'entrecroisaient et se déterminaient réciproquement. C'est ainsi que le sous-titre originel du texte de Lyotard, « Conditions d'une analogie », exprime l'hypothèse transversale d'une équivalence entre le *dispositif dans la peinture* et l'*appareil psychique* compris comme « afflux énergétique ».

On sait que la notion d'*énergie* est considérée comme problématique en sémiotique structurale dans la mesure où elle force le principe d'immanence : en faisant entrer dans son champ de pertinence un corps étranger issu du monde référentiel, elle altère l'homogénéité de la description. Pourtant, il nous semble que les évolutions récentes de notre discipline, prenant en compte les modulations tensives qui sont à l'origine du sens, les instances énonçantes qui associent perception à prédication, et l'énonciation saisie dans la complexité de ses formes et de ses niveaux d'opérativité, favorisent un nouveau regard. Ces avancées théoriques et méthodologiques convergent, comme on va essayer de le montrer, autour de la problématique de l'image. C'est ainsi qu'on peut trouver dans cette analogie lyotardienne entre « flux d'énergie » et « dispositif » le foyer d'une conception de l'énonciation qui serait *primaire et originaire*, focalisant ses conditions d'émergence, mais également *extrême dans ses effets*, comme opérateur de transformation et même de métamorphose du sens.

Pour ce faire, nous partons de trois prémisses. Tout d'abord, celle, énoncée par Jean-Marie Klinkenberg dans sa préface au livre collectif dirigé par Maria Giulia Dondero, Anne Beyaert-Geslin et Audrey Moutat, *Les plis du visuel. Réflexivité et énonciation dans l'image* (2017), ouvrage de référence pour l'actuelle réflexion. Klinkenberg écrit : « Le statut que l'on peut donner à l'énonciation constitue une véritable pierre de touche des choix de pensée en matière de sciences humaines en général » (Dondero, Beyaert, Moutat 2017 : 9). Et de fait, c'est ce qu'on observe en sémiotique. La somme qu'ont dirigé Marion Colas-Blaise, Laurent Perrin et Gian Maria Tore sur l'énonciation et sur son foisonnement conceptuel (2016), avec ses vingt-cinq contributions, montre, entre autres, que l'histoire des relations mouvantes que la sémiotique a entretenues avec cette problématique se confond avec l'histoire même

de la discipline. Histoire qui mériterait à elle seule une synthèse : les choix théoriques, avec leurs débats et leurs controverses, se nouent à la question du sujet, énonciatif et perceptif, ici rejeté, là suspendu ou au contraire, ailleurs, épousé et placé en position faïtière de la théorie du sens.

Notre deuxième prémisses est également issue des *Plis du visuel*, où on lit, dans l'introduction signée des trois éditrices, que « la question de la transposabilité/transversalité de l'appareil formel de l'énonciation revient comme un leitmotiv dans plusieurs articles recueillis ici. » (Dondero, Beyaert, Moutat, 2017, p. 19). Transposabilité et transversalité entre langages, bien entendu, et plus spécifiquement entre l'énonciation verbale et l'énonciation visuelle. La question est obsédante : les concepts énonciatifs de l'univers verbal sont attestés par des marqueurs, avec les opérations qu'ils sous-tendent (personnes, dispositifs de la parole citée, déictiques, temps verbaux, modalisateurs de la parole, marques aspectuelles, etc.) qui sont absents des autres langages ; l'énonciation verbale dispose du métalangage, bavardant sur tous les langages en plus sien propre, le visuel non, il est « taciturne » (Derrida). Quelles sont alors les conditions de transposition de ces concepts et de ces opérations à l'image ? Et quel est le prix à payer pour le transfert du concept d'énonciation ?

Nous ajouterons une troisième prémisses qui prolonge la précédente, et qui, d'une certaine manière, en fait partie. Elle concerne le statut de l'*image*, cette notion si flottante. On aimerait, sans pourtant être sûr d'y parvenir, pouvoir intégrer les différentes définitions de l'image – celles qui relèvent du visuel et celles qui relèvent du verbal – sous la même coiffe de l'énonciation, ce qui justifierait, en profondeur, à hauteur des opérations énonciatives justement, cette homonymie apparente. Se trouveraient ainsi réunies l'image au sens de « reproduction visuelle d'un objet sensible » (le cliché, le dessin, le reflet dans une glace par exemple), l'image au sens de « ce qui évoque quelque chose ou quelqu'un qui correspond à quelque chose ou quelqu'un » (la figure au sens rhétorique par exemple, l'icône, le symbole) et l'image au sens de « représentation mentale d'origine sensible » (le souvenir, le rêve, l'image parentale...), à quoi s'ajoute l'image en tant que *valeur* (positive ou négative, l'image de soi, l'image d'un politique qui se dégrade, ou l'image de marque)...

