

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

Las palabras en la pintura, ¿todo lo manuscrito, trazado o pintado conforma una única escritura?

Les mots dans la peinture: est-ce que tout ce que nous écrivons, peignons, traçons, est un seul texte?

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

María Isabel Llarena Reino

DIRECTOR

Jorge Juan Vega y Vega

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

LAS PALABRAS EN LA PINTURA, ¿TODO LO MANUSCRITO, TRAZADO O PINTADO
CONFORMA UNA ÚNICA ESCRITURA?

LES MOTS DANS LA PEINTURE : EST-CE QUE TOUT CE QUE NOUS ÉCRIVONS,
PEIGNONS, TRAÇONS, EST UN SEUL TEXTE ?

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

María Isabel Llarena Reino

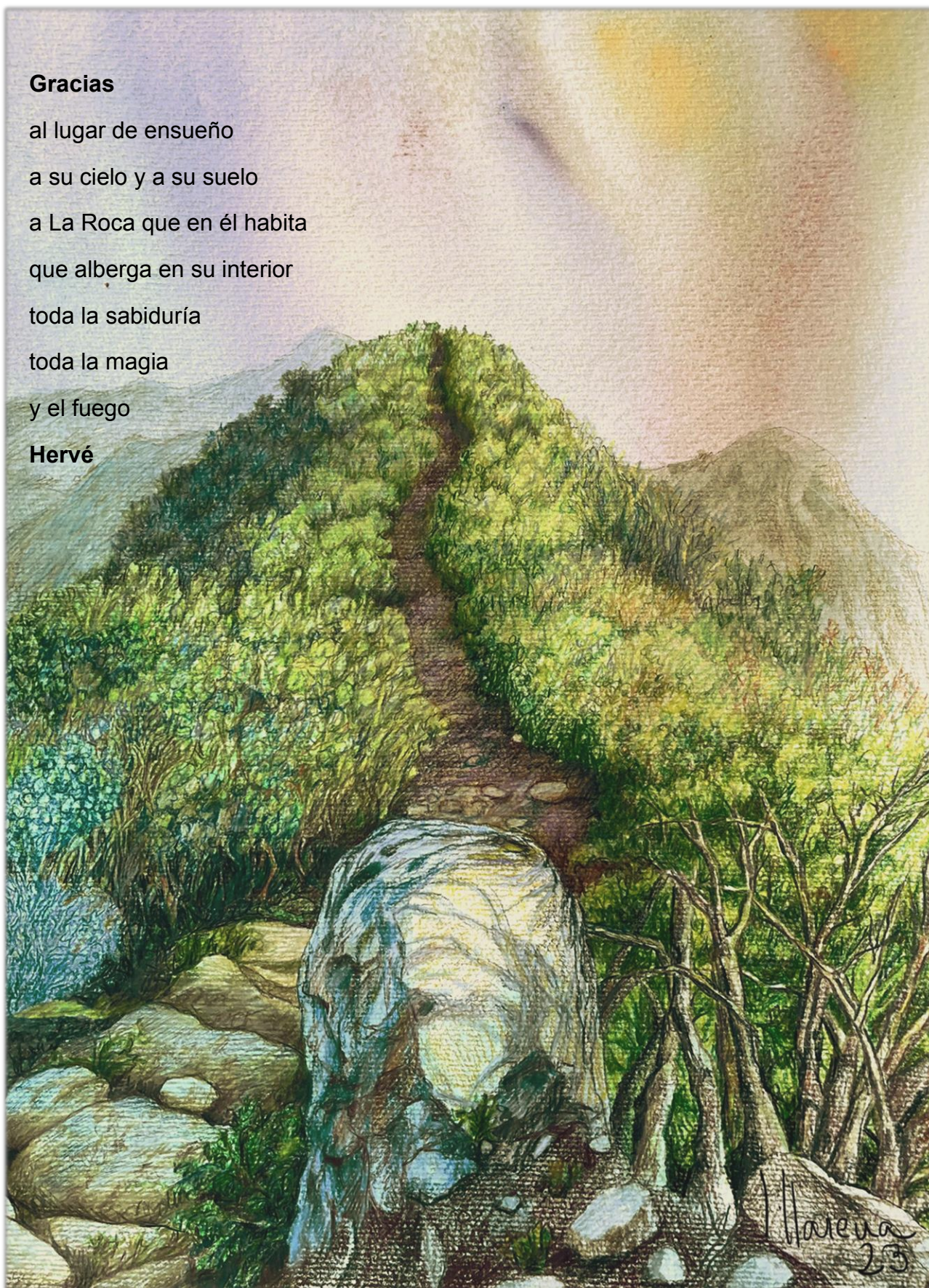
DIRECTOR

Jorge Juan Vega y Vega

Programa de Doctorado de Estudios Franceses
Madrid 2023

Gracias

al lugar de ensueño
a su cielo y a su suelo
a La Roca que en él habita
que alberga en su interior
toda la sabiduría
toda la magia
y el fuego

Hervé

Gracias

A Jorge, aquel jovencísimo profesor de francés, engalanado del rigor noble del recién doctorado, de los finísimos matices del poeta, de los coloridos trazos del humorista. Desde entonces, 33 años, hasta hoy, y siempre.

A Paqui Martín por abrirme tan generosamente las puertas de su taller y de su universo creativo, reino de profundidades espaciales surcadas por los trazos más elocuentes que una pueda imaginar.

A Saskia Rodríguez y a Laura González Cabrera por permitirme tan amablemente la reproducción de sus obras.

A Hervé por tu valiosísima ayuda, siempre.

Dedicada a Simón, a Julián y a Clara

Mis tres prodigios.

TABLE DES MATIÈRES

1	INTRODUCTION	7
1.1	L'origine et la chronologie de cette recherche	12
1.2	La définition de l'œuvre picturale-scripturale.....	22
2	PROBLÉMATIQUE	26
2.1	Le rapport de forces entre texte et image. État de la question	26
2.1.1	Le blocage de la sémiotique visuelle	27
2.1.2	Le problème de l'imbrication texte-image.....	31
2.1.3	Hétérogénéité des lignes.....	35
2.2	Quelle cohérence entre les deux systèmes ?	39
2.3	Hypothèse : « L'écriture est une » (Barthes) et « L'unique trait de pinceau » (Shitao).....	43
3	MÉTHODOLOGIE.....	44
3.1	« Rien ne sépare l'écriture de la peinture » Étude des signes	44
3.1.1	Les signes.....	45
3.2	« On croit que l'écriture communique et que la peinture exprime » Étude de l'information portée par la ligne	47
3.2.1	La théorie de l'information appliquée aux données graphiques	47
3.3	« Écriture et peinture sont faites du même tissu qui est, peut-être, la vitesse » Le geste.....	53
3.4	Les limites de cette recherche.....	54
3.4.1	Au sein de l'iconicité.....	54
3.4.2	Les interventions d'écriture	55
3.4.3	Les manœuvres sémiotiques entre écriture et image	58
4	LA BALANCE SÉMIOTIQUE DE L'ŒUVRE PICTURALE-SCRIPTURALE	61
4.1	Les procédés d'abstraction.....	63
4.2	La configuration des signes	77
4.3	Les décalages sémantiques	87
4.4	Conclusions.....	94
5	L'ŒUVRE PICTURALE-SCRIPTURALE FAIT SIGNE	98

5.1	Les choix qui ont une fonction significative	101
5.2	La polémique sur l'unité minimale et la double articulation	103
5.3	La ressemblance et la convention dans le système de l'image.....	115
5.4	La peinture et l'empreinte.....	122
5.5	Projet plastique et projet iconique : Make & Match.....	126
5.6	Expressivité et manière	130
5.7	Conclusions.....	131
6	LES MOYENS DE REPRÉSENTATION	136
6.1	Conclusions.....	152
7	LA THÉORIE DE L'INFORMATION	157
7.1	Information et théorie.....	158
7.2	Contenu informatif des caractères.....	159
7.3	Echantillonnage et quantification	163
7.4	Entropie et redondance	165
7.5	Entropie et redondance appliquées.....	170
7.6	Œuvre ouverte, information et signification.....	174
7.7	Idéal manqué ou coefficient d'art.....	177
7.8	Repliement de spectre ou remodelage d'information.....	179
7.9	Encodage et codes de transmission	184
7.10	Conclusions.....	190
8	LA SÉLECTION DE L'INFORMATION	194
8.1	Pourquoi de l'écriture dans une peinture ?	196
8.2	Auteur comme récepteur immanent	200
9	LE CODAGE ET L'INSCRIPTION DE L'INFORMATION	205
9.1	L'espace pictural scriptural.....	219
9.1.1	Types d'espace pictural	224
9.1.2	Immersion	227
9.1.3	L'utilisation spatiale de l'écriture	228

9.1.4	La dialectique vide-plein.....	230
9.1.5	Conclusions.....	235
9.2	La ligne dans l'espace pictural.....	239
9.2.1	La ligne scripturale	247
9.2.2	La ligne intersémiotique.....	248
9.2.3	Conclusion	258
9.3	La dimension plastique : l'inscription.....	260
9.3.1	Le trait de la lettre, le trait du dessin	260
9.3.2	La composition plastique de l'œuvre picturale-scripturale	269
9.3.3	L'intensification du signe graphique : la technique du contraste	275
9.3.4	Le mot puissant	281
9.3.5	Le mécanisme physique de la création : le geste.....	291
9.3.6	Conclusions.....	300
10	L'UNITÉ DE L'ŒUVRE PICTURALE- SCRIPTURALE	304
10.1	Conclusions.....	314
11	CONCLUSION	316
11.1	Homogénéité sémiotique.....	318
11.2	Homogénéité morphologique	319
11.3	Homogénéité sémantique.....	321
11.4	Homogénéité procédurale	323
12	CORPUS	326
12.1	Œuvres commentées.....	326
12.1.1	Paqui Martín.....	326
12.2	Œuvres non commentées	348
12.2.1	Saskia Rodríguez.....	348
12.2.2	Ōtagaki Rengetsu	351
12.2.3	Laura González Cabrera.....	352
12.2.4	Autres artistes orientaux.....	354

12.2.5	Autres artistes occidentaux.....	355
13	RÉSUMÉ DE LA THÈSE	358
14	RESUMEN DE LA TESIS	362
15	SUMMARY OF THE THESIS	366
16	BIBLIOGRAPHIE.....	370
17	LISTE DES FIGURES.....	385

1 INTRODUCTION

L'écriture dans la peinture

Une œuvre plastique écrite et peinte comporte deux catégories de traits (écrits, et peints ou dessinés). L'objectif de cette recherche est d'analyser dans quelles conditions ces traits peuvent présenter une homogénéité morphologique et sémiotique entre eux et au sein de l'œuvre, sachant que ces traits proviennent de deux systèmes sémiotiques différents, mais que dans ce type d'œuvre ils sont coprésents sur le même support physique (fig. 1).



Figure 1, Paqui Martin. Sans titre, 2022. Série « Galdós inspirador de emociones ». Mordant salin sur aluminium et photopolymère sur plaque solaire, gravure imprimée sur papier artisanal, 25x22 cm.

La particularité de la structure de l'œuvre écrite et peinte est que l'ensemble des traits écrits et celui des traits peints ou dessinés forment un tout insécable, conformant une œuvre visuelle indivisible. Nous donnerons la définition plus précise tout le long de ce chapitre, et aussi dans la section *Définition de l'œuvre picturale-scripturale* page 22. Mais que l'œuvre visuelle soit indivisible ne veut pas forcément dire qu'elle constitue

une réalisation artistique présentant une unité (depuis la perspective de la théorie de la composition picturale). À travers notre analyse, nous aspirons au dévoilement de cette énigme d'homogénéité qui se révèle précieux pour la compréhension de l'unité de l'œuvre plastique écrite et peinte. Par homogénéité morphologique il faut comprendre une cohésion des formes (que nous déterminerons), une certaine régularité stylistique et, par homogénéité sémiotique, un projet significatif commun et cohérent. Cette problématique sera abordée dans les différents chapitres de cette thèse, et notre hypothèse sera formulée avec précision dans le chapitre *Problématique*, page 26.

L'objet d'étude de cette thèse est, donc, un type d'œuvre plastique qui contient plusieurs codes (elle est plus généralement appelée pluricode). Dans notre cas, c'est une œuvre écrite et peinte caractéristique de la culture occidentale. Ce type de réalisation artistique présente une grande variation stylistique à travers les époques, à cause des variations des fonctions que les œuvres devaient remplir au fil des siècles, des écoles et mouvements artistiques, etc. Malgré la polyvalence qui la caractérise, l'œuvre pluricode présente plusieurs zones de résistance sur les plans structural, morphologique, sémantique et sémiotique, entre autres, qui font que ce type d'œuvres ont généralement reçu un accueil cauteleux de la part du public, critiques ou historiens d'art qui les percevaient, avec leurs textes écrits dessus, comme des réalisations ambiguës, difficilement classables. Ces réticences ou résistances contrastent profondément avec la clarté d'intention, de réception et de processus créatif des œuvres peintes et écrites de la culture orientale qui sont, elles, unies et intersémiotiques depuis le tout début du travail de l'artiste.

Nous appellerons ce type d'œuvre pluricode propre à la culture occidentale, œuvre picturale-scripturale, que nous raccourcirons en « œuvre PS » (nous donnerons une description plus détaillée à la fin de ce même chapitre). Nous verrons que l'approche que nous suivrons afin de trouver une réponse à notre hypothèse se focalisera majoritairement sur l'analyse des facteurs qui interviennent dans le processus de réalisation de l'œuvre ; l'approche de notre recherche sera pluridisciplinaire (sémiotique, plastique), notre intention étant de tirer profit de l'approche croisée.

Le point de départ de la problématique de notre recherche est le suivant : Roland Barthes, dans son ouvrage *L'obvie et l'obtus*, a déclaré que texte et image sont deux

systèmes hétérogènes (Barthes [1982], 1992 : 9-10). Mais il a aussi affirmé l'idée contraire à plusieurs reprises, à savoir, que tous les traits sont homogènes, dans ce même ouvrage *L'obvie et l'obtus* (Barthes [1982], 1992 : 98, 141). Par la même occasion, il a fait l'analogie entre la démarche créative de toute personne qui trace, peint ou écrit en occident, avec celle du lettré chinois, comme si les deux cultures, dans leurs essences, partageaient la même nature et avaient les mêmes aspirations. La démarche créative du lettré chinois est de nature profondément spirituelle, et constitue la quintessence de la peinture et de l'écriture traditionnelles orientales. Le chapitre *Les interventions d'écriture* page 55 nous donnera un aperçu de cette manière orientale d'écrire et de peindre, et nous aurons des occasions d'établir des comparaisons entre les deux cultures, comparaisons qui vont apporter des éléments intéressants à notre analyse.

La première impression qui frappe l'observateur en regardant ces traits orientaux, est celle d'une abstraction illisible, et cette impression peut advenir même dans le cas d'un observateur qui connaît la langue orientale, parce que les traits orientaux peuvent présenter un niveau d'intersémiotité élevé ce qui, parfois, complique beaucoup la lecture. Mais en occident aussi, il est possible de trouver des écritures asémiques illisibles facilement. En fait, il n'est pas compliqué de trouver de nombreux exemples d'écritures non-conventionnelles, voire indéchiffrables, dans les deux cultures. L'observateur peut être tenté de qualifier d'abstraites ces écritures étranges indéchiffrables, et il n'a pas tort. Étant donné que l'écriture constitue elle-même une abstraction, ceci peut paraître une tautologie, mais la simple observation des différents types d'écriture présentes dans les œuvres de notre corpus nous démontrera empiriquement qu'une abstraction réalisée par le biais d'un système qui est symbolique et donc, déjà abstrait, est possible.

Dans cette thèse, nous nous intéressons aux mots et à leur écriture ; nous nous intéressons plus concrètement au trait écrit et, par conséquent, nous devons examiner la fonction sémiotique des mots ; mais nous creuserons aussi autour de ces unités structurales des mots, que sont les lettres, et de l'information que ces lettres sont susceptibles de porter, et de la fonction sémiotique que leur écriture institue.

L'association de l'écrit et du dessiné bâtit un très vaste territoire de types de lignes. L'« écrit », ce sont aussi des croisements divers, intersémiotiques ou non, qui se

trouvent dans des territoires entre figuration et abstraction. En effet, dans l'écrit nous pouvons trouver la représentation de la lettre fidèle à sa convention, aussi bien que la représentation de la lettre stylisée ou déformée, ou même indéchiffrable ; ce qui constitue, comme nous l'avons mentionné avant, une opération d'abstraction dans l'abstraction. En guise de très court précis historique, nous rappelons que toutes les sortes d'écritures que nous venons de décrire, conventionnelles, stylisées, illisibles, ont été peintes sur des compositions picturales à travers les siècles, depuis l'Antiquité.

L'écriture dans l'art a été et est, maintenant plus que jamais, un phénomène socio-culturel très complexe, et les intentions derrière toutes ces créations avec des traits sont très variées. Francis Édeline affirmait que « Le traitement de la lettre en tant qu'image accompagne l'histoire même des alphabets et de l'imprimerie »¹.