Cette typologie rapidement rappelée ici est celle du dictionnaire *Le petit Robert*. Elle est discutable, sans doute, mais elle révèle combien il est difficile d'appréhender les phénomènes de quasi homonymie de ce lexème. On peut dire au moins que l'image est translangagière et qu'il est légitime d'interroger les opérations qui en sous-tendent à la fois l'apparition et la capacité de transit, qu'elle soit portrait ou qu'elle soit métaphore, qu'elle soit caricature ou qu'elle soit concept. Un si vaste champ sémantique a donné lieu à la création d'un grand nombre de notions, permettant d'y tracer des isotopies. Parmi d'autres conceptualisations, comme celle d'indice, d'icône et de symbole, la *figurativité* constitue en sémiotique une porte d'entrée majeure dans l'image, articulée au fil de ses définitions.

2. Énonciation et dispositif

Revenons à présent au dispositif selon Lyotard. Et mettons-nous en quête de sa définition, pour la peinture d'abord, et plus largement ensuite.

Peindre, écrit-il, ce serait faire des branchements de libido sur de la couleur, et brancher tout cela, la libido chromatisée, sur un support ; travail d'inscription en ce sens. (...) Ces branchements-là obéissent à des dispositifs. (Lyotard 2014, p. 19)

On voit apparaître la définition : « Le dispositif, c'est une organisation de branchements : il y a de l'énergie qui canalise et qui régule l'arrivée et la dépense d'énergie en inscription chromatique. » (*Ibid.*, p. 21) Et, plus loin, illustrant « un modèle simple de dispositif » à partir d'un texte de Bellmer intitulé « *Petite anatomie de l'inconscient physique, ou l'anatomie de l'image* » (*Ibid.*), Lyotard souligne : « ... l'important (qu'a compris et décrit Bellmer) c'est : la dé-localisation de l'énergie par une re-localisation ailleurs » (*Ibid.*, p. 23). L'exemple d'un petit dispositif énergétique (un mal de dents, et un geste spontané de la main pour le soulager) conduit à sa définition : « Là, vous avez un dispositif énergétique, vous avez un transformateur qui opère » (*ibid.*).

Une rapide analyse sémio-narrative peut éclairer ce micro-univers : l'énergie c'est l'actant, l'agent du faire ; mais c'est aussi le faire lui-même, syncrétisme de l'actant et de l'action ; le dispositif, c'est la scène actantielle, d'autres actants interviennent, voici le programme narratif dans son déploiement, qui

est le foyer d'une transformation. « Un transformateur qui opère » : un monde d'action narrativement bien formé, mais sans Destinataire. Cette explicitation narrative sous-jacente évoque pour nous les pages introductives de Greimas à *Du sens* (1970)¹. On se souvient que ce texte remarquable se présente comme une interrogation lancinante sur les conditions de saisie et de description du sens, de manière si possible « sensée ». Greimas déroule alors sa quête selon l'ordre d'une schématisation narrative, alors même que le schéma narratif allait être conceptualisé quelques années plus tard.

- Il y a l'état de *manque* tout d'abord, puisqu'on part du constat qu'il est impossible de saisir le « sens », comme va le confirmer l'itération de cinq programmes successifs d'échec, avec les illusions qu'ils projettent.
- Puis vient la *construction de la compétence* qui consiste, et cela intéresse doublement la réflexion de Lyotard et notre sujet, « à se mettre en condition figurative », c'est-à-dire à se tenir aux aguets du « jaillissement du sens », comme surgissement d'un événement sensible ;
- Suit alors la troisième séquence, la *performance*, ou l'*épreuve* qui consiste largement à démasquer les pièges véridictoriaux – qui se trouvent être ceux de l'image : « que veut dire ce mot ? Qu'entend-on par là ? » s'inquiète Greimas. Lorsqu'on parle de la manière la plus ordinaire, les images s'infiltrèrent partout, elles anthropomorphisent, elles nous mettent de la prosopopée « à tout coin de mot » comme on dit à tout coin de rue... Et voilà que survient cette magnifique observation, au cœur de notre récit – et au centre de notre actuelle réflexion –, qui associe image, émotion et narrativisation, lorsque Greimas écrit : « Parce que la langue naturelle n'est jamais dénotative, mais multiplane, vivre sous la menace constante de la métaphore est un état normal, une condition de la “condition humaine” » (Greimas 1970, p. 14). La figurativité s'est aussi installée dans ce récit lui-même, faisant alors surgir, au cœur du discours théorique, la dimension sensible et passionnelle : la *menace* de la métaphore...
- Enfin, quatrième séquence avec laquelle le schéma sera bouclé lorsque l'objet de la quête sera enfin conquis, c'est la *sanction positive*. Le sujet découvre « le sens du sens », il sait maintenant ce que c'est, et la certitude le modalise : la « production du sens » égale la « transformation du sens ». L'objet de valeur est enfin acquis. Satisfaction mitigée toutefois : « Sans qu'on sache rien de plus sur la nature du sens, on a appris à mieux connaître où il se manifeste et comment il se transforme » (Greimas 1970, p. 17) et, pour finir, « la forme sémiotique n'est autre que le sens du sens. » (*Ibid.*)²