Michel Butor s'exclamait aussi : « Des mots dans la peinture occidentale ? (...) ils y sont innombrables » (Butor 1969 : 5). À titre d'exemple, nous pouvons nommer les signatures autographes ou apocryphes, des textes représentés, des phylactères, des légendes, des titres, des calligraphies, des graffiti, des monogrammes, des inscriptions calligraphiées, peintes, ou tracées de diverses manières... et bien sûr, des mots, tout simplement. Ces écritures sont conventionnelles dans la mesure où elles sont compréhensibles et appartiennent au code de la langue. En revanche, au XXe siècle il s'est produit, d'après Philippe Kaenel (2015 : 143) un phénomène de déni de la signification de l'écriture qui a eu par conséquence un rapprochement des deux types de traits : « Le déni de l'illustration narrative au XXe siècle s'est également manifesté dans un ensemble de répertoires graphiques qui mettent en valeur le modèle indiciel. Traces, graffiti, empreintes gestuelles caractérisent par exemple l'œuvre de l'un des artistes les plus lettrés de ce siècle, Antoni Tapiès, marqué (...) par l'art oriental, la calligraphie (...) Le tout dessine une écriture visuelle hétéroclite, entre calligraphie, collage et rébus ». Parmi les systèmes d'écriture artistique (en dehors du système encadré et conventionnel de la calligraphie), nous pouvons donner quelques exemples d'écritures qui sont des marques abstraites cette fois-ci, qui ont été réalisées de manière plus ou moins spontanée, faisant ou non partie d'un système, comme c'est le cas des pictogrammes, des glyphes, des sismogrammes, des cryptogrammes, des

¹ « Parmi les étapes de ce voyage, les enluminures médiévales et les abécédaires anciens aussi bien que contemporains ont tous envisagé de considérer la lettre comme une icône, ou bien d'utiliser des traits propres aux lettres comme éléments plastiques disponibles pour une reconfiguration visuelle. » (Édeline 2020 : 9)

égouttements et éclaboussements, et tous types de symboles, de gribouillages, etc. Et, bien sûr, l'écriture asémique, qui est une écriture illisible, qui compose des messages informels en apparence sans signification, alors que, en réalité, ils signifient de manière différente (fig. 2). En effet, ce type d'écriture porte une information graphique qui ne renvoie pas à des significations par convention comme dans le cas du langage, mais à des sensations, qualités et stimulations variées, programmées par l'auteur ou spontanées. Malgré l'aura de modernité qui entoure l'écriture asémique, elle existe -documentée- depuis autour du IXème siècle ; elle est d'origine chinoise, mais aujourd'hui elle est très fréquente en occident aussi.



Figure 2, Paqui Martín. Sans titre, 2017. Série « La palabra entintada ». Gravure en taille-douce sur plaque en cuivre, tracée au burin sur vernis mou, imprimée sur papier, 16x16 cm.

Malgré cette coexistence séculaire et hétéroclite, écriture et dessin ont été, pour la pensée occidentale, deux catégories distinctes pendant longtemps. Par extension, récit textuel et récit visuel ont aussi été considérés distincts, voire antinomiques, par la culture occidentale. Mais cette division nette n'est plus à l'ordre du jour. Si l'on considère les réalisations artistiques qui se sont succédé en Europe depuis le début du XXème siècle jusqu'à aujourd'hui, cette notion occidentale de démarcation claire et nette des deux systèmes est pratiquement dépassée à présent, car les deux systèmes cohabitent sur de nombreux supports.

Mais, malgré l'association entre texte et image, si fréquente de nos jours, et qui semble d'ailleurs dominer sur de nombreux médias, la scission culturelle texte / image dans notre culture occidentale n'est pas sans fondement. En effet, même si les deux systèmes sont souvent coprésents au sein des œuvres graphiques et plastiques, très souvent ils ne se mélangent pas tout à fait. De plus, les pratiques intersémiotiques, celles qui sont véritablement hybrides, sont relativement peu fréquentes. Il faut savoir que la réalisation d'une œuvre où écriture et image sont intersémiotiques, à divers degrés, est souvent une tâche laborieuse. Francis Édeline explique, comme nous le verrons, la logique des pratiques intersémiotiques, qui est essentielle à la compréhension de la fonction sémiotique de ce système de représentation multiple.

Klinkenberg, lors de ses recherches sur la relation scripto-iconique (spécialement dans le domaine de la publicité où la relation pluricode révèle tout son potentiel), suggérait de « (...) considérer d'autres corpus – certains aux codes très rigides (...), d'autres plus souples comme « les mots dans la peinture » contemporains– ou encore des corpus anciens, ou extra-européens (...) » afin de mettre en évidence des spécificités dans la manipulation des outils généraux qu'il avait mis au point, des outils pour comprendre cette relation texte-image qui a été très peu étudiée jusqu'à récemment. (Klinkenberg 2020 : 44) C'est ce que nous nous disposons à faire dans cette thèse. Notre choix, parmi les corpus qu'il a mentionnés, se porte sur les « mots dans la peinture », et ce corpus sera mis en relation avec un corpus « extra-européen », la peinture chinoise (dans ce dernier cas, ce corpus nous l'utilisons pour notre étude comparative, sans approfondir dans ses spécificités, car nous n'aurions pas la possibilité de le faire dans le cadre de cette thèse).

1.1 L'origine et la chronologie de cette recherche

L'origine de la problématique de cette recherche a été l'ensemble des affirmations de Barthes sur la question de l'homogénéité des traits dans tout ce que nous traçons ou écrivons (voir chapitre *Quelle cohérence entre les deux systèmes ?* page 39). Mais cette origine s'enracine encore plus profondément dans quelques expériences que nous avons vécues dans le passé, en tant qu'amatrice d'art et qu'artiste plasticienne. La double question qui surgissait, dominante sur toutes les autres, immanquable, à chacune de nos visites aux salons internationaux d'art contemporain et à chacune de

nos visites à des expositions d'art oriental en Chine était : pourquoi, dans le cas de l'art qui s'inscrit dans la culture occidentale, certaines œuvres entraînent le public dans une immersion au sein de leur espace pictural, tandis que d'autres empêchent cette immersion par l'interposition d'éléments étrangers au code pictural ? Et pourquoi, dans le cas des œuvres d'artistes chinois, ces œuvres invitent à l'immersion malgré leurs inscriptions sur l'espace pictural ? Le fait était que ces œuvres de peinture et poésie chinoise avaient un pouvoir évocateur intense, contrairement aux œuvres occidentales. La réponse à cette double question semblait presque aussi évanescence que l'impossible problème de la définition d'art. Ensuite, les diverses affirmations de Barthes assurant l'homogénéité entre les deux systèmes, écriture et image picturale, semblaient la porte d'entrée idéale à l'exploration de cette problématique.

Avant de poursuivre, il s'impose de clarifier le sens que nous donnerons au terme *immersion* au sein de notre recherche. Nous l'expliquerons un peu plus en détail, mais il suffit pour l'instant de dire que la notion d'immersion se rapporte à une qualité sensorielle, celle d'être présent dans un environnement. Carola Moujan nous éclaire :

Le pouvoir d'immersion spécifiquement artistique, tel qu'il pourrait se différencier d'autres formes d'immersion, repose donc sur cette capacité unique de « faire espace » propre à l'œuvre d'art. (Moujan 2013 : 12)

Dès lors, au début de cette recherche, et au moment de nos premières observations de caractère analytique effectuées sur des œuvres plastiques écrite-peintes, nous avons pu constater que le problème que pose l'œuvre pluricode est, en fin de compte, non pas une question d'immersion, mais un problème de saillance : la plupart des mots ou des groupes de mots lisibles dans les œuvres occidentales, émergeaient, précisément, et donnaient très souvent l'impression de dominer visuellement sur le reste de l'image. Cette première observation nous éloignait considérablement des déclarations d'homogénéité de Barthes.

Mais nous avons trouvé une nouvelle affirmation de Barthes qui coïncidait avec nos premières observations, que nous venons de mentionner au début du paragraphe : Barthes disait avoir constaté, lui aussi, la domination des mots sur l'image. Il avait observé qu'un titre « (...) bloque l'accès à la toile, car, par sa précision, son intelligibilité, (...) il entraîne sur une route analogique » (Barthes [1982], 1992 : 169-171)

Nous avons plus tard trouvé d'autres témoignages du même phénomène chez d'autres auteurs. Par exemple, Francis Édeline (2020 : 16) définit ainsi ce blocage :

Lorsque nous sommes branchés sur le code linguistique, il bloque (ou inhibe considérablement) la perception des images comme telles. L'inverse est également vrai : les deux codes tendent à être mutuellement exclusifs. D'où résulte le phénomène typique d'alternation [...].

Il dit aussi, sur les œuvres intersémiotiques : « Le linguistique l'emporte dans la lecture, produisant une "transparence" du signifiant et son oubli en faveur du signifié » (Édeline 2020 : 49).

Nos investigations du début, donc, analysaient l'effet que la présence d'un texte avait sur l'image. La fonction communicative des mots, qui entraînaient sur cette route analogique que décrivait Barthes, semblait avoir un effet restrictif sur l'image au moment de la perception. Au point que la présence du texte -ou même la connaissance de la signification d'un texte qui serait absent sur le support-, grisait la présence de l'icône. Cependant, nous devons prendre en compte les déclarations sur l'instantanéité de l'image, maintes fois répétées par de nombreux auteurs. Nous nous trouvions face à une constatation qui relève du savoir commun : l'image produit un effet immédiat et puissant car elle apparaît de manière globale, tous les éléments de l'image et leurs relations apparaissent de manière simultanée. Alors, devant cette puissance de l'image, ce supposé phénomène rédhibitoire qui avait lieu dans l'espace pictural en présence -ou absence connue- du texte paraissait surprenant et il nous a interpellé.

Cette problématique semblait s'inscrire dans une démarche qui ressemblait à une psychologie de la perception, mais ce n'était pas l'approche qui nous intéressait. Nous avons décidé de nous orienter vers une approche sémiotique de la question. De ce point de vue, une œuvre qui contient des mots, une œuvre pluricode, est un ensemble de signes, composé de plusieurs systèmes distincts de signes, qui coexistent sur un espace pictural où se tissent leurs relations. Le fait que les systèmes soient distincts pourrait expliquer, d'un point de vue naïf et superficiel, ce blocage. Car la présence d'un système bloquerait l'accès à l'autre et inversement, en raison de l'exigence d'un changement de code de lecture ou de l'effort d'un changement de système de décodage d'un code à l'autre.

Mais cette explication n'est pas satisfaisante du point de vue scientifique ; il suffit de tenir compte du fait que, sur une œuvre de caractère artistique, dans la pratique, les systèmes ou codes ne sont pas si cloisonnés que cela, puisque, entre autres, un certain degré de mélange de codes, même d'intersémiotité, existe d'une façon ou d'une autre et à divers degrés, et que les associations sont de nature diverse et font partie d'un continuum dans l'échelle de modes de représentation.

Nous devons nous attarder encore un moment sur la perception parce que, du côté de la réception, il faut tenir compte aussi du fait que les modes de lecture texte et image ne sont pas si différents qu'ils ne le paraissent : en ce qui concerne l'image, c'est une évidence que les éléments iconographiques se présentent de façon simultanée et non consécutive comme le font les mots dans le cas du texte. Mais si nous regardons la question d'un point de vue physiologique, en réalité le processus de la vision fonctionne, grosso modo, de manière consécutive pour tout, qu'il s'agisse d'énoncé verbal ou visuel. Ceci a été étudié et démontré par les sciences cognitives. Le processus visuel de traitement des données s'organise par niveaux. Dans le niveau qui concerne la réception de l'information, les données visuelles apparaissent à haut contraste et en détail seulement sur la petite surface où l'œil se fixe. Ce qui peut expliquer l'impression d'immédiateté peut provenir du fait que la vision périphérique capte l'essentiel des couleurs et de la luminance d'un seul coup, même si cela se fait d'une manière très grossière. Mais le mécanisme de l'attention est celui qui guide où le regard doit se poser. De manière que cette opération du regard a lieu dans le temps ; l'œil se déplace consécutivement d'un point à l'autre et ainsi de suite, jusqu'à ce que l'œil ait fini son balayage de l'image, dans la mesure où le mécanisme attentionnel l'estime suffisant par diverses raisons.

En somme, dans une œuvre pluricode, la pensée intellectuelle est prise dans un monde à quatre dimensions (simultanéité spatiale plus la dimension séquentielle pour l'image, linéaire pour le texte). Elle enchaîne des concepts perceptuels (qui sont les produits de forces qui interagissent librement dans un champ) et les concepts intellectuels, et les combine dans une succession linéaire. Grosso modo, la pensée intellectuelle dissout la simultanéité de la structure spatiale et transforme toutes les relations linéaires en successions unidirectionnelles ; la mémoire reconstitue ensuite ces éléments et interprète une image globale, unie. Cette opération est assez rapide et en grande partie inconsciente, raison pour laquelle le public a normalement

l'impression de recevoir l'image de façon simultanée, mais ceci, nous l'avons vu, est loin d'être le cas.

Francisca Pérez Carreño fait une excellente synthèse de ce que nous venons d'expliquer :

Mientras que un texto literario se manifiesta como un todo pero linealmente, el pictórico es aprehensible todo de una vez. En él los recorridos lineales de lectura, las isotopías, se manifiestan simultáneamente. El texto literario, recorrido en el tiempo, exige del lector una actividad constructora de espacio, de volumen, exige la construcción de la simultaneidad espacial (...) Del mismo modo, la totalidad de la representación pictórica es accesible sólo desde la indagación de diversos recorridos, marcados como isotopías. La simultaneidad resultante está cargada de sentido que se ha descubierto linealmente. (Pérez Carreño 1988 : 120-121)

Francis Édeline le confirme, également :

La perception d'une image est (quasi) simultanée, mais son interprétation subséquente prend du temps et s'effectue selon un ordre quelconque alors que celle d'un texte suit une chronologie séquentielle impérative. (Édeline 2020 : 107-108).

Nous sommes d'accord avec ces affirmations, dans lesquelles les auteurs s'accordent avec le fait que le texte présente normalement un seul vecteur qui oriente la lecture, tandis que l'image est polydirectionnelle, et présente des vecteurs en toutes directions. Nous pensons donc que le décodage de l'image est, en réalité, un processus laborieux, malgré les apparences et les affirmations d'ordre très général. Mais l'image peut entraîner l'observateur sur une route analogique, elle aussi.

Nous cherchions, en réalité, une méthode pour analyser et comprendre des œuvres très complexes et, au cours de notre recherche, il nous a fallu explorer plusieurs points de vue sur la question. Nous avons conclu que la comparaison des résultats obtenus par le biais de divers domaines d'étude était une très bonne stratégie pour la recherche sur cet objet composite si particulier, l'œuvre PS.

En raison de la complexité du parcours de cette recherche, le sens pratique nous incite à faire ensuite une brève description de la progression chronologique du développement intellectuel de la présente étude, afin de présenter une vue d'ensemble de l'enchaînement logique des idées.

Avec la problématique sur la complexité du décodage de l'œuvre lors de sa réception que nous avons évoqué précédemment, nous nous trouvons devant une question qui

concernait les mécanismes cognitifs du récepteur et la mécanique du traitement des différents types de code, qui exigeait une approche psychologique ou neuronale. Nous avons décidé, alors, de nous pencher sur le revers du problème, et nous nous sommes interrogée sur ce qui, au contraire, se trouve physiquement sur le support (les relations matérielles qui relient les codes) et peut causer ou conditionner l'immersion de ce même observateur dans l'espace pictural (ou plutôt le manque d'immersion, dans les « peintures à mots »).

Par la suite, notre intérêt s'est ainsi orienté vers les signes iconiques-plastiques et les signes linguistiques-scripturaux. Le but était désormais la recherche d'indices d'ordre morphologique, syntaxique ou autres, qui pourraient empêcher ou favoriser l'homogénéisation des traits au sein de l'espace pictural. Notre prémisse était que, en cas de se produire, cette homogénéisation permettrait une immersion dans l'espace fictif, et garantirait, surtout, l'unité structurale et sémiotique de l'œuvre. À partir de ce moment-là, notre étude a basculé définitivement du côté des approches sémiotique et plastique combinées.

En somme, nous nous demandions si nous nous trouvions devant deux systèmes de signes opposables et irréconciliables du point de vue de la production sémiotique et de la réception du signe, et donc si leurs fonctionnements sémiotiques étaient opposables aussi. Les travaux consultés dans le domaine de la recherche sur l'espace pictural et sur la représentation picturale nous ont fourni les premières pistes à creuser. Tout d'abord, il faut dire que plusieurs experts ont démontré que le paradigme de la perception de l'espace pictural doit être réexaminé, parce qu'il est fondé sur des postulats qui sont contestés à l'heure actuelle.

La compréhension des caractéristiques propres à l'espace pictural des œuvres pluricodes nous est utile pour comprendre le contexte qui conditionne la composition réalisée par l'auteur-artiste et le manque d'immersion (relatif et selon l'observateur) ressenti par le récepteur de l'œuvre pluricode, comme nous avons commenté auparavant. Il est intéressant de constater que les anciennes prémisses de la théorie de la vision postulaient un lien étroit entre l'espace pictural et l'espace physique, qui guidait toute recherche sur la psychologie de la vision. Ces prémisses étaient, d'un côté, la métaphore « l'œil fonctionne comme une caméra ». Ensuite, la croyance que l'image est comme une découpe ou une tranche de la réalité et, par conséquent, que

la seule manière légitime de représenter l'espace pictural serait comme photographie ou bien comme image artistique réalisée dans la pure tradition de la perspective optique classique. Et, finalement, la dernière prémisse disait que la perception de l'espace pictural était le résultat de l'interprétation de signes picturaux statiques.² (Hecht, 2003 : xi)

Dans cet ordre d'idées, nous nous sommes aperçue que, en effet, l'œuvre avec texte et image ne répondait pas aux critères du paradigme classique énumérés plus haut. En premier lieu, la métaphore de l'œil comme caméra et ensuite le deuxième principe de l'image en perspective optique comme idéal de représentation, ne correspondent pas du tout à la manière de percevoir et de représenter le monde référentiel dans la plupart des œuvres artistiques modernes, contemporaines et actuelles, spécialement dans le cas des œuvres pluricodes. En conséquence, un espace pictural arborant une image mimétique (mimétique par rapport au monde référentiel, le monde physique) représentée par le biais de la technique de la perspective optique, propose un type d'immersion très différent de celui que les œuvres pluricodes sont en mesure de proposer. Nous verrons pourquoi dans le chapitre *Les Moyens de Représentation*, page 136.

La troisième prémisse, qui rend compte d'un supposé caractère statique des signes picturaux, pose un problème épistémologique, car nous pouvons constater facilement que, le fait que la présence du texte ait le pouvoir de changer la perception de l'image dans l'œuvre, et même de la bloquer, ne rendrait possiblement pas compte de signes picturaux statiques mais, bien au contraire, d'un dynamisme au sein de l'organisation picturale, de l'existence de zones d'attraction, d'un effet prismatique, comme nous verrons dans le chapitre *La configuration des signes* page 77. Or, si créer des zones d'attraction ou un effet prismatique est possible, cela veut dire qu'une certaine immersion dans l'espace pictural existe nécessairement. Il serait question ici d'une autre forme d'immersion, ce qui constituerait une ressource précieuse que l'artiste utilise intuitivement dans ses stratégies de composition.

² The assumptions underlying the earlier perception paradigm – (1) the eye as camera, (2) the visual image as a picture, and (3) perception as primarily the result of interpreting static pictorial cues – have all been severely challenged. The implications of this paradigm shift for the study of picture perception, however, have not been well explored. (Hecht et al. 2003 : xi).

Une fois posée la problématique de l'espace pictural et du phénomène de l'immersion, qui touche l'image dans sa totalité à cause de la présence du texte, nous avons abordé l'étude des signes de l'œuvre pluricode. Comme point de départ, et tenant compte de l'apparent fonctionnement inhibiteur du texte sur l'image que nous avons mentionné à plusieurs reprises, nous sommes partie de la prémisse que les systèmes des signes linguistiques et celui de signes iconiques sont des systèmes distincts et que ces deux systèmes s'opposent. L'artiste-auteur structure sa composition en choisissant le mode d'inscription des signes. Il insère ou intègre des signes des différents systèmes et il met en place les dispositifs rhétoriques et plastiques pour les articuler. Une révision des théories de signes de Saussure et de la sémiotique de Peirce, ainsi que de l'analyse d'Eco sur la fonction sémiotique relative au système de l'image, nous a conduit à la sémiotique visuelle du Groupe μ . Leur théorie nous apporte les concepts fondamentaux sur les signes iconique et plastique et sur la rhétorique du signe visuel. Les auteurs contemporains nous intéressent beaucoup ; nous nous sommes notamment penchée sur les recherches interdisciplinaires sur l'espace pictural et la représentation picturale qui constituent, en quelque sorte, le *hardware* de l'œuvre PS. L'approche conceptuelle de cette thèse, de nature pluridisciplinaire et s'intéressant aux relations et interactions entre ces deux médias distincts (texte et image) au sein d'une même œuvre, les travaux inscrits dans le domaine de l'intermédialité nous ont intéressée également. Mais nous nous sommes surtout focalisée sur la morphologie des signes, l'*intermatérialité* que partagent ces deux systèmes à l'intérieur d'une œuvre PS.

Avec les conclusions apportées par l'étude des fonctionnements des différents types de signe, et de leurs fonctions sémiotiques, nous avons ensuite procédé à faire une analyse de l'élément constitutif de tout signe graphique : la ligne. Chaque code utilise la ligne de manière différente. Le concept de ligne est très riche et présente beaucoup d'aspects différents. La ligne intersémiotique notamment, théorisée par Francis Édeline a attiré notre attention, et la comparaison entre les cas d'intersémiotité dans la culture occidentale avec la manière intersémiotique de peindre et d'écrire dans la culture orientale nous a apporté des pistes précieuses. Une fois que les différents types de ligne auront été expliqués, il faudra analyser leurs caractéristiques informatives afin d'évaluer leurs enjeux sémiotiques au sein de la composition artistique. La façon de le faire, c'est de vérifier à l'aide d'un calcul simple qui provient

de la théorie de l'information. Cette théorie est une théorie mathématique qui s'intéresse au processus de transmission de l'information, et qui démontre que l'information est quantifiable, et le calcul nous aidera à vérifier si les deux types de trait sont en mesure de transmettre une quantité d'information équivalente.

Même si l'une des limites de cette théorie de l'information est qu'elle est indifférente à la signification des messages, ce qui nous intéresse dans le cas présent (phase d'analyse par calcul mathématique), c'est le concept d'information – au sens physique – et non la signification que porte le message. Umberto Eco a fait d'amples recherches concernant cette question. Dans la mesure où une ligne est susceptible de porter de l'information, elle peut faire partie d'une corrélation, et donc, d'avoir une fonction sémiotique. La comparaison entre les deux types de lignes et l'information qu'elles portent, nous permettra d'établir, ainsi, s'il y a un type d'équivalence sémiotique entre elles ou pas.

La matérialisation de la ligne sur le support physique ou matériel est le trait, dont l'analyse a constitué l'étape suivante de notre recherche. Ce rapprochement de l'expression plastique nous a conduit tout naturellement à explorer le trait à travers une nouvelle focale qui complète le calcul d'information décrit dans le paragraphe précédent : cette nouvelle focale d'analyse est la théorie artistique de la composition, et nous nous intéresserons notamment aux propriétés du contraste. La technique du contraste constitue un puissant outil d'expression. Le contraste intensifie le poids visuel des traits (de tous types de traits) les plus pertinents dans une composition, et ceci rend le message plus clair et intensifie la signification. Ce qui intéresse cette étude surtout, c'est que le potentiel informatif des lignes présente un rapport direct avec l'intensité de cette propriété, manifestée graphiquement dans les traits.

Au cours de nos observations des œuvres de notre corpus, nous avons constaté que le contraste a également une fonction sémiotique non négligeable : le contraste a la capacité de réaliser une ostension véritable des signes icono-plastiques ou linguistiques à la manière d'un outil déictique, à travers une mise en relief graphique. Au niveau de la communication, le contraste constitue une densification sémantique qui a pour fonction de « stabiliser » l'univers graphique et sémantique de l'œuvre pluricode. Cette stabilisation est due au fait que le contraste constitue un système d'ancrage graphique, faisant ressortir les points focaux, les liens entre eux, et aussi

les sens à retenir parmi tous ceux contenus dans la nébuleuse de contenu de l'œuvre pluricode. Nous pouvons avancer que le contraste, dans sa dimension sémiotique, joue un rôle de premier ordre dans notre recherche car il est déterminant dans l'organisation de la structure du message visuel et dans l'organisation des effets de saillance des traits dont nous parlions tout au début de notre parcours de recherche.

Une fois compris les enjeux de la présence des signes et de leurs rapports sur l'espace pictural, et de la capacité de transmission d'information à travers les codes choisis et des stratégies rhétoriques (le contraste entre autres), nous aurons un panorama plus clair de la balance sémiotique des œuvres pluricodes. Nous passerons ensuite à l'analyse d'autres fonctions sémiotiques, qui opèrent dans le processus de l'artiste, notamment dans sa manière de sélectionner, d'encoder, d'inscrire les traits. Cela nous permettra d'avoir un panorama plus complet de la transmission de l'information et, une fois cela fait, nous remonterons à l'artiste lui-même, à son besoin d'écrire sur une peinture et en fin, à la mécanique d'inscription sur le support de l'œuvre, à travers son geste. Eco disait : « L'analyse des œuvres picturales du point de vue de la typologie des modes de production sémiotique reste à entreprendre. » (Eco 1976 : 107).

En somme, nous nous intéresserons ici à la conception de l'œuvre visuelle PS : à la production des signes, à la manière dont les différents types de traits sont réalisés, et à leur fonctionnement sémiotique au sein de l'œuvre. Notre approche combine, à la manière d'une pollinisation croisée,

- Les concepts sémiotiques qui décrivent le système de l'image, les différents types de signe au sein de l'œuvre PS, et l'intersémiotité.
- La théorie mathématique de l'information, dont les concepts peuvent être appliqués à la sémiotique (comme l'a démontré Umberto Eco) et à l'analyse des signes et des phénomènes relatifs à la transmission de l'information (repliement de spectre) que l'artiste utilise constamment sans même s'en apercevoir.
- Les principes de la composition picturale (théorie artistique), qui conditionnent la morphologie des signes picturaux et scripturaux, et les rapports entre eux. Nous nous arrêterons sur le contraste, et nous verrons comment ce principe est fondamental pour le fonctionnement sémiotique de l'œuvre PS.

1.2 La définition de l'œuvre picturale-scripturale

Nous avons utilisé le terme *énoncé pluricode* à maintes reprises, parce que le corpus idéal pour analyser une supposée homogénéité morphologique et sémiotique parmi les divers types de traits est un corpus composé d'œuvres pluricodes, à savoir, des œuvres plastiques où plusieurs codes sont coprésents et contemporains les uns par rapport aux autres. Les codes présents dans les œuvres de notre corpus sont écriture, dessin, peinture (la présence d'autres codes est possible aussi, mais elle est non pertinente pour notre analyse). Geoffroy Brunson cite Klinkenberg :

La pluricodie, selon la dénomination de Klinkenberg, est la « (...) mise en œuvre, au sein d'un même énoncé général, de sous-énoncés textuel(s) et iconique(s), qui induisent une lecture tabulaire (soit l'association, caractéristique de la pluricodie, des lectures spatiale et linéaire). (Brunson, 2015 : 107)³

Une autre dénomination plus précise, forgée aussi par Klinkenberg, est celle d'*énoncé scripto-iconique*, qui désigne une sous-catégorie d'énoncé pluricode. C'est un énoncé visuel mobilisant à la fois l'icône et l'écriture, contenant des éléments du code pictural cette fois-ci, et du code linguistique. L'image, artistique, est dessinée ou peinte, ainsi que le texte que l'œuvre contient. Donc, la nature de cet objet est artisanale, individuelle et artistique.

Afin de circonscrire le type d'œuvre pluricode ou scripto-iconique qui réunit les caractéristiques exactes que nous souhaitons définir pour ensuite les analyser, nous avons fait une classification préalable du panorama général de la peinture avec présence d'éléments du code linguistique. Le critère indispensable pour notre classification est la coprésence des deux systèmes. Cette classification tient compte de la nature de la coprésence d'image et des éléments du code linguistique dans l'espace pictural, et de la fonction du texte dans l'image. Nous avons ensuite circonscrit notre corpus au type d'œuvre que nous allons décrire ci-dessous. Notre choix a été fixé sur l'énoncé scripto-iconique occidental, mais nous avons changé la dénomination, et garderons désormais *œuvre picturale-scripturale* par la précision - plus descriptive- des deux termes, et par le fait que la position des termes dans ce mot

³ Définition du concept de pluricodie par Klinkenberg : « Par discours pluricode, j'entends toute famille d'énoncés considérée comme sociologiquement homogène par une culture donnée alors même que l'on peut régulièrement isoler dans ses énoncés plusieurs sous-énoncés relevant chacun de codes réputés distincts par ladite culture (...) ». (Klinkenberg 2020 : 3)

composé évoque la hiérarchisation correcte de la nature physique de l'œuvre : d'abord, c'est une peinture, et elle contient de l'écriture peinte.

La description de notre objet d'étude, l'œuvre PS occidentale⁴, est la suivante :

L'objet physique : une œuvre PS est une représentation visuelle fixe, de caractère pictural, sur un support matériel qui constitue une surface bidimensionnelle (hauteur et longueur). Ce support est prévu pour des substances pigmentées appliquées de manière manuelle au moyen d'outils variés. En tant qu'objet, c'est le produit du travail physique et intellectuel de l'artiste et constitue une peinture traditionnelle.

Le mode de représentation : l'œuvre PS est composée d'une image peinte ou dessinée, et d'écriture (traits, mots ou lettres). La représentation picturale peut présenter divers degrés d'abstraction et la proportion de présence d'un code par rapport à l'autre est très variable. À noter qu'une représentation abstraite se situe aussi dans la catégorie de peinture traditionnelle dans la mesure où elle est un objet qui remplit les conditions du paragraphe précédent, et peut parfaitement être un mode de représentation propre à une œuvre PS.

Le contexte sémiotique : les deux codes sémiotiques de l'œuvre -écriture et peinture- se trouvent inscrits de façon simultanée dans la même surface picturale et sont contemporains dans le temps et dans la manière, l'œuvre ayant été réalisée par un même artiste-auteur de façon manuelle. Il est habituel que la représentation visuelle soit, en apparence, ancrée par un texte verbal si celui-ci est visible et surtout lisible. C'est un projet esthétique et intellectuel doté d'une unité d'intention et l'ensemble constitue le tout d'un énoncé. L'œuvre fonctionne comme un tableau, elle est destinée à être regardée et, par le biais du texte, aussi lue. Nous donnerons une plus ample explication de comment s'inscrit notre œuvre PS dans le phénomène plus ample d'iconicité dans le chapitre *Au sein de l'iconicité*, page 54.

Michael Nerlich, historien de la littérature et de l'art, crée le concept d'iconotexte en 1988, exposé lors d'un colloque international à l'Université Blaise Pascal : « Iconotexte

⁴ Nous proposons, tout au long de cette thèse, des images d'œuvres chinoises ou japonaises à titre comparatif. Il s'agit d'œuvres qui contiennent, elles aussi, des images et des écritures (textes ou poèmes), mais que nous ne pouvons pas inclure dans la catégorie *d'œuvre PS* -établie, ici, pour notre recherche- parce que leur nature et leur démarche sont, en principe, très différentes de celles des œuvres occidentales. En revanche, nous analyserons les traits des œuvres orientales, que nous posons, ici, comme un *ideal d'intersemiotité* qui nous permet de réaliser notre étude comparative.

est une unité indissoluble de texte(s) et image(s) dans laquelle ni le texte ni l'image n'ont de « fonction illustrative » (...) » et il continue à expliquer que l'écriture et l'élément plastique se présentent comme une totalité insécable, et que l'interaction de ces deux systèmes est l'essence de son fonctionnement sémiotique : c'est précisément dans ce rapport que le sens de l'œuvre est construit, sans que l'un des systèmes puisse faire part du sens complet de l'œuvre sans la présence de l'autre. (Nerlich, 1990 : 88)

Dans la mesure où ce sens complet de l'iconotexte émerge à partir du composite de deux codes distincts mais inséparables, à partir du rapport inébranlable entre les deux systèmes, il pourrait sembler qu'une telle œuvre dicte ses propres règles, que ces règles appartiennent à une grammaire interne et mystérieuse. Nous pensons que cette magie perceptuelle qui se déploie devant le récepteur attentif de l'iconotexte, se produit en raison du dynamisme sémantique qui se trouve démultiplié, et de l'ouverture structurale et morphologique de l'œuvre. Celle-ci offre le plaisir perceptif que procurent des nouvelles stratégies visuelles, et le plaisir intellectuel de la découverte de nouvelles passerelles de signification, la surprise des liens inattendus et des coïncidences renouvelées, entre les propositions de l'œuvre et les attentes du récepteur.

À ce propos, nous aimerions citer le travail sur l'enthymème de Jorge Juan Vega y Vega, parce que ces découvertes visuelles que nous venons de mentionner, et ce plaisir intellectuel, qui sont étroitement liés au processus interprétatif, se produisent quand des congruences entre des éléments de l'œuvre cristallisent dans la conscience de l'observateur. Ce phénomène logique, cognitif, suit la progression de l'enthymème émotif tel qu'il a été décrit par Vega y Vega (2015 : 52) :

Thus, if we are able to establish the most suitable connections between terms and so between ideas, then a sensation of plenitude (...) will occur. (...) Aristotle indicates that in contemplating a painting, it is the same common phenomenon of pleasure we experience.

Vega y Vega ajoute, un peu plus loin (2015 : 53-54) :

(...) *artistic enthymemes* are elaborated so that audiences can (even more, should) work together with creators, in order to re-create for themselves the truthful *spirit* of those messages.

En définitive, et pour retourner à notre approche, notre choix du type d'œuvre PS est fortement influencé par le concept d'iconotexte développé par Nerlich. D'autant plus que c'est justement dans le contexte de ce type d'œuvre, sans fonction illustrative et de caractère insécable, où pourraient surgir les propriétés ou les circonstances favorables à la fusion des deux codes, qui seraient propices à la supposée homogénéité des traits sur lesquels nous enquêtons.

Pour conclure cette description de notre objet d'étude, il nous reste à rappeler que l'œuvre pluricode, en général, n'est pas du tout un phénomène nouveau, et qu'écriture et dessin se sont toujours retrouvés dans des œuvres artistiques, depuis le début de l'écriture et dans toutes les cultures : « [l]'effrangement et le métissage ne sont pas des phénomènes récents : ils ont toujours existé malgré toutes les règles et frontières » (Marcel Freydefont 2011 : 39). Notre corpus est composé d'une sélection d'œuvres contemporaines et anciennes, appartenant aux cultures occidentale et orientale, parce que cette recherche n'a pas la vocation à être un exercice *ad hoc* sur un corpus déterminé, mais une étude sur l'essence et le comportement de l'élément graphique que partagent écriture et dessin (et peinture), le trait.

Les œuvres du corpus apparaissent tout au long de cette thèse, pour illustrer certaines notions que nous étudions, et on peut les retrouver aussi au chapitre 12, où certaines œuvres seront commentées afin de montrer comment les concepts examinés peuvent s'appliquer à l'analyse de l'homogénéité et de l'unité d'une œuvre PS.

2 PROBLÉMATIQUE

2.1 Le rapport de forces entre texte et image. État de la question

Ce petit livre est d'une nature mixte. Il se compose d'une série de dessins autographiés au trait. Chacun de ces dessins est accompagné d'une ou deux lignes de texte. Les dessins, sans ce texte, n'auraient qu'une signification obscure ; le texte, sans les dessins, ne signifieraient rien.

Jean-Louis Tilleuil & Olivier Odaert (2011: 135) citent ces mots de Rodolphe Töpffer. Avec ces mots, Töpffer proclame que dessins et textes sont inséparables dans son travail, que le tout est une unité graphique qui fonctionne ensemble. L'association d'image et du texte (ou mot) dure depuis l'invention même de l'écriture, et dans toutes les cultures, et ceci est un fait universel.

L'origine des écritures et, plus tard, des alphabets, est un thème historique très ample et complexe que nous ne pourrions pas aborder dans cette thèse. Généralement, les écritures qui ont une origine pictographique (chinoise, sumérienne et égyptienne avec ses hiéroglyphes), reposent sur des systèmes de proto-écriture composés d'ensembles de signes numériques ainsi que de signes logographiques (un signe équivalant à un mot) qui avaient, souvent, une origine pictographique. Ces précurseurs de l'écriture ont existé plusieurs siècles, avant l'apparition de ces écritures. Et ensuite, les écritures dérivées de ces systèmes primitifs ont subi des transformations graphiques pendant des siècles avant de trouver leurs formes finales.