Il y a là une rencontre, et une coïncidence. La rencontre de Greimas avec Lyotard est celle du « transformateur qui opère ». Même s'il revêt chez le second la figure, inconcevable pour le premier, d'un « dispositif énergétique », le concept de transformation apparaît, pour les deux auteurs, comme décisif et fondateur. Et la coïncidence est que le parcours narratif de Greimas peut être en lui-même compris comme un « dispositif » au sens de Lyotard.

Les choses se précisent dès qu'on découvre que le deuxième exemple de dispositif choisi par celui-ci, plus complexe et plus parlant si on ose dire, est celui, énonciatif, « que Benveniste décrit sous le nom de *récit* et *discours* » (Lyotard 2014, p. 23). Distinction entre deux plans d'énonciation fondée, nous le savons bien, sur les variations des paramètres du temps et de la personne auxquels Lyotard propose d'intégrer, ce que feront les sémioticiens à sa suite, les paramètres de la modalité et de l'aspect. Il choisit pour exemple l'énoncé : « il apparut », choix qui n'est pas sans pertinence au regard de l'image et de la question du regard pour la peinture. Il écrira même, plus loin : « “il apparut” c'est le noyau de tout récit mythique » (*Ibid.*: pp. 39-40). Avec « il apparut », le plan d'énonciation qui est installé, fondé sur l'aoriste et la troisième personne, est bien celui du « récit ». Mais s'y ajoutent aussi les paramètres du point de vue (le narrateur peut être ou non présent à la scène), de l'aspectualité ponctuelle et inchoative, de la modalité assertive enfin. Cet ensemble, avec ses sélections et ses articulations, forme, selon lui, « de véritables dispositifs langagiers » qu'il définit alors ainsi : « ce sont des agencements qui

¹ Ce texte, originellement paru en 1970, a été republié en italien dans la collection « La tradizione de nuovo » (2017), avec une préface d'Alessandro Zinna et d'autres documents d'accompagnement, p. 33-59.

² Pour une analyse détaillée du texte de Greimas, « Du sens », introduction à *Du sens*, voir Bertrand 2018 (« *Sémantique structurale* et poétique du sens »).

commandent l'orientation des flux énergétiques sur le champ d'inscription du langage, qui déterminent donc le branchement de la libido sur le langage comme surface d'inscription. » (*Ibid.* : 25-26)

Même si l'on n'est pas assuré du sens logique de ce « donc » (« qui déterminent *donc...* »), on comprend clairement que les « appareils formels » ne doivent pas seulement être envisagés comme « formels » : ils sont aussi en rapport de transformation avec le sensible, avec les affects, avec les effets. C'est ainsi qu'on va se mettre à rêver en regardant une image... L'énergie alors « filtrée » par ses possibles, circonscrite en registres, en formes et en genres, va générer ses propres productions. Lyotard précise : « elle va être métamorphosée en “effets” » (*Ibid.*, p. 26).

Entrant alors dans le régime de l'image peinte, nous pouvons décliner les énonciations plastiques et envisager l'immense variété des dispositifs picturaux, selon l'engagement du corps (les doigts, la main, les bras, etc.), selon la diversité des outils (pinceau, couteau...), selon les médiums employés (eau, résine, essence...), selon les supports utilisables – y compris la peau –, selon la forme d'action (par touche, par vaporisation, par traits, par déchirure, etc.), et selon surtout l'agencement énonciatif que tout cela compose pour se projeter sur une surface d'inscription. On voit alors comment la saisie du sens traverse tous ces moments énonciatifs et intègre, sous le nom de dispositif, ce qui sera plus appelé sémiotique des pratiques. Nous renvoyons ici aux travaux de Jacques Fontanille pour une modélisation des pratiques (Fontanille 2006).

3. Image et figurativité

L'énonciation ainsi envisagée semble s'en tenir, au moins prioritairement, au plan de l'expression. Or nous assumons que l'énonciation se définit comme « opérateur de sémiologie », c'est-à-dire précisément comme un mode d'agencement de substances et de formes d'expression avec des substances et des formes du contenu, les unes se convertissant dans les autres, existant comme telles les unes par les autres et réciproquement.