Dans le cas de l'écriture chinoise de la Chine continentale d'aujourd'hui (à laquelle nous ferons référence dans cette étude), les sinogrammes ont subi un grand nombre de transformations, et ont été simplifiés, stylisés, harmonisés, et l'écriture dans son ensemble a été également phonétisée. Certes, son origine pictographique reste présente mais, à notre avis, ceci ne suffit pas à expliquer le caractère intersémiotique qui se manifeste dans leurs peintures et poèmes de manière si naturelle. Édeline lui-même fait allusion à cette question. L'écriture chinoise, explique Édeline,

(...) dont l'origine pictographique est toujours manifeste dans beaucoup de caractères actuels. La tentation est grande d'y voir une forme idéale d'écriture, transformant tout écrit en poème visuel. La réalité est bien différente car chaque caractère chinois est associé à un contenu visuel unique, qui peut ou non être pertinent selon le contexte (...) (Édeline, 2020 : 136).

Dans le cas de notre écriture, issue de la civilisation gréco-romaine, le fait qu'elle possède un alphabet (latin) ne nous paraît pas non plus une raison qui serait à même d'expliquer l'apparente difficulté à produire des traits intersémiotiques d'une manière naturelle. Comme preuve, les lignes intersémiotiques propres à la poésie visuelle, qui utilise les lettres de notre alphabet :

Tout au contraire en poésie visuelle un caractère déterminé peut donner plusieurs morphogrammes, dont chacun est une création locale et dont aucun ne fait partie d'un code préalablement existant. (Édeline, 2020 : 136)

Alors, malgré le fait que l'association image-texte dure depuis les débuts de l'écriture sous de nombreuses formes, la pensée occidentale a, historiquement, séparé écriture et dessin. Nous, en Occident, les considérons deux systèmes sémiotiques différents, qui peuvent certes aller ensemble, mais qui ne fusionnent généralement pas. Un artiste peut, certes, forcer leur fusion, mais il obtiendra des résultats variables, avec différents niveaux de lisibilité.

Alain Rey affirmait dans un entretien (2017) : « Il y a une distance, une cloison, entre ce qui est spontané, représentable, et ce qui est non spontané, construit, abstrait ». Cette affirmation simple de Rey illustre la difficulté de cette problématique, la barrière psychologique, dans la culture occidentale, entre texte et image. Le mot *cloison*, terme très vague ici, métaphore qui fait allusion à une barrière qui sépare inévitablement ce qui est représentable (l'image) de ce qui est construit, abstrait (le texte), qui apparemment rend impossible une congruence. Une telle cloison pourrait faire référence à n'importe quelle zone de résistance provenant de n'importe quelle perspective d'analyse.

2.1.1 Le blocage de la sémiotique visuelle

Le point sur lequel de nombreux linguistes semblent être d'accord, c'est que l'énigme de la relation texte-image n'a pas été analysée en profondeur, du moins dans sa dimension sémiotique. Pourtant, la sémiotique visuelle est l'une des disciplines les plus riches pour la recherche. Jose Luis Gallero convient : « La encrucijada palabra-imagen delimita uno de los campos de investigación más profundos, extensos e inagotables que puedan abordarse. » (Gallero, Rabuñal & Peran, 2019 : 9).

Les raisons pour le manque de développement d'une théorie de l'image par le passé sont diverses mais, selon le Groupe μ , ce blocage pourrait être dû à des raisons

épistémologiques, à savoir, le lien étroit entre la sémiotique visuelle et la théorie de l'art d'un côté, et l'impérialisme linguistique de l'autre :

[...] bloqueos epistemológicos que han frenado el desarrollo de una teoría de la imagen. [...] esta disciplina ha sufrido, congénitamente, de dos malformaciones. La primera es la relación privilegiada que, de entrada, ha establecido con la crítica del arte. [...] numerosos trabajos que se declaran de una semiótica visual [...] no son más que análisis sutiles de obras, o especulaciones estéticas, [...] la “teoría” no llega a considerar más que enunciados particulares, para los cuales no se cesa de elaborar modelos ad hoc (...). La segunda malformación es el imperialismo lingüístico. [...] se ha operado una transferencia pura y simple de terminología (...). (Groupe Mu 1993 : 10)

Un autre effet pervers de cette sorte d'impérialisme est dénoncé par Jappy :

En somme, par une sorte d'impérialisme, le linguiste occulterait, voire nierait non pas les différences séparant texte et image, mais les propriétés internes mêmes que les images pourraient avoir en commun avec les textes. (...). (Jappy, 1998 : 28-29).

Klinkenberg, dans son ouvrage *Pour une grammaire générale de la relation texte-image* abonde dans le même sens que le Groupe μ dans leur *Traité du Signe Visuel*, et lamente l'appauvrissement des analyses : « (...) les études de cas, ou les études de type esthétique abondent (...) » (Klinkenberg 2020 : 2). Ce qui lui surprend, c'est que le même manque d'analyse a lieu dans le domaine de l'écriture :

On doit faire le même constat à la lecture de maints travaux sur l'écriture, démontrant pourtant la présence massive de l'image dans l'écriture (...) : ils ne se sont pas fréquemment interrogés sur la manière dont se noue le rapport entre ces deux objets. (Klinkenberg 2020 : 2).

Et puis :

Toutes ces contributions n'ont le plus souvent donné naissance qu'à des concepts *ad hoc*, à des taxinomies empiriques ou encore à des notions générales mais restant vagues (...). (Klinkenberg 2020 : 2).

Pour sa part, le Groupe μ concentre sa critique sur ce qui semble être l'une des causes principales de ces rapports de force entre primauté de texte ou d'image, soit, la croyance d'une supériorité d'un code par rapport à l'autre. En outre, ils expliquent que l'idée que le langage est le code par excellence et que tout autre code est inévitablement verbalisable est fausse. Comme preuve de cette affirmation, ils précisent qu'il suffit de consulter des ouvrages de physique, chimie, mathématiques, technologie, etc. pour constater que les pages sont remplies de schémas et dessins.

Et schémas et diagrammes ne sont ni structure textuelle ni structure iconique, mais des structures mixtes, mélangées.⁵

Édeline est du même avis que le Groupe μ , ce qui est naturel, puisque lui -ainsi que Klinkenberg, cité plus haut- font partie du Groupe μ , et réfute cette idée de supériorité du code linguistique ; il est catégorique : « [...] L'examen du corpus gigantesque des images scientifiques visuelles leur donne tort. » (Édeline 2020 : 259-260). Comme il l'explique, beaucoup d'auteurs, comme Hjelmslev et Barthes, à la même époque que ces derniers, estimaient que le langage était le système de signes le plus efficace et le plus complet, et que tous les autres systèmes, sans exception, pouvaient être traduits en termes linguistiques.

Un autre point de vue, contemporain cette fois-ci, qui accorde aussi la primauté à la langue, même si c'est d'une manière indirecte et discrète, est celui des chercheurs Rabuñal et Peran (2019 : 58-62). Ils considèrent inévitable la confrontation entre les deux codes, malgré le fait que l'exercice de l'œuvre PS se situe dans le domaine plastique en raison du support physique de l'œuvre : « el soporte tiene la fundamental tarea de señalar que el ejercicio es pictórico, y que desde la pintura ha de ser observado el enfrentamiento. » Mais le texte écrit, selon eux, est un type d'image qui ne compose pas le tableau, et qui semble tout simplement s'inscrire sur sa surface. Et l'apparence de l'écriture, généralement si différente de celle de l'image, déclenche immédiatement sa confrontation avec l'image. En outre, le texte dans la peinture possède, pour eux, le pouvoir de définir l'image en tant que telle, en plus d'exercer un rôle dans l'œuvre assez « belliqueux ». Ils font mention d'une exception, dans le cas d'une œuvre de Magritte, dans laquelle « la palabra y la imagen son consideradas por igual porque son de igual rango, porque son dos idiomas distintos para un mismo pensamiento. » (ibid : 58-62).

Nous pouvons nous apercevoir, d'après les citations précédentes, que ces auteurs considèrent que la relation mot-image fonctionne sur la base de la confrontation, « Así

⁵ Celle-ci est la version traduite en langue espagnole que nous avons consultée: «De hecho, la idea propuesta por los literatos de que el lenguaje es el código por excelencia, y de que todo transita por él mediante una inevitable verbalización, es falsa. Basta con considerar obras de física, de química, de matemáticas de tecnología, para constatar que están invadidas por esquemas y por dibujos. [...] Podemos incluso dudar el que sea posible hacer comprender exclusivamente mediante el discurso, [...] [noción que] no puede casi ser comunicada más que a través de un dibujo o de un gesto, y la palabra [...] sirve simplemente para desencadenar la representación mental de esa configuración.» (Groupe Mu 1993 : 46)

pues, palabra e imagen conviven para evidenciar que son dos lenguas distintas, no sustituibles la una por la otra. En la medida que no hay territorio común no deben ser equiparadas. » (ibid : 58-62). Dans cette confrontation un système sera toujours vainqueur et exercera sur l'autre une influence telle, que la seule issue possible est la domination, mais dans tous les cas le facteur déclencheur de la confrontation sera la présence du texte. Ils souscrivent que tous les types de relation mot-image remplissent une de ces deux fonctions :

La escritura como dato recuperado - cuando es utilizada en su singularidad para departir con la pintura- y la escritura como espejo - cuando es aprehendida como referencia donde se reconoce y con que se conforma una nueva imagen para la pintura. (Gallero, Rabuñal & Peran, 2019 : 30).

Pour eux, ou bien l'écriture sera chargée de références sémantiques et exercera une position dominante qui servira d'ancrage pour l'image, ou bien le texte verbal restera sous-jacent en forme de structure. Cette structure aurait surgi à partir de la discrétisation ou fragmentation de l'image, comme dans le cas d'un énoncé textuel, en structurant non seulement la réalité, mais aussi la pensée, et encore aussi la fiction de l'espace pictural. Comme conclusion, ils posent l'hypothèse que le rôle du langage dans la peinture a toujours été celui d'indiquer où se trouve la peinture, par effet de contraste, et de souligner, en définitive, le caractère pictural de l'exercice pictural.

Francis Édeline voit aussi une confrontation quand les deux systèmes se rencontrent sur une œuvre PS : « La coapparition sur une même surface d'éléments textuels et d'éléments picturaux équivaut à l'affrontement de deux codes inconciliables. » (Édeline 2020 : 74).

Mais Édeline va plus loin, et décèle les manœuvres intersémiotiques (texte-image) qui se produisent dans les énoncés mathématiques et scientifiques. Sur les énoncés mathématiques, ce déplacement vers l'intersémiotité se produit à travers le recours à des dispositifs spatiaux, propres à l'image, et sur les énoncés scientifiques, le mouvement intersémiotique survient par l'introduction de contraintes dans l'occupation de l'espace, propres aux énoncés textuels. Regardons les explications d'Édeline sur les énoncés mathématiques et scientifiques :

La mathématique, par exemple, est à l'étroit dans le code linguistique. Paralysée par ses insuffisances, la réflexion mathématique, et plus généralement scientifique, n'a pu les surmonter que par un recours systématique à l'image et à ses attributs. (Édeline 2020 : 259-260).

À son avis, la principale des insuffisances de la langue pour exprimer la réflexion mathématique est la séquentialité, qu'il considère totalement étrangère à la mathématique (ainsi qu'à la logique), car le temps n'intervient aucunement sur les expressions de mathématiques. Édeline voit, dans l'écriture des mathématiques, une pratique qui est devenue intersémiotique, dans le sens où elle utilise simultanément (et non conjointement) les mécanismes des codes linguistique et visuel (Édeline 2020: 259-260). Édeline explique ensuite comment le langage mathématique tend à devenir intersémiotique, et c'est par le recours à des dispositifs non linéaires mais spatiaux, qui sont les dispositifs caractéristiques du code visuel. D'autre part, il dit que dans l'image scientifique se produit un mouvement inverse mais qui arrive pareillement à l'intersémiotité : dans l'image scientifique le langage n'a jamais été absent mais en outre, et surtout,

(...) des contraintes sont introduites dans l'occupation de l'espace, qui se structure et se rapproche ainsi d'un langage selon une évolution elle aussi intersémiotique. Les points expérimentaux ne peuvent se disposer n'importe où sur un graphique, comme dans une simple peinture, mais doivent se conformer à un formatage rigoureux. (Édeline 2020 : 261).

Le Groupe μ dénonce que le problème de la relation entre les deux systèmes -verbal et visuel- n'est pas tant celui d'une transposition de concepts d'une discipline à une autre -comme c'est le cas souvent, à cause de l'hégémonie linguistique- mais celui de l'imbrication de leurs objets. Par rapport à la supposée prépondérance linguistique, c'est un fait que certains chercheurs, Barthes entre autres, ont souvent insisté sur la primauté du verbal sur l'iconique. Un certain nombre de propositions faites à l'époque de Barthes montrent, dit Klinkenberg (2020 : 2), une perspective glossocentriste qui consiste à dire que le sens du visuel réside dans ce qu'on peut en dire verbalement.

Quant à l'imbrication du texte et de l'image, c'est un sujet complexe et très peu compris à ce jour. Néanmoins, cette opération concerne plusieurs plans, parmi lesquels les plans structural et morphologique, le plan sémantique, le stylistique, la composition visuelle, et le plan sémiotique.

2.1.2 Le problème de l'imbrication texte-image

Les plans structural et morphologique, stylistique et de la composition visuelle que nous venons de mentionner touchent tous aux divers aspects visuels et matériels de

la composition pluricode. Nous développerons ces aspects divers du problème de l'imbrication tout au long de cette recherche.

L'imbrication du texte dans l'image peut présenter divers degrés d'intégration. D'un côté, l'élément introduit peut apparaître sur l'image comme un corps étranger à la composition, qui flotte sur elle (*insertion*) ou bien être intégré au point que ses traits soient indistinguables, présentant une interdépendance étroite entre les parties (*intégration*). D'un autre côté, l'imbrication peut se produire en deux étapes dans le processus, qui peuvent être visibles simultanément sur l'œuvre. Tous les degrés d'intégration entre ces deux extrêmes sont possibles, bien évidemment.

Il est intéressant de mentionner ici que, d'après Gombrich, les différents schémas qui se sont succédé au long de l'histoire dans la représentation d'images, se sont développés autour des fonctions que les images devaient remplir, l'œuvre étant chargée de transmettre des références sémantiques et des relations formelles : « The form of a representation cannot be divorced from its purpose and the requirements of the society in which the given visual language gains currency ». (Gombrich [1960], 2002 : 78). Et ceci est vrai aussi pour les opérations d'insertion ou d'intégration du texte dans l'image, et pour leur degré d'interdépendance.

Cette évolution de la configuration picturale de l'image, sur les plans structural et morphologique et stylistique, a toujours été possible (et ceci nous intéresse particulièrement) parce que le véhicule pictural lui-même ne détermine pas, en réalité, quelles propriétés sont pertinentes pour la représentation. Comme exemples de configurations visuelles qui sont déterminées par la fonction qu'elles remplissent, Eco nous donne les cas des diagrammes, graphiques, etc., et il explique le type de corrélation qui est établi dans ces types de configurations visuelles fonctionnelles :

Parfois il arrive que la représentation graphique qui exprime l'appartenance à une classe devienne l'appartenance à un espace (...) Ce ne peut être que le fruit d'une convention (...) qui établisse que certains rapports abstraits doivent être exprimés par certains rapports spatiaux. (Eco, 1970 : 45-46)

En plus des fonctions que les images remplissent selon les périodes et cultures, il existe aussi des fonctions différenciées au sein de l'imbrication texte-image ; Barthes explique les fonctions de chaque code, et la relation entre les deux. Celle-ci détermine la fonction globale d'une œuvre pluricode. Selon lui, le texte présente deux fonctions possibles liées à l'image, la fonction d'*ancrage*, plus habituelle (précision du message

iconique par le message verbal), et la fonction de *relais* (complémentarité de la parole et de l'image) (Barthes, [1982], 1992 : 31-32). Le texte a aussi une fonction d'autoreprésentation (de figuration de dialogues oraux et de signes écrits). Nous n'allons pas nous attarder ici sur la description de ces fonctions, mais chez Barthes elles impliquent une primauté du texte sur l'image. Pour Jean-Marie Klinkenberg, en revanche, l'image « ancre » le texte, autant que le texte « ancre » l'image. (Klinkenberg 2020 : 3). Klinkenberg démontre ceci à la suite des analyses qu'il réalise des énoncés relevant du genre de la publicité où « la relation scripto-iconique fonctionne de manière très spectaculaire." (Klinkenberg 2020 : 44). Geoffroy Brunson (2015 : 109-110) arrive aussi à la même conclusion que Klinkenberg : « Contrairement à l'idée reçue, l'image est tout autant que le texte susceptible de revêtir la fonction d'ancrage ». (Klinkenberg 2020 : 44). Et il ajoute :

(...) [C]ette perspective conduit à ne pas surfaire le rôle de la langue dans un type de communication mixte que toutes les cultures ont exploité, et qu'elles seront amenées à exploiter davantage au fur et à mesure que les techniques multimédias se diffuseront. (Klinkenberg 2020 : 44).

En définitive, Klinkenberg opine que ce problème général de la relation texte-image peut trouver des solutions dans le cadre d'une sémiotique générale, dont le postulat est que le sens est un. Pour rappel, selon le Groupe μ , le problème de la relation entre les deux systèmes -verbal et visuel- n'est pas tant celui d'une transposition de concepts d'une discipline à une autre mais celui de l'imbrication de leurs objets. Ces deux opinions s'accordent sur le besoin de la réunion sémiotique, de l'imbrication, en définitive, des systèmes verbal et visuel.

Notre avis sur la question est que les plans structural, morphologique et stylistique d'une œuvre PS présentent de vraies possibilités de se réunir sous une même théorie visuelle parce que le véhicule pictural lui-même ne détermine, en aucun cas, quelles propriétés sont pertinentes pour la représentation, que les figures concernées soient des lettres ou des formes iconiques ou abstraites.

Les deux exemples suivants montrent deux dessins, l'un d'une peintre japonaise, l'autre d'un peintre occidental. Dans le premier cas, les traits d'écriture et de dessin sont très homogènes, au point que les uns semblent la continuité des autres ; dans le deuxième exemple l'hétérogénéité des traits (écriture, dessin) est très manifeste :

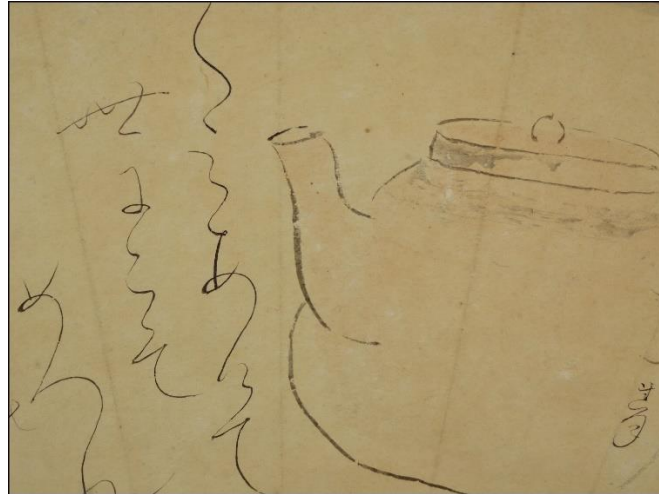


Figure 3, Ōtagaki Rengetsu, théière et poème, circa 1850-1860, encre et lavis coloré sur papier

Sur ce dessin de Rengetsu (fig. 3), nous pouvons voir que théière et poésie sont peintes avec des traits fins. Le poème sur la gauche évoque quelques impressions synesthésiques, qui relient l'image (et le concept) de la théière avec les mots écrits, en évoquant, à travers la sinuosité de son style pictural d'écriture, des parfums des fleurs et la bouffée de vapeur chaude qui jaillit de la théière. L'écriture est pratiquement le dessin des sinuosités de la vapeur du thé.



Figure 4, dessin inspiré de William Kentridge, Copper Notes State 4, 2005, estampe sur papier

Sur ce deuxième dessin (fig. 4) librement inspiré d'une estampe de Kentridge, nous pouvons voir une grande prolifération de lignes de différentes épaisseurs, parce que le projet capture une suite d'états d'une plaque de gravure, au fur et à mesure que les idées évoluent. Les lignes effacées progressivement évoquent l'idée du passage du temps à travers plusieurs séquences ; d'autres objets font la traversée de ce même

espace, qui est solidement occupé à présent par la thèière. Mais, au milieu de cet univers en mouvement, l'écriture sur le coin supérieur gauche du dessin ne représente qu'une prise de notes, une entrée de registre, qui n'aspire en rien à signifier un type de fusion quelconque avec la thèière. Dessin et écriture sont hétérogènes.

2.1.3 Hétérogénéité des lignes

Avant de pouvoir penser à comment réunir les différents plans d'une œuvre PS sous une même théorie visuelle, artistique et sémiotique, il faut élucider le problème crucial de l'hétérogénéité des deux types de lignes, d'écriture et de dessin, qui se différencient par rapport à leurs codes différents, sur les plans du signifiant et du signifié :

(...) Sur le plan du signifiant, la ligne (le trait) y a un statut tout à fait différent: alors que dans le pictural elle est un contour, de sorte que la surface enclose entre deux lignes est lue comme pleine (c'est la ligne-contour), dans un texte le trait constituant les lettres ne délimite pas des surfaces, même lorsqu'il est bouclé comme dans un O (c'est la ligne creuse). (Édeline 2020 : 74).

De ce fait, et au niveau de la réception, des codes différents demandent des programmes de lecture différents. Nous utilisons donc deux programmes de lecture distincts pour déchiffrer l'un et l'autre. Sur le plan du signifié, Édeline fait simplement référence à la fonction référentielle des signes, en affirmant qu'elle est plus immédiate dans les éléments picturaux -des icônes-, que dans les éléments textuels -des symboles-, qui ne renvoient à un signifié que via l'identification conventionnelle des signes et des mots. Il compare les deux programmes de lecture :

Enfin le code linguistique est linéaire et orienté (produisant le vecteur de lecture directionnel et temporel déjà mentionné plus haut) alors que le pictural est bidimensionnel et non orienté. Cet affrontement se solde toujours par un effet négatif sur l'image : la présence de mots dénonce l'image en tant qu'image. (Édeline 2020 : 74).

Nous retrouvons, donc la même idée d'Édeline « la présence de mots dénonce l'image en tant qu'image » chez Rabuñal et Peran. C'est le concept qu'ils développent, comme nous l'avons vu plus haut. Mais pour qu'un tel affrontement ait toujours lieu (que ces auteurs décrivent comme un fait qui se produit de manière générale), il faudrait que les différences entre traits soient toujours très nettes. Ceci est souvent le cas dans les ensembles scripto-iconiques issus du domaine de la publicité, où la représentation est issue, dans la plupart des cas, du travail d'un graphiste et non d'un artiste. Mais ce concept de traits qui présentent des caractéristiques précises et constantes, idéales,

est seulement un concept théorique. Il est vrai que dans l'œuvre publicitaire les traits sont souvent normalisés, car ils sont très souvent reproduits par des moyens mécaniques. Et sans doute cela n'est pas le cas dans l'œuvre PS que nous analysons, car elle a un caractère éminemment artistique.

Notre longue pratique artistique nous démontre que c'est justement sur le terrain, au cœur de la pratique artistique, que la netteté des traits se complique. Nous avons observé qu'une bonne partie de la recherche de Francis Édeline s'effectue, en effet, sur un corpus artistique, composé d'œuvres PS. Mais nous avons constaté un détail qui manque à son choix d'œuvres, détail qui nous paraît fondamental : d'un point de vue strictement plastique, il y a une caractéristique (dans la réalisation des traits) qui est généralement omise dans les considérations d'ordre linguistique ou sémiotique. Il s'agit de la différence entre trait *flou* et trait *net*. Nous retrouvons cette qualité de flou ou de net dans tous types de traits, qu'ils soient écrits ou dessinés. Le flou est un effet obtenu en diminuant la netteté, en estompant les contours. Le net est un effet obtenu en traçant des contours distincts, clairs, franchement marqués ou dessinés. C'est une caractéristique plastique qui a, naturellement, des répercussions sur le plan sémiotique. Le trait net est le type de trait sur lequel se base essentiellement le texte d'Édeline et ceux du Groupe μ , dans une plus ou moins large mesure.

Mais comment est-il possible de décrire et de catégoriser les effets des traits sur le plan du signifiant plastique dans les cas des traits écrits ou dessinés qui sont flous ou qui combinent les deux qualités ? Il est important de signaler que les œuvres artistiques présentent habituellement des traits nets et flous combinés et, naturellement, les œuvres PS sont incluses. Donc, nous avons des lignes qui sont hétérogènes dans un sens, mais cette hétérogénéité est une propriété que partagent traits écrits et traits dessinés. Alors, nous pourrions nous aventurer à dire que là où il existe une hétérogénéité par rapport à la rencontre de deux formes plastiques diverses -scripturale et picturale-, il existe aussi une homogénéité dans le sens où le terrain de jeu de ces formes plastiques, l'espace pictural, est commun et partagé par ces deux formes plastiques. Or, ceci démontre, une fois de plus, que l'exercice de l'œuvre PS se situe, en effet, dans le domaine plastique en raison du support physique de l'œuvre. Nous pensons que cette possibilité de partage des qualités flou-net parmi tous types de traits est une piste dans notre recherche de l'homogénéité des traits.

Revenons aux types de ligne d'Édeline. À partir des lignes contour et creuse, il étudie les cas d'intersémiotité entre elles. Avec ces cas intermédiaires ou même hybrides dans les cas les plus rares, nous nous rapprochons d'une autre possibilité d'homogénéité. Édeline a donc analysé depuis une perspective sémiotique des énoncés qui comportent des segments à lire selon le programme « texte » mélangés à d'autres qui doivent être lus selon le programme « image ». Et il faut sans cesse passer de l'un à l'autre. Ce passage entre programmes de lecture se fait à travers trois "bascules" : « passer de la ligne creuse à la ligne contour, passer d'une représentation 2D à une 3D, et passer du séquentiel au spatial ».

Édeline explique que, pour passer de 2D à 3D, il est indispensable d'abandonner la linéarité et admettre des lectures spatiales, ce qui implique de prendre en compte plusieurs éléments au sein d'une toposyntaxe (aménagement de l'espace pictural) ; d'un autre côté, les lettres de l'écriture sont strictement bidimensionnelles, indépendamment de l'habileté de l'illustrateur pour représenter des objets en 3D. La combinaison de ces deux registres incompatibles génère quelques conflits, qui se règlent au profit du 3D ou du 2D. Dans le cas du passage au 3D, la lettre gagne une épaisseur et est transformée en objet. Dans le cas du passage au 2D, nous verrons naître un segment hybride, qui est une invention spécifique du rébus (c'est une lettre avec un corps anthropomorphique, filiforme, sans épaisseur et en train de réaliser une action). Ce type de segment, par le fait d'abandonner la ligne creuse, n'est plus une lettre, mais il n'est pas une image non plus (par absence de ligne contour). Cette représentation est, donc, de type intermédiaire, et constitue une médiation originale entre deux types de code de lecture. Ni lettres ni images sont déformées, elles restent clairement interprétables, mais la superposition et la confusion de codes est importante ; la présence, dans un même segment, de parties lisibles en 2D et d'autres en 3D est incongrue (Édeline 2020 : 217-224).

Dans certains énoncés pluricodes, les mots et les images, quoique clairement associés dans ces énoncés, sont toujours nettement séparés du point de vue graphique ou pictural. Édeline a observé les œuvres de Magritte. Certaines œuvres représentent mots et images distinctement. Dans ces "peintures à mots", explique Édeline, le récepteur sait aussitôt que les mots doivent être lus selon le code linguistique et, les images, selon le code des images. Mais sur d'autres œuvres, Magritte invente des dispositifs où mot et image sont fondus en une même entité

visuelle, ressortissant à la fois au code pictural et au code linguistique : donc, elles sont intersémiotiques. Ici, au contraire, dans les œuvres où les deux énoncés sont lus distinctement, où ils peuvent être lus à la fois selon les deux codes, ces œuvres ne vont pas sans poser des problèmes puisque certaines caractéristiques de ces codes sont antinomiques, en particulier quant au statut de la ligne et de l'espace compris entre les lignes. (Édeline 2020 : 229–230).

En outre, Édeline décrit des méthodes variées pour iconiser des graphèmes ou pour discrétiser des images ; ce sont des pratiques largement introduites dans la vie d'une société, au point d'engendrer des amorces de systèmes. Mais nous avons conclu que de telles méthodes pour atteindre l'intersémiotité ne nous intéressent pas pour notre recherche, parce qu'il s'agit d'une intersémiotité fonctionnelle. Dans la plupart des cas, ce sont des dispositifs presque fabriqués, élaborés intentionnellement de telle manière qu'ils mettent à l'épreuve la perspicacité du récepteur de l'œuvre, avec un côté ludique parfois, proposant presque un défi au récepteur.

Nous reprenons la phrase d'Alain Rey au début de ce chapitre dans laquelle il parlait de la distance ou cloison entre ce qui est spontané, représentable, et ce qui est non spontané, construit, abstrait. Précisément les méthodes pour arriver à l'intersémiotité décrites par Édeline sont non spontanées, construites et abstraites, comparables à un système comme celui de la langue. Et pourtant, ces difficultés à fusionner les deux systèmes n'existent pas dans la culture orientale, où la fusion entre écriture et peinture est toute naturelle.

C'est justement l'impossibilité occidentale versus la possibilité orientale qui nous interpelle. Nous nous sommes dit qu'il doit y avoir un autre angle pour approcher la question. Bien sûr, en Occident il est possible de déceler aussi les recherches particulières à un artiste, des manières propres à lui d'atteindre l'intersémiotité à travers la naturalité et la spontanéité.

L'homogénéité sur laquelle nous enquêtons devrait en être une qui se produise de manière spontanée, qui confère une unité à l'œuvre comparable à celle qui existe dans l'art chinois ; intersémiotique et homogène d'une manière naturelle et non échafaudée à travers des élaborations intellectuelles complexes. Nous venons de voir que des cas d'intersémiotité obtenue de manière naturelle et informelle sont possibles dans la culture occidentale, dans des dessins ou peintures où des traits sont faits de manière

désinvolte et spontanée où les traits nets et flous se mélangent et où l'artiste ne cherche pas des effets illusionnistes. Dans ce sens, la pensée de Barthes nous donnera beaucoup d'arguments utiles pour notre recherche, d'autant plus qu'il était très proche de la culture orientale, ainsi que de l'art pictural et, bien sûr, de l'écriture.

2.2 Quelle cohérence entre les deux systèmes ?

La perception générale en Occident, nous l'avons vu, est que les deux systèmes sont hétérogènes. Et pourtant, texte et image sont des systèmes symboliques tous les deux. Pérez Carreño affirme que, dans la culture occidentale, le principal mode de représentation compatible avec le système linguistique, c'est le système graphique :

En la cultura occidental el principal modo de representación compatible con el lingüístico es el gráfico. El mundo puede ser dibujado, pintado, fotografiado, filmado, etc., y cada una de estas formas plantea problemas teóricos diferentes. (Pérez Carreño 1988 : 97).

Stéphanie Delneste les voit aussi comme des systèmes compatibles, qui coopèrent, dans le domaine de la BD :

Entre les éléments iconiques et textuels de l'album, il y a donc véritablement une coopération, du latin *operari* : le texte et l'image « ont de l'effet » (sens d'*operari*) uniquement lorsqu'ils sont considérés ensemble. Ils sont donc indissociables si l'on veut appréhender l'album dans toute sa complexité et dans son unicité. (Stéphanie Delneste 2015 : 52-53)

Le point de vue que nous partageons (sur le fonctionnement de la relation texte-image) est en partie celui de Rudolf Arnheim, qui met en jeu une coopération aussi, un échange solidaire entre les deux codes. Il explique que les mots sont très pratiques quand un énoncé met en jeu plusieurs niveaux d'abstraction concernant une seule entité. Arnheim (1969 : 238-240) explique que l'énoncé verbal, par sa qualité arbitraire, dénomme différemment les différents niveaux d'abstraction. L'image visuelle, quant à elle, vient à la rescousse et c'est justement en s'appuyant mutuellement sur leurs faiblesses que les deux médiums, langage verbal et images, coopèrent de manière efficace. Le langage, ayant été forgé pour répondre à des besoins pratiques, a tendance à suggérer des catégories fonctionnelles plus que formelles et, ainsi, le raisonnement relie constamment des choses qui ne sont pas reliées de la même façon dans le monde physique.

Curieusement, l'origine étymologique du mot « dire » cache une information surprenante. Graziani nous informe :

(...) Si les figures servent à montrer ce que le langage ne peut dire, inversement le verbe « *dire* » contient dans sa racine latine (*dicere*) une similitude ancienne avec le verbe grec *deiknumi*, qui signifie « *montrer* » aussi bien que « *démontrer* ». Cette étymologie indique qu'il y eut un temps où *montrer* et *dire* désignaient un même geste (...) *dire* c'est exposer (*hermêneuein* ou *ekphrazein*) ce qui n'est pas visible ou ce qui est difficile à voir immédiatement, et c'est pourquoi *figurer* et *dire* sont une même manière de signifier, en images ou en paroles, obscurément ou de manière éclairante, mais toujours « *avec art* ». (Graziani 2009 : 1-2).

Et, d'un autre côté, dans l'aspect graphique de la question qui nous occupe, Gallero nous fournit cet autre ancien lien de parenté étymologique qui semble avoir perduré dans la culture chinoise :

En lengua griega, el verbo *gráphein* significa al mismo tiempo escribir y dibujar; para los chinos, el término *sho du* alude indistintamente a la caligrafía y la pintura. (Gallero, Rabuñal & Peran, 2019 : 9-10).

Ainsi, la preuve qu'il est possible que cette manière de montrer « avec art » dans un même geste existe, continuité de la notion ancestrale de *figurer et dire*, nous la trouvons dans l'art oriental, notamment dans la culture chinoise. Chung synthétise l'art oriental du pinceau : « The Three Perfections of the Brush : poetry, painting, and calligraphy » Chung explique aussi que ce *figurer et dire* en même temps, et avec art, de la culture chinoise, aboutit dans les trois perfections du pinceau : poésie, peinture, écriture (dite « calligraphie » qui est, rappelons-le, un mot grec, qui veut dire écriture belle). Le peintre et poète oriental utilise et met à profit artistiquement les qualités visuelles des caractères, même pour le titre de l'œuvre. Il manipule son texte, utilise des styles différents avec le but de donner plus de vitalité, de créer des effets picturaux, afin de mieux illustrer les objets qu'ils représentent. Exemple de l'intégration des trois perfections, c'est l'écriture des caractères, la composition du poème, l'illustration de la composition, la conception de son propre sceau ou signature. (Chung 2012 : 107-109).

Il est cependant nécessaire de faire une précision sur l'utilisation du mot « *calligraphie* ». Javary, sinologue, lamente :

Malheureusement, en nommant *calligraphie* cet art grandiose enraciné dans une foi animiste sans équivalent dans aucune autre civilisation, les Occidentaux ont créé les conditions d'un malentendu fâcheux. *Kalos graphos*, la « *belle écriture* », désigne en Europe un modeste art décoratif

caractérisé « par une écriture soit stylisée, appliquée, particulièrement régulière, soit enjolivée de paraphes ou d'ornements superfétatoires, ou encore certains jeux typographiques tels les calligrammes d'Apollinaire ». Aucun Chinois ne reconnaîtrait dans ce nom ce qu'ils nomment simplement *shu*, "*l'écriture*", tant calligraphe représente à leurs yeux la quintessence du raffinement culturel et de l'expression individuelle. (Javary, 2001 : 5).