C'est alors que l'image revient sur scène, avec son extraordinaire extension et par conséquent son flou notionnel. Les sémioticiens, associant le concept saussurien de *figure* (trait résultant de la différence signifiante) et le mot *figuratif* issu de l'histoire de l'art, ont développé une théorie de la *figurativité*. Il serait utile de se pencher sur l'histoire conceptuelle, remarquablement évolutive, des définitions de ce terme et de la restituer avec précision. On pourrait dire qu'elle suit un cours parallèle à l'histoire de la sémiotique elle-même, à sa prise en compte progressive de l'énonciation et à l'intégration de la perception dans la saisie de la signification en acte. Il est évidemment impossible de reconstruire ici cette histoire, mais, à partir de la présentation schématique ci-dessous proposée, il apparaît clairement qu'on assiste à une montée en puissance du paramètre énonciatif dans la figurativité – on pourrait dire dans l'image. On peut donc scander de la manière suivante la définition évolutive du concept, depuis la sémantique structurale jusqu'à la sémiotique générale.

Sa *définition* originelle, *d'abord et avant tout structurale*, est caractérisée en termes de densité sémique : moins un sémème accepte de sèmes contextuels, plus il est figuratif (jusqu'à la monosémie des termes techniques) ; plus il en accepte, plus il tend à l'abstraction (comme les concepts de « beauté » ou de « vérité » par exemple). Il ne s'agit là évidemment que de polarités : les relations entre figuratif et non figuratif sont complexes et mouvantes, les deux dimensions coexistent et se chevauchent, les processus de défigurativisation et de re-figurativisation étant constants dans la langue (cf. le monde sémantique de la catachrèse et, plus profondément, l'hypothèse localiste). Cette définition très formelle a ensuite évolué au gré des mouvements théoriques de la discipline.

Avec *l'introduction de la sémiotique du monde naturel*, la sémiotique coupait définitivement les ponts avec l'ancien concept linguistique de « référent » et prenait acte que le monde « réel », celui des objets et des situations vécues, fonctionne aussi comme un langage, avec ses sélections et ses occultations, sa syntaxe narrative et passionnelle, ses codifications du sensible, ses interactions co-signifiantes entre sujets ou entre sujets et objets : une sémiotique dite, curieusement, « naturelle ». La figurativité se définit alors comme le contenu d'un langage qui a un correspondant au niveau du plan de l'expression de la sémiotique naturelle. Cette définition répondait encore strictement au principe d'immanence du structuralisme. C'est celle qui a cours dans le *dictionnaire* de sémiotique de Greimas et Courtés (1976).



Puis le sujet entre dans la danse, et la figurativité s'approfondit en se greffant sur l'analyse de la *sémiose perceptive* dans une perspective phénoménologique. Parmi les recherches les plus représentatives de ce « tournant », on trouve les travaux de Jean-François Bordron (2011). Celui-ci reprend la tripartition peircienne *indice - icône - symbole*, mais il la redéfinit profondément : ces trois termes, en effet, sont compris comme trois « moments » distincts dans la genèse perceptive de la signification. L'acte d'aperception signifiante prend forme progressivement en passant du « il y a quelque chose » qui fait signe (moment indiciel) à la reconnaissance d'une analogie entre la forme perçue et un objet d'expérience (moment iconique) et enfin à l'inscription de cette forme dans un système de règles qui lui donne sa véritable identité figurale (moment symbolique). Ce dernier moment s'identifie avec l'événement figuratif, lorsque l'objet dans le processus perceptif – image du monde, image peinte, image lue – est reconnu du seul fait qu'il entre dans un régime de régularités, voire de règles, de quelque ordre qu'elles soient, qui lui assignent une place et une identité dans un secteur de l'univers sensible.

La figurativité ainsi définie est alors soumise au *contrôle des instances énonçantes*, c'est-à-dire à la mise en perspective inéluctable façonnée par les produits de la praxis énonciative des communautés culturelles, c'est-à-dire l'usage. L'analyse de la perspective se spécialise en point de vue et en focalisation (cf. infra). Enfin, en écho aux développements les plus récents de la sémiotique, la figurativité est modulée par les formes de la *tensivité* qui en déterminent l'apparaître de manière continue et graduelle sur fond d'expérience perceptive – unissant alors étroitement les deux faces du sensible, la face perceptive et la face affective. On peut penser à l'aspectualisation spatiale qui façonne l'estompe ou détermine la fulgurance de l'image. La célèbre et ultime définition de Greimas dans *De l'imperfection* (1977, p. 78) illustre bien cette approche tensive de l'événement figuratif :

La figurativité n'est pas une simple ornementation des choses, elle est cet écran du paraître dont la vertu consiste à entrouvrir, à laisser entrevoir, grâce ou à cause de son imperfection, comme une possibilité d'outre-sens. Les humeurs du sujet retrouvent alors l'immanence du sensible.

Ce rappel succinct des définitions du « figuratif » n'a pas pour objectif de retracer l'histoire conceptuelle de la figurativité en sémiotique, suffisamment connue, mais plutôt de l'interroger, car elle est en elle-même significative : la figurativité cherche son sens dans l'image, elle s'échappe de sa première acception, elle trouve un nouveau gîte et, ce faisant, elle remonte peu à peu vers l'acte qui la génère, elle s'installe en quelque sorte au plus près de cet acte dont elle est l'effet de sens – tout comme Lyotard disait « qu'on se trouve tout près de la peinture » (2014, p.11).

C'est ainsi que la figurativité s'est trouvée de plus en plus explicitement rapportée à l'énonciation et à tout ce que cela implique, tant du point de vue de la matérialité de l'image (ses supports, ses manipulations, ses substances et formes d'expression) que de celui de ses contenus, investis par un œil qui est lui-même en prise avec l'usage. Avec ces très nombreux paramètres dont nous venons d'effleurer quelques-uns, elle est devenue « événement figuratif », et peut être comprise comme un « dispositif » dans le sens suggéré par Lyotard.

4. Agencements énonciatifs d'images

Pour mieux cerner l'univers des agencements qui forment l'énonciation visuelle effective, nous voudrions encore en préciser le dispositif. On prendra pour cela appui sur un modèle à caractère « génératif » élaboré il y a quelque temps (cf. Bertrand, in Colas-Blaise, Perrin, Tore 2016) sous la forme d'un tableau qui synthétisait à nos yeux l'espace énonciatif verbal (dans un contexte de recherche en sémiotique textuelle). Ce modèle permet de réfléchir aux conditions de saisie, par déplacement ? par transposition ? de l'énonciation visuelle et de son rapport avec les images.

Cette hypothèse d'une générativité de l'énonciation se présente sur trois niveaux d'articulation.



GÉNÉRATIVITÉ DE L'ÉNONCIATION

É N O N C I A T I O N	TEXTUALISATION	Point de vue ↑ Perspective ↓ Focalisation	Niveau discursif
	OPÉRATIONS ÉNONCIATIVES Débrayage / embrayage INSTANCES Actualisées / Virtualisées		Niveau sémio-narratif
	PRAXIS ÉNONCIATIVE Usage : convocation / révocation		Niveau profond

Matériau
Texture, timbre
Tempo et accent
Gestualités
Contrastes et gradualités
Formants plastiques

Subjectivation
Aspectualisation
Modalisation
Temps, Personne, Espace,
deixis :
Formes figuratives

En profondeur se situe la praxis énonciative, en tant que réalisation de la collectivité signifiante – parlante, dessinante, chantante –, le bourdonnement de toutes les énonciations verbales, visuelles, gestuelles, etc. qui nous ont précédés et qui nous sont simultanées. La praxis engendre l'usage, le grand magasin des énonciations énoncées et des images qui tapissent le fonds de mémoire collective. Chaque énonciateur y puise en convoquant ces produits de la praxis. On y trouve les topoï, les lieux partagés et communs, la stéréotypie et les récitatifs de la vie quotidienne qui fondent tous les bien entendus, tous les malentendus, l'acceptabilité de l'image ou son rejet scandalisé. Qu'elle soit visuelle ou verbale, l'image a toujours le pouvoir de brutaliser les représentations soumises aux règles de leur moment symbolique (cf. Bordron 2011) : « Ainsi chante Mila 17 ans, (...) elle fut un moment au début de l'année un symbole du harcèlement en ligne et du droit au blasphème, menacée de mort et exfiltrée de son lycée pour avoir (...) mis « un doigt dans le trou du cul de dieu » (Claude Askolovitch, *France Inter*, revue de presse, 7/9, 15 octobre 2020). Car à la convocation des produits de l'usage qui assurent, inlassablement répétés, le partage des images et des mots répond la révocation des produits de l'usage, qui heurte et bouscule l'ordre dominant du sens.

Le niveau intermédiaire est proprement actantiel : c'est le lieu de l'acte effectif, avec le jeu de sa double opération énonciative de débrayage et d'embrayage. Dans le langage verbal, il mobilise les actants de l'énonciation, riches de leurs diverses délégations. Celles-ci se distribuent les opérations objectivantes du débrayage et subjectivantes de l'embrayage. Formidable palette d'instruments qui, par ses combinaisons, ses tensions internes, sa réflexivité ou sa transitivité, ses narrativisations intimes faites de désirs et de craintes, les thématisations de ses rôles, autorise la mise en place des dispositifs extraordinairement variés de la scénographie énonciative. La littérature, depuis si longtemps, avec ses genres, sous-genres, registres, œuvres et chefs-d'œuvre, en est évidemment le théâtre d'ombres. Or, toutes ces opérations actantielles sont aussi présentes dans le monde de l'image visuelle. L'histoire de la peinture l'atteste. Mais, la propriété énonciative est ici qu'elle passe par le regard, qu'elle se déduit du regard et du geste qui, l'un en l'autre, se prolongent (cf. Lyotard, ici même). Dès lors, toutes les opérations précédemment évoquées, si minutieusement observables dans le monde verbal, sont ici comme enfouies, implicites, décelables après-coup, reconstructibles à partir des tracés et des traces qu'elles laissent.