Chung explique aussi que les mêmes méthodes, principes et techniques utilisées dans l'écriture s'appliquent aussi à la peinture à l'encre chinoise : « The writing of Chinese characters shares many similarities with drawing pictures ». À l'origine, quelques-uns des caractères chinois primitifs étaient des icônes simplifiées ou abstraites représentant mots, objets ou idées. Ces caractères, les pictogrammes, ont évolué pour devenir des idéogrammes ou des pictogrammes plus sophistiqués. (Chung 2012 : 134). Beaucoup d'artistes chinois et japonais contemporains continuent à utiliser des caractères chinois pour ajouter des commentaires ou des poèmes traditionnels sur leurs peintures à l'encre, en réunissant ainsi peinture et écriture, dans un même projet artistique.

Comme nous l'avons déjà mentionné, la pensée orientale, notamment chinoise, nous fournit un intense contraste culturel par rapport à l'alliance texte image. Les lettrés chinois considèrent depuis des siècles tout trait comme un seul : le peintre et poète Shitao, affirmait, au XVIII^e siècle : « L'Unique Trait de Pinceau est l'origine de toutes choses, la racine de tous les phénomènes (...) » (Shitao, [1710], 2012 : 27).

Et il n'est pas le seul. Il y a eu une infinité de témoignages semblables tout le long de l'histoire, depuis l'antiquité, dans notre culture occidentale. Cette alliance fidèle texte-image soulève la question de quelles sont la nature et la force de la liaison de ces deux systèmes, compte tenu du fait que ce partenariat n'a fait que se renforcer au fil des siècles, et aujourd'hui il est rare de trouver d'image sans texte.

Roland Barthes a repris -grosso modo- cette même idée de la philosophie chinoise, à savoir, le lien intrinsèque texte-image, tout en défiant la croyance occidentale de la division entre les deux systèmes, quand il a affirmé : « [...] L'écriture est une : le discontinu qui la fonde partout fait de tout ce que nous écrivons, peignons, traçons, un seul texte. » (Barthes [1982], 1992 : 98).

Dans cette citation Barthes dit « un seul texte ». Il convient de désambiguïser cet énoncé, car il s'agit d'un concept que nous utiliserons pour formuler notre hypothèse. Après une brève analyse lexicale des autres affirmations du sémioticien qui vont dans

le même sens, nous avons constaté que dans ses œuvres le mot « texte » accompagne d'autres formules comme « une seule écriture », « rien ne sépare », « un même tissu », les verbes « fondre », « mêler ». Toutes appartiennent à un même champ lexical qui fait allusion à ce qui est uni, homogène. Et par *écriture*, il fait référence (dans les ouvrages que nous citons : Barthes, 1957, 1964, 1972, 1992) à l'écriture manuscrite en général, qui est unique et personnelle ; mais cette écriture qu'il analyse dans ses essais se trouve au sein de certaines œuvres plastiques. Il ne s'agit pas seulement d'une écriture artistique : elle devient image à contempler, elle est dessinée ou peinte, construite à l'intérieur de la peinture. Afin d'obtenir la précision nécessaire pour notre analyse, et comme Barthes a été influencé par Saussure, nous allons prendre à la lettre le concept saussurien de signe (pour rappel, le signe linguistique étant une entité à deux faces: le signifiant et le signifié), et l'appliquer au mot « texte » (qui est un ensemble de signes linguistiques) en dédoublant sa signification à l'image de la définition saussurienne. Nous allons ainsi remplacer la partie de la phrase « un seul texte » par le dédoublement « une même manière de tracer et de signifier ».

Dans l'affirmation qui donne son titre à cette thèse, Barthes a décrété l'unicité du trait, c'est-à-dire, il invite à considérer tout tracé en situation d'homogénéité par rapport à n'importe quel autre, qu'il soit écrit ou peint. Une autre affirmation de Barthes du même ouvrage constitue le distillé des trois grands sujets qui inspirent la méthodologie de notre thèse. Nous utiliserons cette affirmation de Barthes comme guide pour illustrer notre choix méthodologique (dans le chapitre *Méthodologie*, page 44) :

(...) Rien ne sépare l'écriture (dont on croit qu'elle communique) de la peinture (dont on croit qu'elle exprime) : toutes deux sont faites du même tissu, qui est peut-être tout simplement, comme dans de très modernes cosmogonies : la vitesse (...). (Barthes, [1982], 1992 : 70)

Nous reviendrons plus tard sur cette citation.

2.3 Hypothèse : « L'écriture est une » (Barthes) et « L'unique trait de pinceau » (Shitao)

Malgré tous ces témoignages des penseurs, linguistes et sémioticiens occidentaux qui voient très improbable la fusion texte-image, nous nous raccrochons à l'idée lancée par Barthes... Serait-il possible de penser les œuvres artistiques pluricodes occidentales (composées de mots et d'images) comme des productions sémiotiquement unifiées qui présentent une homogénéité dans tous les tracés ?

Est-ce que tout ce que nous écrivons, peignons, traçons, est, en somme, une seule et même manière de tracer et de signifier comme avait déclaré Barthes à un moment donné ?

Celle-ci est la question à laquelle notre thèse va essayer de répondre. Nous avons décidé de relier les déclarations de Barthes (« L'écriture est une ») et de Shitao (« L'unique trait de pinceau »), et de tenter l'hypothèse suivante : toute écriture peut être une seule manière de tracer et signifier, à travers son trait, qui peut être homogène, qu'il se manifeste sous forme écrite ou peinte. Nous verrons si cela est possible. Par homogénéité des traits, nous entendons une congruence dans leur nature et leur manifestation graphique (morphologique), dans leur fonction au sein de l'œuvre dans laquelle ils apparaissent (sémiotique), dans leur signification (sémantique) et dans leur production ou création (procédural).

3 MÉTHODOLOGIE

Nous reprenons l'une des phrases de Roland Barthes du chapitre précédent. Elle contient, à notre avis, le distillé des trois grands sujets de la problématique de notre thèse, et nous souhaitons l'utiliser comme illustration ou guide pour expliquer les trois axes méthodologiques que nous allons suivre dans notre analyse :

(...) Rien ne sépare l'écriture (dont on croit qu'elle communique) de la peinture (dont on croit qu'elle exprime) : toutes deux sont faites du même tissu, qui est peut-être tout simplement, comme dans de très modernes cosmogonies : la vitesse (...). (Barthes [1982], 1992 : 201)

Nous décomposerons cette citation de Barthes ci-dessous, afin de décrire les méthodes que nous suivrons dans chacun des trois axes de notre analyse :

« Rien ne sépare l'écriture (dont on croit qu'elle communique) » : l'étude des **signes**

« (...) de la peinture (dont on croit qu'elle exprime) » : l'étude de l'information portée par la **ligne**

« (...) toutes deux sont faites du même tissu (...) la vitesse » : l'étude du **geste**

Une fois que nous aurons nos conclusions par chapitres, nous pourrons examiner si nos résultats convergent, s'ils confirment ou réfutent notre hypothèse, si l'homogénéisation que nous avons expliquée plus haut est possible.

3.1 « Rien ne sépare l'écriture de la peinture » Étude des signes

Barthes, dans le début de sa phrase, « Rien ne sépare », fait allusion à l'unité, l'homogénéité entre les deux codes, écriture et peinture, que nous cherchons à élucider, au rapport qui unit les deux codes, qui nous paraît, pour l'instant, de nature énigmatique.

Si, avec Barthes, nous admettions la véracité de cette affirmation, que « rien ne sépare », nous admettrions aussi, comme lui, que les deux codes signifieraient ou communiqueraient de la même manière et donc que le code choisi par l'auteur, qu'il s'agisse d'écriture ou de peinture, serait indifférent, car la même quantité d'information serait susceptible de passer à travers l'œuvre au récepteur, quel que soit le code. Pour analyser ce possible facteur d'homogénéité, il faudra d'abord examiner les deux codes

séparément, et distinguer les types de fonctions sémiotiques que les codes produisent. Afin de comprendre les deux types de fonction sémiotique, il est nécessaire de se pencher d'abord sur la nature des signes au sein de l'œuvre PS et comprendre comment ils y opèrent.

3.1.1 Les signes

Devant une image (ou une œuvre PS) nous sommes, en général, devant un énoncé significatif structuré par le biais d'un code faible, dans le meilleur des cas, ou très faible. Umberto Eco doute de l'existence même du concept de code iconique :

(...) On se trouve donc devant un tourbillon d'idiolectes. La question est compliquée, puisque l'artiste-auteur institue un code chaque fois qu'il réalise une œuvre. (Eco, 1970 : 14)

La question de quel type de code institue l'auteur (ou constitue l'image elle-même) a causé de nombreuses polémiques. Le problème a concerné surtout la recherche d'une unité minimale iconique, et la recherche d'un type d'articulation pour des supposées unités minimales au sein de l'image ou de la composition picturale.

Nous devons ancrer notre base méthodologique au milieu de ce déluge d'opinions. Il nous convient de bien préciser quels signes et quelles fonctions sémiotiques opèrent dans l'œuvre PS. Il est, aussi, essentiel de définir si nous adhérons au concept d'articulation comme dans le cas du langage et, en définitive, il nous faut trouver une assise sémiotique pour la suite de notre recherche. Dans ce sens, nous avons trouvé très pertinente la pensée de Eco :

Le débat séculaire sur la différence entre signes conventionnels et signes motivés, entre langage verbal et langage iconique, (...) ne se résout pas en pensant qu'il existe des unités minimales dites "signes" dont on puisse faire une topologie ; ce que nous appelons *signe* doit être vu comme le résultat d'opérations complexes, au cours desquelles entrent en jeu diverses modalités de production et de reconnaissance. (Eco 1976 : 5)

Le Groupe μ (1993 : 112) pense que si la notion de signe est réduite à l'idée d'une unité sémiotique qui établit toujours la même relation fixe avec un signifié, elle est condamnée à être invalide. Selon eux, il est essentiel de considérer le signe comme un lien entre deux textures expressives peu précises, et d'énormes portions de contenu, et que le signe doit constamment être remis en question. Nous retrouvons en cette affirmation du Groupe μ , la même idée d'Eco : une classification de types de

signe n'est pas une approche adéquate dans le cas de l'énoncé visuel ; il est préférable de faire une description de la formation de fonctions sémiotiques.

Vu la complexité que suppose, pendant le processus créatif, l'instauration d'un code à chaque fois, il serait naturel de déduire que l'image fournirait l'exemple d'un système sémiotique dépourvu de signes ou du moins ne reposant sur aucun système fini de signes. De plus, nous rencontrons une autre singularité de l'œuvre plastique, qui ajoute une nouvelle couche de complexité à la question de l'instauration de code que réalise l'auteur à chaque nouvelle œuvre. Il s'agit de la nature et du rôle de la matière plastique en elle-même. La sémiotique visuelle considère que la matière plastique conforme une structure de signes plastiques qui structurent et créent du sens à partir de la matière (physique) de l'œuvre. La difficulté avec le signe plastique, c'est que, comme le signale le Groupe μ , toute ségrégation d'une entité plastique (que celle-ci concerne sa forme, couleur, texture, etc.) est de nature contrastive. Donc, le signe plastique trouve difficilement sa place au sein d'une classification de signes. Malgré cela, le Groupe μ a démontré que le signe plastique est un véritable signe. Nous avons mentionné dans le paragraphe précédent qu'il est préférable de faire une description de la formation de fonctions sémiotiques plutôt qu'une classification de types de signe. Dans ce sens, nous nous intéresserons notamment à la fonction d'indice du signe plastique et, à partir de là, nous verrons la fonction sémiotique correspondante.

Une fois que nous aurons confirmé que l'image est, malgré tout, un énoncé qui a une fonction signifiante à travers un système qui présente une organisation singulière, nous aurons notre base théorique afin de poursuivre notre recherche. Ensuite, nous examinerons l'existence des autres signes présents au sein de l'œuvre PS (les signes iconique, linguistique et scriptural) à travers les recherches notamment du Groupe μ , Eco, Édeline, et d'autres chercheurs contemporains que nous verrons dans le chapitre *L'œuvre picturale-scripturale fait signe*, page 98. En outre, nous n'oublierons pas la pensée de Peirce, essentielle pour comprendre les signes, et la représentation en général (et les types de mécanismes et relations qu'elle comporte, iconiques, indexicales et symboliques).

Pour conclure le chapitre du signe, nous nous pencherons sur une nouvelle perspective ouverte par rapport au signe, celle de la présence implicite de l'auteur : le Groupe μ (1993) et Francisca Pérez Carreño (1988) coïncident, comme nous le

verrons, dans l'opinion que le signe iconique présente, certes, certains caractères du référent, mais présente aussi certains caractères qui ne proviennent pas du modèle, mais du producteur de l'image. Ainsi, le signe iconique serait un signe médiateur avec une double fonction de rémission : au modèle du signe et au producteur du signe. Et ceci se déploie dans l'œuvre d'art, qui représente non seulement l'objet, mais aussi le sujet qui est le producteur du signe. Ce sujet qui invente et produit les signes, de nature plastique et scripturale, et iconique et linguistique, et grâce auquel le code est institué et la fonction sémiotique émerge de l'œuvre.

Toute cette analyse ne nous donnera pas encore la réponse à notre question d'homogénéité des deux systèmes. À ce stade nous aurons identifié et confirmé la présence des signes et de la fonction significative de l'œuvre, mais nous ne saurons pas si, comme nous disions au début, la même quantité d'information est susceptible de passer à travers l'œuvre au récepteur, quel que soit le code. Mais nous aurons déjà quelques éléments de réponse pour notre hypothèse dans la conclusion du chapitre *L'œuvre picturale-scripturale fait signe*, page 98.

3.2 « On croit que l'écriture communique et que la peinture exprime »

Étude de l'information portée par la ligne

Précédemment nous avons indiqué que la première étape de notre analyse sera l'étude des signes de l'œuvre PS et leurs fonctions. Dans ce nouveau fragment de la phrase de Barthes, il est question de communication et d'expression et les actants de cette communication sont l'écriture et la peinture. Et certainement, la finalité d'une œuvre artistique -dans notre cas, d'une œuvre PS- est celle de, au moins, signifier ou peut-être de communiquer ou exprimer quelque chose, de diverses manières et quel que soit le mode de codage.

3.2.1 La théorie de l'information appliquée aux données graphiques

Est-il possible de mesurer ce que chaque système sémiotique d'une œuvre signifie ou communique ? Si nous étions capables de démontrer que la signifiante ou communication étaient équivalentes pour les deux systèmes, cela voudrait dire que les deux systèmes seraient homogènes dans le domaine sémantique (si c'était au

niveau de la communication) ou bien dans le domaine sémiotique (si c'était au niveau de la capacité à transmettre de l'information), et ceci serait un argument qui nous aiderait à résoudre le problème d'homogénéité qui nous occupe. Les signes graphiques sont réalisés avec des lignes (plus concrètement avec des traits). Le calcul de l'information, qui devra s'effectuer sur ces lignes, ainsi que la comparaison quantitative des deux types de lignes semblent, en apparence, deux problèmes irrésolubles et, pourtant, il y a des outils d'analyse qui pourront nous fournir une mesure de l'information d'une manière quantitative et qui nous permettra de comparer les deux systèmes.

Malgré le fait que le discours visuel soit, comme le définit Fernande Saint Martin, «continu et polydirectionnel, tridimensionnel et mettant en jeu une profondeur -dans notre cas- suggérée » (Saint-Martin 2007 : 68), le calcul de l'information que transmet un énoncé visuel est possible, de manière théorique, grâce aux travaux de Shannon (1972) et à sa théorie de la transmission de l'information. Eco, à son tour, est conscient de l'utilité de quelques outils révélés lors des recherches sur l'information, surtout quand il a été confronté, selon ses propres mots, à la difficulté de définir exactement l'ouverture à laquelle aspirent les créateurs. Cette volonté de comprendre à quoi revient le terme *ouverture* l'a conduit à étudier et à chercher des indications utiles dans la construction scientifique de la théorie de l'information.

Mais, devant la prétention d'utiliser une méthode scientifique afin de résoudre une question d'ordre artistique et sémiotique, d'autant plus que la méthode est de nature mathématique, une mise en garde s'impose. Nous laisserons Eco exprimer lui-même cette réticence :

[...] l'utilisation inconsidérée des catégories scientifiques pour caractériser un comportement artistique est souvent dangereuse ; transposer un terme scientifique en un propos philosophique ou critique impose une série de vérifications, de délimitations du sens [...]. (Eco 1965 : 121).

Eco, conscient du besoin de faire les transpositions nécessaires vers le domaine de la sémiologie visuelle, se demandait quel rapport efficace pouvait se tisser entre les recherches expérimentales de la science et les opérations de production artistique, et sous quelles conditions était-il possible d'utiliser les méthodes de l'une dans le domaine de l'autre (Eco 1965 : 69). Il expliquait qu'il faudrait

[...] chercher à savoir si, du stimulant "scientifique" à la structuration des signes picturaux, on retrouve une certaine analogie, s'il existe malgré tout une continuité entre la vision des choses implicitement contenue dans le concept méthodologique, et celle qu'enveloppent les formes nouvelles d'art. (Eco 1965 : 122).

Dans ce sens, nous avons constaté que de nombreux chercheurs se sont intéressés à différents aspects de cette théorie de l'information et qu'ils l'ont utilisée comme outil d'analyse appliqué à certains aspects des œuvres d'art, avec l'indispensable prudence, et que d'intéressantes voies de recherche se sont ouvertes grâce à cette perspective scientifique. Un exemple illustratif de l'intérêt suscité par les possibilités offertes par cette théorie, est donné par Eco, qui cite :

[Fónagy] termine en citant un passage de Roman Jakobson renvoyant à une théorie de la communication (dans laquelle la linguistique se nourrit de la théorie de l'information) la possibilité de traiter, par rapport à des codes rigoureux, même les variations « prétendues libres x ». (Eco 1970 : 24).

Voici, donc, un exemple de la portée de cette théorie parmi les linguistes.