Au niveau de surface, celui de la manifestation énonciative, sa mise en œuvre rencontre la contrainte de la textualisation. Elle est alors, du fait des substances d'expression (les supports, la page blanche par exemple, ou l'écran), soumise à la contrainte de son espace même – la linéarité spatio-temporelle du haut de la page en bas, de gauche à droite pour les formes de l'écriture occidentale, et autrement ailleurs, autrement, dans d'autres langues et d'autres langages.

Comme pour conjurer le diktat de la textualisation, Henri Matisse disait : « Il faut toujours rechercher le désir de la ligne, le point où elle veut entrer ou mourir ». Car cette contrainte impérieuse est aussi un



espace de liberté ouvert aux stratégies énonciatives et à d'infinies modulations (cf. la *dispositio* rhétorique). Elle présuppose dans tous les cas la « perspective », condition générale et fondatrice de toute activité signifiante depuis la perception jusqu'au discours verbal en passant évidemment par la mise en œuvre de tout autre langage. La perspective Renaissance, monofocale, n'est qu'une de ses variétés culturelles, à succès comme on le sait, mais bousculée néanmoins par d'autres conceptions picturales, d'autres mises en perspective.

Dans tous les cas, la perspective se spécifie et se spécialise en « points de vue » du côté du sujet, déterminant les lignes de fuite comme les argumentations, et en « focalisation » du côté de l'objet, installant des « plans » (gros plan, plan panoramique, slow motion, etc.), des effets proxémiques, des ordres de visibilité. La perception est elle-même si bien soumise à l'impératif de la perspective que le monde ne se livre à son sujet que sous forme d'esquisses (au sens phénoménologique de saisies partielles) et que le réel ne lui apparaît que par les « compositions d'esquisses » qui forment, selon le terme husserlien, le « moment figuratif ».

C'est ainsi qu'à partir d'un nombre limité de paramètres, on peut élaborer une cartographie globale de l'énonciation, transversale aux différents langages et conçue comme *opérateur de sémiose* – c'est-à-dire assurant le passage signifiant entre plan de l'expression et plan du contenu. Le modèle, en s'affinant, pourra bien entendu intégrer d'autres paramètres régissant le discours pictural ou verbal mis en acte par l'énonciation. Ceux-ci concerneront aussi bien le contenu lui-même (jeu des personnes et de la modalisation, mécanismes de la temporalité et de l'aspectualité, réglages de la figurativisation, etc.) que les formes de l'expression : aux timbres, au tempo, à l'accentuation pour le verbal, répondent – et ce n'est pas par simple analogie – les touches, les traits, les masses, les tons et les teintes, les contrastes chromatiques et les lavis – pour le plastique.

L'énonciation se présente donc comme l'agent médiateur des deux plans du langage (Expression / Contenu) et les fait exister réciproquement : pas d'expression possible sans plan du contenu, pas de contenu possible sans plan de l'expression. Sa mise en œuvre embrasse simultanément l'ensemble des paramètres mobilisables, à la fois constants et instables, sélectionnables et hiérarchisables, formant donc des *dispositifs* au sens que Lyotard a donné à ce mot. La carte générative, n'en est qu'une expression possible, à bonne distance du sujet même dans ses concepts, mais l'impliquant en tout point. Disposée en couches de spécifications progressives, elle y conduit en quelque sorte, depuis l'anonymat figé de l'expression dans la masse parlante et signifiante par la praxis, à la « venue à soi » de la parole singulière, de la peinture singulière, de la musique singulière, c'est-à-dire d'un « style » d'expression et d'énonciation. Le dispositif investit, avec des spécificités « locales », tout langage, verbal et non verbal. Mais pour ce dernier, qu'il soit visuel, musical, gestuel ou autre, l'économie des opérateurs change alors que les opérations disposées de manière générative restent les mêmes.

Il serait sans doute absurde de chercher des « correspondances » terme à terme entre le modèle lié à l'univers verbal et l'analyse de l'énonciation visuelle. Mais ce que le petit tableau montre en revanche, c'est qu'on a bien affaire à un « dispositif », au sens de Lyotard : un système d'agencements et d'embranchements entre des paramètres qui rendent compte de la projection du sens sur une surface d'inscription, avec ses zones de stabilité et ses zones d'instabilité, ses contraintes et ses marges de liberté, ses formes immanentes, et ses ouvertures sur son extériorité (mondaine, interprétative, émotionnelle, etc.). Plutôt que de chercher à formaliser le transfert énonciatif du verbal au visuel, essayons à présent de le saisir en évoquant une étude de cas.

5. Champ artistique : expansion du dispositif d'énonciation

Veronica Estay Stange dans *La musique hors d'elle-même. Le paradigme musical et l'art contemporain* (2018), entreprend d'expliquer les transformations successives des pratiques artistiques entre les fins du XIX^e et du XX^e siècle, dans le domaine visuel mais aussi dans tous les autres arts sans exclusive. Le plan de pertinence adopté pour cette analyse est la circonscription de l'objet artistique dont le périmètre s'est trouvé progressivement étendu, chaque état postérieur franchissant les frontières établies par l'état antérieur. Cette hypothèse d'élargissement se fonde sur une seconde hypothèse qui voit dans la musicalité – le corps dansant de Lyotard tout à l'heure – le moteur de ce processus concernant l'ensemble des langages et des productions.

Le modèle qu'elle développe se fonde, pour une large part, sur les propositions de Jacques Fontanille relatives à la sémiotique des pratiques et à l'enchaînement de ses plans d'immanence (Fontanille 2008). Ce modèle peut être compris, dans le champ visuel et dans la perspective que nous adoptons ici, comme l'élargissement continu et progressif du dispositif de l'énonciation – et non pas seulement, comme V. Estay Stange le laisse entendre, comme celui du plan de l'expression. C'est bien en effet la jonction entre expression et contenu, lieu crucial de l'énonciation, qui est ici en jeu : l'opération consiste tout d'abord à sortir du cadre, en intégrant le support à l'œuvre, ainsi que ses variables situationnelles, puis à installer la gestualité comme surface d'inscription et à mettre enfin le corps lui-même en jeu comme acteur, médium, support et produit de l'acte artistique. On a là, élargissant l'énonciation elle-même, un dispositif au sens de Lyotard, combinant constance et transformation, permanence du principe de circonscription et instabilité de son périmètre.

Ainsi, comme l'écrit Veronica Estay Stange, « l'art contemporain a transformé l'*expansion* (du plan de pertinence) en une véritable transcendance. Nous entendons par transcendance, précise-t-elle, *le franchissement par l'œuvre de ses propres frontières pour s'assimiler à tout ce que, par définition, elle n'est pas.* » (Estay Stange 2018 : 19) Or, sous-jacent au plan de pertinence, le dispositif énonciatif avec l'empan modulé de sa « prise » du sens est bien ici à la source de l'opération. C'est du reste ce que laisse entendre l'autrice lorsqu'elle utilise le terme « transcendance » pour qualifier l'élargissement de l'objet pris en charge par l'acte signifiant. Elle parle alors de transcendance « ontique », touchant l'être de l'objet artistique (réalisé ou virtuel, comme dans l'art conceptuel), de transcendance « narrative », touchant le statut du faire en passant de la chose faite (le tableau) au faire lui-même en tant qu'œuvre (action painting ou performance), et enfin de transcendance « structurelle » lorsque la production artistique transfère ses propriétés de l'espace individuel à l'espace social de sa réalisation (art sociologique).

A partir de la modélisation sémiotique développée par Jacques Fontanille (...) nous parcourons une à une les étapes traversées par les différents arts (...). Ainsi, en dépassant le niveau du signe, l'œuvre intègre d'abord son médium, c'est à dire le dispositif, visuel ou acoustique, qui véhicule le signe (...). A un niveau supérieur, l'incorporation de l'objet conduit à mettre en évidence la dimension réique (... Mouvement supports-surfaces, *ready made*...). En franchissant encore un pas, l'art contemporain aurait étendu la circonscription de l'œuvre à la « situation sémiotique » constituée par les interactions entre sujets autour de l'objet (... performance, *happening*...). A un dernier stade, l'art contemporain rejoint ce qu'on appelle en sémiotique les « formes de vie » (... les communautés d'appartenance, l'art sociologique...). Du médium à la forme de vie, nous nous efforçons ainsi de mettre en évidence la cohérence sémiotique qui sous-tend les révolutions formelles (...) des arts depuis le début du XX^e siècle. (Estay Stange, 2018, pp. 21-23)

Si Veronica Estay Stange reconnaît l'alliance d'une trame historique avec une cohérence formelle et structurelle de portée générale, on peut aussi considérer que le processus ainsi décrit suit un parcours (génératif également) de l'énonciation elle-même : chaque étape se présente comme une révocation de l'usage établi par la praxis visuelle qui l'a précédée et cette étape, sédimentée à son tour par les innombrables reprises (convocation), engendrera des produits de l'usage qui seront à leur tour révoqués par l'acte d'expansion ultérieur.