Par rapport aux possibilités de la théorie dont Jakobson fait l'éloge, cette possibilité de traiter les variantes libres est très intéressante dans le domaine des œuvres PS, précisément. En effet, il relève du savoir commun que les œuvres artistiques constituent un mode d'expression unique à chaque artiste ; leur écriture, composition ou peinture relèvent d'un idiolecte propre à l'artiste. Cet idiolecte comporte d'innombrables variantes libres. Et si la théorie permet le traitement de ces variantes libres, cela doit être à cause de leur valeur oppositionnelle, malgré leur aspect original et unique, comme l'explique Eco :

(...) les variantes libres, qui pourtant paraissent si originellement expressives, se structurent comme système de différences et d'oppositions, même si cette structuration n'est pas aussi nette que celle des traits distinctifs (...) à l'intérieur d'une langue, d'une culture, d'un groupe qui utilise la langue d'une manière déterminée ; et souvent en particulier dans le cadre de l'usage privé d'un seul sujet parlant, où les écarts d'avec la norme s'organisent en systèmes prévisibles d'événements. (...). (Eco 1970 : 24).

Si nous pouvons, donc, calculer la quantité d'information même des variantes libres d'un message par des procédés mathématiques (de manière théorique) cela signifie que cette méthode est fiable pour notre recherche, parce que nous examinerons la ligne -matérialisée dans le trait déposé par le geste de l'artiste-, qui constitue son idiolecte, plein de variantes libres. Notre calcul doit impérativement s'effectuer sur la

ligne (et non pas sur un point ou sur une tâche, etc.) parce que la ligne, c'est l'élément commun que partagent écriture (texte) et dessin (image). Nous verrons que le texte peint possède des propriétés plastiques du moment qu'il est peint dans une composition picturale. L'analyse des propriétés plastiques de la lettre traitée en tant qu'image est importante pour déterminer sa prépondérance informative. Il s'agit de descendre au plus près de la matérialité de l'œuvre, et d'analyser les types de ligne. Nous analyserons donc le poids visuel des traits dans leur contexte graphique, qui confère à la ligne sa prépondérance informative. Francis Édeline a analysé la charge d'information de la ligne :

C'est donc la ligne, et la forme qu'elle peut prendre, qui sont comme on le verra les porteurs les plus concentrés de l'information impliquée dans une modélisation mathématique, comme elle l'a été pour le langage écrit. (Édeline 2020 : 6).

Édeline disait, à propos de l'information transmise par un trait graphique :

[...] l'information transmise par un trait est directement fonction de ses changements de direction, et par conséquent inversement liée à son épaisseur. Un trait constitué par une ligne d'écriture est nécessairement épais et ne peut aller très loin dans le rendu des choses. (Édeline 2020 : 128).

Eco lui-même a appliqué cette théorie à ses analyses. Il affirmait que

La quantité d'information peut être évaluée par des procédés mathématiques et s'exprimer en chiffres : tel est précisément le rôle de la théorie de l'information, et ses calculs s'adaptent à des messages de tous genres ; symboles numériques ou linguistiques, séries de sons, etc. (Eco 1965 : 70).

Il est possible de calculer même la façon dont les deux systèmes -écriture et image- sont transmis (leurs codes de transmission). Nous pouvons l'exprimer en chiffres, comme explique Umberto Eco. S'il est possible de faire le calcul pour un message quelconque, ce l'est aussi pour un énoncé icono-plastique. La complexité augmente de façon exponentielle à mesure que le message devient de plus en plus riche, mais nous effectuerons des calculs sur des traits simples (sachant que les résultats sont transposables à des énoncés plus complexes).

D'autre part, une fois le calcul quantitatif réalisé, nous pourrons aussi faire une estimation qualitative sur certains aspects de l'encodage de l'information à partir de la théorie classique de la composition plastique de l'image. Ce type d'estimation peut aussi, curieusement, aider à déterminer la quantité d'information que porte une œuvre

artistique, mais cette fois-ci de manière intuitive. Nous examinerons les mêmes traits que nous aurons utilisés préalablement pour le calcul de l'information, mais cette fois-ci en les analysant à la manière classique, comme cela se fait dans le domaine de la critique artistique, afin d'observer si cette procédure confirme les résultats précédents, mais de manière qualitative. La théorie de la composition picturale, qui est en fin de compte un ensemble d'outils rhétoriques, a été démontrée par la théorie Gestalt de la perception et par les sciences cognitives.

Une déclaration de Eco confirme indirectement notre choix de double analyse :

Sur une information quantitative a pris appui (...) un type d'information beaucoup plus riche : l'information esthétique. (...) Le premier type d'information consistait à tirer de la totalité des signes le maximum de suggestions possibles (...) Le second type d'information consiste à rattacher les résultats du premier type aux qualités organiques qui en sont l'origine ; à saisir, derrière cette richesse suggestive qu'on exploite, une organisation consciente, une intention formatrice (...). (Eco 1965 : 139).

Pour cette analyse qualitative de la composition de l'œuvre nous allons nous contenter d'un modèle analogique, celui de la composition picturale. Ce qui est intéressant de ces modèles analogiques, comme l'exprime si bien Umberto Eco, c'est qu'ils

(...) ne se structurent pas par oppositions binaires, ils s'organisent cependant par degrés (c'est-à-dire non par « oui ou non » mais par « plus ou moins »). Ces modèles pourraient être appelés « codes » dans la mesure où ils ne dissolvent pas le discret dans le continu (et donc n'annulent pas la codification) mais fractionnent en degrés ce qui apparaît comme continu. (Eco 1970 : 26).

Les déclarations d'Eco (1965) ainsi que de Jan J. Koenderink et Andrea J. van Doorn (2003) nous ont inspiré ces deux étapes d'analyse que nous venons d'exposer, celle de la quantité et celle de la qualité. Eco expliquait, pour sa part :

Il est clair cependant que la théorie de l'information évalue une quantité, et non une qualité. La quantité d'information concerne seulement la probabilité statistique des événements ; autre chose est la valeur de l'information, qui concerne l'intérêt que nous lui portons. La qualité de l'information semble justement liée à sa valeur. (Eco 1965 : 94).

Et les chercheurs Koenderink et Van Doorn expriment aussi de manière très claire que les images fournissent non seulement des portions d'information quantitativement variables, mais aussi des contenus informatifs qualitativement différents :

« (...) different pictures offer not simply different *amounts* of information but qualitatively different informational contents ». (Koenderink et Van Doorn 2003 : 244).

Ces deux aspects de l'information à transmettre, l'aspect quantitatif et l'aspect qualitatif, ne doivent pas être amalgamés avec des aspects esthétiques ou d'ordre phénoménologique. Eco lui-même le rappelle (1965 : 89) :

Analyser l'œuvre d'art en termes d'information n'est pas rendre compte de sa réussite esthétique mais mettre en lumière certaines de ses caractéristiques et de ses ressources dans l'ordre de la communication. (Eco 1965 : 129)

Eco souligne que les aspects esthétiques sont exclus d'une analyse qui aspire à connaître les capacités de transmission d'un énoncé :

(...) [analyser] l'aspect pluriel de la communication artistique à l'exclusion de toutes les autres connotations esthétiques, afin de déterminer dans quelle mesure la volonté d'innovation-information est conciliable avec les possibilités de communication entre auteur et spectateur. (Eco 1965 : 129)

Dans le contexte de cet aspect quantitatif, Eco explique que l'information est appréhendée comme quantité additive pour le récepteur du message : « Quelque chose qui s'ajoute à ce que je sais déjà, et qui se présente à moi comme une acquisition originale ». (Eco 1965 : 70).

Mais il est d'abord important de distinguer les termes *signification* et *information* et, bien sûr, *communication*. Selon Eco :

La théorie de l'information, dans ses formulations mathématiques [...] distingue de façon radicale entre la « signification » et l' « information ». La signification d'un message (...) est fonction de l'ordre, des conventions et, par conséquent, de la « redondance » de la structure. La signification est d'autant plus claire et sans équivoque qu'on s'attache davantage à des règles de probabilité, à des principes d'organisation préétablis et repris dans la répétition d'éléments prévisibles. Inversement, plus la structure devient improbable, ambiguë, imprévisible, désordonnée, plus l'information augmente. (Eco 1965 : 127-128).

Eco explique aussi que :

[c]ertaines communications exigent la signification, l'ordre, l'évidence. Il en est ainsi de toute communication ayant une utilité pratique (...) [Les symboles] doivent être compris d'une seule manière, sans qu'il y ait possibilité de malentendus, ni d'interprétations personnelles. Dans d'autres cas, on recherche, au contraire, la valeur d'information, la richesse inépuisable des significations. Il en est ainsi de la communication artistique et de l'effet esthétique. (Eco 1965 : 128).

La compréhension de ces différents concepts et de la fonction qu'ils jouent dans l'œuvre PS sera un autre point déterminant pour l'élaboration de notre thèse. Nous expliquerons un peu plus en profondeur ces concepts dans le chapitre de *La théorie de l'information*, page 157. En attendant, il faut noter que le concept d'information, qui est important dans la communication visuelle, et par conséquent l'est aussi pour la sémiotique visuelle, est un concept normalement négligé dans le domaine des analyses conventionnelles de composition picturale et dans la critique artistique. Nous avons souhaité étudier ce que l'information suppose et signifie dans ces domaines-là, parce que la réunion de ces différentes méthodes d'art et de sémiotique au sein de cette thèse peut effectivement ouvrir des perspectives nouvelles dans la poursuite de notre recherche.

3.3 « Écriture et peinture sont faites du même tissu qui est, peut-être, la vitesse » Le geste

Nous avons mentionné, dans les axes méthodologiques que nous avons présentés précédemment et qui guideront l'analyse que nous réaliserons dans cette thèse, l'étude du rôle des signes dans la balance sémiotique de l'œuvre PS, et les calculs quantitatif et qualitatif de l'information que portent les lignes (qui conforment les signes). Dans cette section, l'étude du geste.

La vitesse a un certain rapport sémantique au geste physique. Or, le geste physique nous évoque la réunion de plusieurs forces, surtout la transmission de l'énergie, du souffle, ce qui nous conduit vers la pensée orientale. La vitesse que porte le geste physique évoque l'idée de l'écriture des traits sur une surface picturale. Depuis une certaine perspective, nous pourrions nous aventurer à dire que cette exécution liée à la vitesse ou au manque de vitesse, est une force impulsée par le thème du créateur et qui provoque une organisation de la structure et une dynamique syntagmatique singulière. Celle-ci, à son tour, vise un effet concret qui va conditionner la prépondérance informative, à travers le poids visuel du trait. Du trait, qui est une ligne. Par-delà le caractère figuratif de la ligne il y a, selon Denis Bertrand :

(...) [ce] rapport que la ligne entretient avec le dynamisme du mouvement, dynamisme gestuel du tracé, alors même qu'elle devient, étant l'accompli par excellence, « indépendante du sens et de la vitesse » comme l'écrit Valéry. (Bertrand, 2011 : 53)

Une opposition qui expose et oppose les deux états de la ligne, la ligne en train de se réaliser -et ceci est, encore, une abstraction avec une composante physique liée à la vitesse-, et la ligne fixée, vestige de la vitesse et du geste, le trait. Eco exprime une idée similaire, le rapport un peu paradoxal entre le trait immobile et la mobilité :

La recherche du mouvement est liée à toute l'évolution des arts plastiques. Nous la trouvons déjà dans les peintures rupestres [...] c'est alors une tentative pour représenter la mobilité propre des objets par le truchement de l'immobilité du trait. (Eco, 1965 : 117).

3.4 Les limites de cette recherche

Il est tout d'abord intéressant de faire mention de quelques remarques et précisions par rapport à la définition de notre objet de recherche, et de quelques remarques méthodologiques et autres difficultés qu'il nous a fallu contourner afin de pouvoir circonscrire notre objet d'étude et de pouvoir ensuite choisir notre corpus.

3.4.1 Au sein de l'iconicité

Tout d'abord nous devons donner un peu plus de précision à notre définition d'œuvre PS. Ces peintures « à mots » qui constituent notre objet d'étude conformément une bande étroite dans le domaine beaucoup plus ample de l'iconicité. L'icône ne peut pas être assimilé strictement au domaine visuel, parce que le concept d'iconicité est indépendant de la nature physique du médium (une icône peut être sonore, tactile, olfactive...), mais notre objet d'étude comprend l'œuvre visuelle, et nous allons parler, donc d'icônes visuelles.

Nous utiliserons le concept formulé par Klaus Sachs-Hombach pour établir, comme lui, que : notre objet d'étude concerne seulement les images picturales en tant qu'entités bidimensionnelles, visuellement perceptibles (en excluant les images mentales et tridimensionnelles), artificielles (non naturelles comme les images reflétées), et permanentes ou semi permanentes (en excluant des phénomènes éphémères, comme les nuages en tant que dispositifs de projection). Les objets que nous obtenons, après avoir appliqué ces critères, sont des peintures, des dessins et des photographies. (Sachs-Hombach 2003 : 170). Cependant, nous souhaitons étudier les œuvres faites à la main, sans moyens mécaniques ou électroniques et donc, nous allons exclure les photographies. Il nous reste, donc, les peintures et

dessins, qui constituent notre choix pour cette thèse. Il est à noter que le phénomène plus ample qui inclut tout ce que nous avons exclu, c'est l'iconicité. Mais il nous faut circonscrire notre analyse aux images picturales, car le phénomène de l'iconicité est très vaste ; en fait, il contient tout le monde référentiel visible.

Les représentations picturales qui nous intéressent, donc, s'étendent depuis les représentations iconiques les plus mimétiques (par rapport au monde référentiel ou physique), jusqu'aux représentations picturales avec le plus haut contenu abstrait. Ce que nous voudrions souligner, c'est que les contenus exprimés par les diverses techniques d'abstraction, ou qui contiennent divers degrés ou formes d'abstraction, sont les plus abondants et variés dans le domaine de la représentation picturale.

L'œuvre PS, à cause de l'utilisation de plusieurs systèmes sémiotiques, se prête non seulement à l'abstraction, mais aussi à des représentations type diagramme, parce que parfois il arrive, explique Eco, que la représentation graphique qui exprime l'appartenance à une classe devienne l'appartenance à un espace (diagrammes, graphes...).

Ce contenu n'est pas un objet, c'est un rapport logique, et ceci ne peut être que le fruit d'une convention qui établisse que certains rapports abstraits doivent être exprimés par certains rapports spatiaux. Mais nommer iconisme cet enchevêtrement complexe de règles d'isomorphisme, c'est faire une pure métaphore. (Eco 1976 : 45–46).

Pourtant, ce penchant vers les structures type diagramme est une des particularités des œuvres PS et alors nous devons inclure cette possibilité de représentation dans notre définition de notre objet d'étude.

3.4.2 Les interventions d'écriture

Barthes souligne toujours le pouvoir de civilisation et de permanence de l'écriture :

[L]a philosophie (...) oppose à la parole un être de l'écriture : la lettre, dans sa matérialité graphique, devient alors une idéalité irréductible liée aux expériences les plus profondes de l'humanité (comme cela se voit bien en Orient, où le graphisme détient un véritable pouvoir de civilisation). (Barthes, [1982], 1992 : 110).

Nous avons circonscrit l'objet de notre étude à des productions de dessin et / ou peinture qui contiennent de l'écriture manuelle (ou bien d'origine mécanique, mais incorporée dans l'image de façon manuelle ou artisanale), réalisées par un seul artiste

auteur. Comme nous avons déjà mentionné dans la définition d'œuvre PS, les termes *pictural* et *scriptural* feront toujours référence à des réalisations de caractère artistique.

Nous avons établi, à des fins pratiques ici, que même un trait unique, comme dans le cas de la lettre « I », peut être considéré écriture (même si celle-ci est dans son expression minimale). Par rapport à la dose de mélange écriture par rapport à la peinture et/ou dessin, nous choisirons des œuvres comportant généralement des lettres, l'écriture qui correspond à un mot ou à plusieurs mots, au maximum, car l'on considère qu'ils forment déjà un énoncé textuel (nous aborderons l'écriture dans sa dimension sémantique aussi, par l'observation de la puissance sémantique du mot dans le contexte de l'œuvre PS, dans le chapitre *Le mot puissant*, page 281). L'analyse ainsi réalisée avec un énoncé textuel court constituera une sorte d'« échantillon » transposable à des œuvres PS plus complexes, à savoir, composées de textes de n'importe quelle longueur. Mais, encore une fois, afin de mener à bien notre calcul avec la théorie de l'information, nous ne serons pas en mesure d'analyser des œuvres plastiques comportant une écriture longue de plusieurs phrases, car leur extension dépasse le seuil au-delà duquel on peut aisément observer et étudier les effets de la composition picturale sur l'ensemble des traits. Ceci, afin de pouvoir analyser l'information qu'ils sont susceptibles de transmettre, et d'observer leur fonctionnement plastique et la façon dont ils interagissent.

Nous ferons, donc, le calcul sur les deux types de traits et ceci veut dire que nous allons examiner l'épaisseur graphique des traits. Avant de continuer, il convient de délimiter les sens de *ligne* et de *trait*, tels que nous les utiliserons. Nous retiendrons les acceptions du dictionnaire Le trésor de la langue française que voici :

Ligne, dans son sens premier qui est aussi le nôtre, est un tracé qui est une longueur continue et dans une direction déterminée, une délimitation qui a été tracée par un trait (signe graphique de la ligne réalisé avec un instrument sur une surface). La nuance sémantique du concept de ligne est plus abstraite que celle du trait, car la ligne peut être réelle ou imaginaire, elle est dotée d'un certain nombre de propriétés signifiantes d'ordre iconique comme séparation, intersection, contour, direction, mouvement, etc.

Trait est un tracé de ligne, un signe graphique. Plus concrètement, c'est une ligne tracée sur une surface, notamment sur du papier, à l'aide d'un instrument. Il est doté d'un certain nombre de propriétés signifiantes, notamment d'ordre plastique.