On peut analyser ce processus énonciatif visuel comme résultant d'opérations de débrayages (les ruptures) nécessaires à l'émergence d'une identité picturale embrayée, un « je » en somme, qui peut conduire jusqu'à l'utopie d'un embrayage « absolu » (le corps de l'artiste dans les performances). On y reconnaît aussi la multiplication des instances enfouies (émergeant dans les « Manifestes »), le combat contre les contraintes inhérentes à la textualisation visuelle, la perturbation des perspectives canonisées et sédimentées favorisant l'avènement de points de vue inédits et de focalisations inattendues... On y perçoit une figuration dépouillée de ses codes et une mobilisation de matériaux hétérogènes (selon les règles admises ainsi relativisées) qui font exploser la frontière habituelle entre les plans de l'expression et du contenu... Bref, derrière ces opérations et ces processus, et derrière les événements qu'ils engendrent, un sujet inquiet s'exprime et se met, à partir des projections de l'incomplétude et des formes de l'imperfection, en quête d'un espace signifiant à découvrir. On le voit, le modèle proposé par V. Estay Stange dessine un dispositif de grande ampleur, mobilisant le modèle génératif de l'énonciation, rapporté à l'univers de la vision.



Pour conclure

Qu'est-ce qui relie l'image à l'image ? L'image au sens plastique à l'image au sens figuratif, et même au sens conceptuel ? L'image produite par référenciation et celle qui implique une référencialisation interne ? Nous répondrons que c'est le dispositif d'énonciation, au sens de Jean-François Lyotard dont nous avons ici proposé une interprétation sémiotique : c'est-à-dire à la fois l'acte de son énonciation et les conditions de l'acte, depuis ce qui l'inscrit dans l'histoire jusqu'à ce qui rompt avec elle, depuis ce qui conforte et rassure cette image jusqu'à ce qui la hante, depuis ses supports matériels jusqu'à ce qui la commente, depuis l'expérience sensible vécue qu'elle suscite jusqu'à ce qui l'use et l'éteint dans l'usage, depuis ce qui transforme et instabilise en elle et par elle jusqu'à ce qui s'y maintient et s'y consolide, depuis ce qu'elle offre en partage à autrui par débrayage, dédoublement, redoublement et re-présentation jusqu'à ce qui en elle sélectionne, détache, isole, singularise, avec sa part d'inhérence résiduelle du sujet... L'image est dans tous les cas simulacre, mais simulacre « véritable » dont l'inscription dans un dispositif énonciatif assure l'efficacité symbolique.

Le dispositif énonciatif désigne l'acte imageant (« imaginant » avant d'imager) contenant toutes ses conditions modulables : il en va de l'image calcul mais aussi de l'image surface, il en va de l'image-figure réclamant son commentaire et, récursivement, le commentaire du commentaire du commentaire, mais aussi de l'image nue à la référencialité fermée, il en va de l'image axiologique, identitaire, synthétique du soi, comme l'image du père par exemple, mais aussi de l'image enfantine du livre d'images... Et la liste des épanchements sémiotiques de l'image en ses dispositifs serait sinon infinie, du moins seulement maîtrisable par les principes de pertinence qu'on se donne. Lyotard en propose de belles analyses concrètes. Tout cela s'inscrit dans l'énonciation et les prolifiques ré-énonciations. L'énonciation avec ses étagements (qu'on pense à la générativité), avec ses branchements multiples, avec le jeu croisé de ses ipséités et de ses altérités, bref, l'énonciation visuelle en tant que dispositif.

Références bibliographiques

- Bertrand, D., 2018, « *Sémantique structurale* et poétique du sens », in N. Öztokat et D. Ablali, Actes du colloque d'Istanbul « *Sémantique structurale* (1966), 50 ans après », *Dilbilim Dergisi*, Sayı : 33, Yıl : 2015/1, 1-16.
- Bordron, J.-F., 2011, *L'iconicité et ses images. Etudes sémiotiques*, Paris, PUF, « Formes sémiotiques ».
- Colais-Blaise, M., Perrin, L., Tore, G., eds., 2016, *L'énonciation aujourd'hui. Un concept-clef des sciences du langage*, Limoges, Lambert-Lucas.
- Dondero, M.G., Beyaert-Geslin, A., Moutat, A., eds., 2017, *Les plis du visuel. Réflexivité et énonciation dans l'image*, Limoges, Lambert-Lucas.
- Estay Stange, V., 2018, *La musique hors d'elle-même. Le paradigme musical et l'art contemporain*, Paris, Classiques Garnier.
- Fontanille, J., 2006, *Pratiques sémiotiques*, Paris, Presses Universitaires de France, « Formes sémiotiques ».
- Greimas, A.J., 1970, *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil.
- Greimas, A.J., 1987, *De l'imperfection*, Périgueux, Pierre Fanlac.
- Greimas, A.J., Courtés, J., 1976, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.
- Lyotard, J.-F. 2014, *La peinture comme dispositif libidinal* (1973), Rimini, Guaraldi, « InhocSigno ».
- Ungan, U., 2015, « Le dispositif pictural selon Jean-François Lyotard. Conditions d'une analogie », *Marges* [Online], 20 | 2015, Online since 01 March 2017, connection on 23 October 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/975> ; DOI : 10.4000 / marges. 975.