Nous avons dit précédemment que notre calcul devra s'effectuer sur l'épaisseur graphique des traits. Mais, comme nous avons vu dans le chapitre *Hétérogénéité des lignes*, page 35, l'épaisseur de la ligne des traits écrits d'un énoncé linguistique est considérée non pertinente. En revanche, cette épaisseur est significative dans le cas des traits dessinés ou peints d'un énoncé visuel. Mais dans notre analyse nous considérerons souvent le texte en tant qu'écriture, qu'il s'agisse de l'écriture de mots lisibles, de l'écriture de tracés asémiques (non lisibles) ou bien de l'écriture de tracés intersémiotiques (qui peuvent être lisibles ou ne pas être lisibles). Alors, pour l'écriture (en tant que système graphique), cette propriété de non-pertinence de l'épaisseur du trait change, et elle acquiert des propriétés plastiques et, en conséquence, son épaisseur devient pertinente.

D'un autre côté, nous savons qu'*écriture* n'est pas la même chose que *typographie*. Donc, quand Édeline affirme (2020 : 53) que « le code graphique linguistique fait exclusivement usage de traits (jamais de surfaces, ni de couleurs, ni de textures) et se trouve donc davantage en phase avec les arts graphiques », il fait référence au code graphique linguistique, à savoir, au mode typographique (texte mécanique), et non scriptural (texte manuscrit).⁶ Donc, même si nous nous appuyons sur les recherches d'Édeline, parfois il faudra faire cette précision, car nous avons constaté qu'il ne fait pas toujours cette distinction entre écriture manuelle et typographie ou calligraphie, et cette différence nous paraît essentielle dans le cadre de notre recherche.

Pour revenir à l'affirmation d'Édeline, il faut souligner que le fait que des mots écrits sur une surface picturale soient lisibles n'empêche pas qu'ils présentent en même temps un caractère scriptural, plastique. Or, à partir de l'affirmation d'Édeline, il est tout à fait naturel de déduire que le cas contraire à celui dont il fait allusion répond aux critères mentionnés. Et, de cette manière, nous reprenons la phrase et par élimination du cas qui ne nous intéresse pas et adjonction de celui qui nous intéresse, nous pouvons établir que le code graphique (plastique) scriptural fait usage non seulement de traits, mais aussi de surfaces, de couleurs, et de textures. Et aussi de l'espace à la manière de l'image. Et par conséquent, nous pouvons de nouveau affirmer que

⁶ La typographie groupe divers procédés de composition et d'impression dans le cadre d'une technologie déterminée, imprimerie avant, remplacé en grande partie par l'informatique aujourd'hui et la technique d'Offset. Les caractères de chaque police sont fixes et inaltérables lors du procédé d'écriture automatisée. Il convient de la distinguer de la calligraphie (qui est un tracé manuel, au moyen d'un instrument d'écriture, d'une écriture cursive et selon un ductus précis) et du lettrage (tracé manuel, au moyen de tous instruments possibles, de toutes sortes de lettres).

l'épaisseur de la ligne est pertinente pour l'écriture manuscrite ou peinte, qu'elle soit lisible ou pas, de la même manière qu'elle est pertinente pour le dessin ou pour la peinture. Cette dimension plastique de l'écriture, que nous analyserons, viendra ultérieurement s'ajouter à la dimension linguistique du mot, en enrichissant son contenu sémantique, lui permettant ainsi d'accomplir sa fonction linguistique pleinement, comme nous verrons dans le chapitre *Le mot puissant*, page 281.

En outre, il est important de souligner que, en général, les interventions d'écriture sur la peinture cherchent à atteindre des dimensions visuelles inédites, et cela suppose pour les auteurs des risques élevés de faire échouer la totalité de la composition dans certains cas. Ces lettres sur les peintures prennent, généralement, un poids très important dans la composition.

3.4.3 Les manœuvres sémiotiques entre écriture et image

Le fait que notre choix se compose aussi bien de peintures que de dessins nous pose un problème méthodologique, car nous constatons que, d'un point de vue sémiotique, la production et l'interprétation de la peinture et du dessin relèvent de modalités sémiotiques différentes, dans la même mesure que l'écriture à son tour relève d'une modalité sémiotique différente du dessin et de la peinture. Francis Édeline explique :

(...) il n'existe pas un code unique de lecture des images, mais deux, celui de la peinture et celui du dessin, basés sur des règles suffisamment différentes pour qu'on puisse imaginer entre eux des manœuvres sémiotiques. (Édeline, 2020 : 245–246)

À la base de cette différence sémiotique se trouve, selon Édeline, la ligne et l'espace :

Le texte possède la ligne mais non l'espace physique, la peinture possède l'espace physique mais non la ligne, le dessin possède les deux (...). (Édeline, 2020 : 116)

Il est essentiel d'éclairer cette question avant de continuer. Nous avons dit que notre objet d'étude, l'œuvre PS, se compose de peinture et / ou dessin. La difficulté de tenter de grouper ces deux modalités sémiotiques différentes au sein d'une seule et même catégorie provient du fait que dessin et peinture ne partagent pas, en général, l'utilisation de la ligne, comme le dit Édeline, et donc sont beaucoup moins compatibles entre eux que dessin et écriture qui, eux, partagent la ligne. En effet, il est possible de *picturaliser* le trait d'écriture en le transformant en dessin (et rarement en peinture, mais Édeline nous démontre la possibilité de le faire à travers une œuvre de Magritte)

et aussi de *scripturaliser* le trait de dessin en le transformant en mot, à travers plusieurs dispositifs intersémiotiques.

La possibilité des passerelles entre dessin et écriture, vient du fait que la ligne (voir définition dans la section précédente) est un dispositif de représentation d'objets, ou plutôt, de représentation de contours d'objets, ainsi que de contours de lettres (il n'existe pas de lignes dans la nature, sauf quelques exceptions). Quant à la peinture, qu'il s'agisse de formes figuratives ou abstraites, elle produit une représentation du monde en principe sans contours, par le moyen d'aplats ou de modelés. Il n'y aurait donc pas, selon cette prémisse, de passerelle possible entre peinture et écriture. Mais Édeline (2020 : 245–246) nous démontre qu'il est cependant possible de trouver des démarches intersémiotiques entre dessin et peinture, entre traits et aplats de couleurs de surfaces. Il le prouve avec une œuvre de Magritte qui cumule les deux codes, en faisant d'une ligne l'image d'un objet (alors qu'elle n'est en tant que ligne l'image de rien). Alors, dans ce cas-là, il devient possible de trouver des passerelles entre peinture-dessin et écriture. Nous verrons lesquelles tout de suite.

À part certains cas d'intersémioticité entre dessin et peinture comme l'exemple de Magritte que nous venons de mentionner, d'autres cas frontaliers où nous pouvons affirmer que la peinture utilise véritablement la ligne, existent. La structure plastique d'un aplat non dilué de couleur réalisé à la main avec des outils qui tracent, exhibe normalement des lignes, des traits. Le matériau du support, la technique picturale employée, l'épaisseur de l'outil et la manipulation de la main vont déterminer l'épaisseur et la quantité de traits. Ces traits expressifs qui couvrent de couleur les surfaces, leur donnent du corps, et qui constituent de véritables empreintes, donnent de la continuité à la couleur de l'ensemble de la surface ; ce sont des traits qui unissent.  deline (2020 : 114) parle aussi des traits qui unissent, mais il fait référence à ceux de l'écriture exclusivement : « la ligne d'écriture est une ligne-qui-unit alors que la ligne de dessin est une ligne-qui-sépare ». Pour nous, donc, les lignes de peinture ont, elles aussi, la capacité d'unir. Et pour couronner le tout, nous trouvons aussi le même fonctionnement de lignes-qui-unissent (en « peignant ») dans le cas du dessin. Ce type de lignes de dessin « qui peignent » est aussi décrit par Édeline, comme nous le verrons plus loin.

Alors, décréter que la peinture est composée d'aplats de couleur et non pas de lignes est, peut-être, une notion pratique pour simplifier et recadrer certains problèmes théoriques, mais nous la considérons incorrecte. La présente recherche requiert une description précise des signes scripturaux et plastiques à cause de l'importance du trait pour notre analyse et, par conséquent, nous ne pouvons pas cautionner la notion que la peinture se limite aux aplats de couleur et que la ligne, en elle, est inexistante.

Nous analyserons donc la production de lignes selon des codes distincts (dessin et peinture), et contrastant ou non avec la production de lignes d'écriture, car elles sont étroitement liées. Ce véritable partage de la ligne entre dessin et peinture nous permet, donc, de grouper dessin et peinture sous la même catégorie pour notre recherche.

4 LA BALANCE SÉMIOTIQUE DE L'ŒUVRE PICTURALE-SCRIPTURALE

Nous partons de la supposition qu'une œuvre PS présente un état d'équilibre sémiotique entre les deux énoncés appartenant aux codes différents -l'iconique, l'écrit- qui font partie d'une même expression balancée afin que le *tout* de l'énoncé de l'œuvre se révèle comme une unité. La réception de l'œuvre se fonde sur cette présomption.

L'œuvre PS est supposée être indivisible et présenter une unité, comme nous disions dans la définition ; elle est conçue, perçue et comprise comme œuvre unique. Normalement elle présente une certaine congruence expressive, une congruence aussi dans le thème et une coopération entre les informations que les énoncés pictural et scriptural transmettent conjointement, indépendamment des rapports dialectiques que ces énoncés entretiennent entre eux (convergence, divergence, opposition, etc.). Si les deux énoncés font partie d'un même projet artistique, ils ne peuvent pas être physiquement séparés sans détruire l'œuvre.

Mais cette supposition d'unité physique et d'intention « par défaut » d'une œuvre qui se présente comme telle n'implique toujours pas une vraie unité « technique », où l'homogénéité des deux énoncés est réussie ou comparable, de même que l'unité compositionnelle et plastique. Nous rappelons que l'hypothèse que nous avons établie questionne et implique la possible congruence ou homogénéité morphologique et sémiotique entre ces deux types d'énoncé, chose qui ne va pas de soi. Cela dit, la question de l'unité d'une œuvre artistique comme condition ou preuve de sa qualité esthétique ou technique, est un sujet qui ne nous concerne pas dans cette thèse.

Écriture et peinture sont des valeurs variables et indéterminées parce qu'elles sont le résultat d'une institution de code que fait l'auteur pour chaque œuvre (ou série d'œuvres). Elles manifestent une variabilité que l'observateur découvre à la réception, et qu'il cherche à déchiffrer et à faire converger à travers l'opération intellectuelle de l'application des tests de consistance. La résolution de la question que notre hypothèse avance passera, comme nous avons expliqué dans le chapitre de *Méthodologie*, page 44, par la détermination des valeurs informatives et expressives des énoncés, séparément d'abord, et en les comparant ensuite. L'équilibre entre les

énoncés écrits et peints, la possibilité de l'œuvre PS d'atteindre une balance sémiotique reste, donc, à prouver. Nous avons déjà commenté que les deux systèmes sont généralement considérés hétérogènes.

Dans ce chapitre nous aurons un aperçu des procédés d'abstraction qui intègrent le processus de création des signes, de comment s'effectue leur configuration dans l'espace pictural, et des décalages sémantiques qui en résultent. L'étude de ces trois étapes constitue une première manière d'évaluer comment s'obtient la balance sémiotique, ou bien à quels moments survient l'hétérogénéité.

Comme nous avons vu précédemment, une œuvre PS constitue une recherche à la fois poétique et plastique, réalisée à partir d'une intention unique. Elle est fruit d'une élaboration intellectuelle mais aussi physique ; l'auteur doit inventer une fonction sémiotique et instituer un code pour créer la corrélation entre écriture / mot et peinture / dessin. Cette corrélation créée par l'artiste tire sa puissance des tensions qui surgissent à partir des interférences entre systèmes sémiotiques, que ces interférences soient constructives ou même destructives⁷. Ces interférences peuvent être d'ordre morphologique, plastique, structural, sémantique.

Tous ces facteurs et difficultés, sont autant d'occasions de se trouver face à des sources d'hétérogénéités. Nous verrons les effets des interférences sémantiques dans le chapitre *Le mot puissant*, page 281. Les interférences d'ordre structural touchent l'utilisation de l'espace pictural (chapitre *L'espace pictural scriptural*, page 219) en relation avec divers paramètres de la composition plastique de l'œuvre PS (voir chapitre *La composition plastique de l'œuvre picturale-scripturale*, page 269). Les interférences d'ordre morphologique concernent -entre autres- les modes de représentation des signes des deux codes, comme nous verrons dessous et dans le chapitre *Les moyens de représentation*, page 136.

Nous avons mentionné qu'écriture et peinture sont variables et indéterminées parce qu'elles sont le résultat d'une institution de code par l'auteur. Eco explique l'institution de code :

⁷ Concept de physique. Les *interférences constructives* ont lieu lorsque plusieurs ondes se superposent de façon à se combiner pour créer une onde avec une amplitude plus importante que celle des ondes d'origine. Les *interférences destructives* sont le résultat d'ondes qui se superposent si bien que l'onde résultante a une amplitude réduite par rapport aux ondes d'origine.

Ici, l'émetteur (...) "travaille" directement le continuum informe, en donnant forme au perçu en même temps qu'il le transforme en expression. Dans ce cas, la transformation, l'expression réalisée, apparaît comme un procédé "sténographique" (...). C'est seulement après avoir réalisé l'expression physique que la perception prend forme à son tour, et que, du modèle perceptif, on peut passer à la représentation sémémique. (...) C'est selon ce principe que se sont effectuées toutes les grandes innovations de l'histoire de la peinture (...). Il s'agit alors d'une totale institution de code et de la proposition radicale d'une convention nouvelle. (Eco, 1976 : 108-109)

Cette indétermination de l'écriture et de la peinture au sein de l'œuvre PS signifie que le récepteur ne peut pas appréhender et comprendre l'œuvre de manière globale et immédiate ; il a besoin d'un élément-clé (plastique, sémantique). Cette clé dont le récepteur a besoin lui sert à décoder les énoncés et les rapports entre eux, afin de résoudre l'énigme que l'œuvre PS lui pose. La recherche de cette valeur commune à l'écriture et à la peinture constitue l'un des fils rouges de notre analyse. Nous allons tenir compte des procédés d'abstraction en général (comme mode de représentation), et de la configuration des indices ou des signes.

4.1 Les procédés d'abstraction

Le dessin est une pratique intellectuelle qui comporte des opérations de transformation et, par conséquent, de l'abstraction. Jan Blanc éclaire la provenance du mot *dessin* :

Le disegno, c'est vraiment le design (...) en français, jusqu'au dix-huitième siècle on écrivait dessein, y compris quand on parlait du dessin graphique, c'est-à-dire qu'il y avait cette concaténation de la notion dessin comme expérience mentale et du dessin comme activité graphique. (Blanc, 2021 : 23'33"-23'48")

En effet, tout dessin, avant d'être une activité graphique, est une expérience mentale d'abstraction, car il est composé de lignes, et il n'y a pas des lignes dans la nature. La pratique du dessin est un processus, une opération à partir du réel, qui consiste à le décomposer d'une certaine manière et à le recomposer de manière abstraite. Jan Blanc argumente : « Quand vous tracez une ligne, vous tracez une frontière, vous construisez quelque chose que vous ne voyez pas réellement. » (Blanc, 2021 : 23'55"-24'01")

Fabriquer une ligne, donc, c'est un travail intellectuel. Blanc commente que, dans cette opération, il faut abstraire, de ce que l'on voit, des formes.

Et c'est d'ailleurs la raison pour laquelle il y a, dans chacun des artistes, des manières différentes. Parce que s'il y avait une façon parfaite de restituer la nature, tous les artistes se ressembleraient, ils feraient tous la même chose. Chacun de ces artistes va interpréter, à travers le filtre de son regard, de sa culture, de ce qui l'intéresse, la nature différemment. (Blanc, 2021 : 25'11"-25'29")

Si les artistes ont tous des manières différentes, nous pouvons conclure que la manière de faire art, d'écrire, de peindre, ne peut jamais être commune, homogène. L'homogénéité que nous recherchons ne se trouve pas au sein d'une culture ou d'une société déterminée ; elle concerne la pratique d'un artiste-auteur individuellement. Nous devons, donc, nous centrer sur ce qui pourrait accorder de l'homogénéité dans la pratique individuelle.

Nous avons vu que le dessin est une opération d'abstraction et, par conséquent, les dessins réalisés selon les manières propres à chaque artiste sont des opérations individuelles d'abstraction. Nous les considérerons désormais comme des procédés individuels à chaque créateur. Eco décrit ces opérations d'abstraction comme des transformations dans l'acception technique du terme. Il dit que dessin est :

(...) toute correspondance biunivoque de points dans l'espace (en considérant de la même manière l'espace virtuel du modèle de contenu, comme dans l'exemple des translations de relations d'appartenance à des classes, à des situations spatiales). (Eco, 1976 : 46-47)

Selon Eco (1976 : 46-47), une transformation n'appelle pas l'idée d'une correspondance naturelle : c'est la conséquence d'une règle et d'un artifice. Par exemple, lorsque quelqu'un dessine sur papier une ligne, un contour, cette personne institue une relation de similitude à travers la correspondance transformée point par point entre un modèle visuel abstrait de l'objet et sa représentation graphique. L'image est motivée par la représentation abstraite de l'objet, mais elle est aussi l'effet d'une décision culturelle et, en tant que telle, exige une perception exercée pour être reconnue. La similarité est un produit culturel et nécessite un apprentissage. L'analogie (dans ses acceptions de similitude, isomorphisme ou proportionnalité) est un procédé institutif des conditions nécessaires à une transformation. (Eco, 1976 : 48-49).

Nous verrons dans le chapitre *La ressemblance et la convention*, page 115 que, quand l'artiste fait une découverte artistique, il est question d'équivalences entre éléments, mais il ne s'agit pas de ressemblances sur le plan iconique. La plupart des analyses conventionnelles d'œuvres d'art dirigent la lumière sur la fonction représentationnelle

du signe pictural, fonction sémiotique qui a été mise en exergue historiquement, aussi bien à cause de son importance culturelle en général, que pour la facilité avec laquelle le public se rattache aux représentations, mais cela ne veut pas dire que cette fonction soit la seule source de richesse exploitable dans les arts en général, ni la plus importante. Il est important de rappeler aussi que les limites entre abstraction et figuration peuvent fluctuer. Notre éducation visuelle occidentale est conditionnée par l'aspect représentationnel des formes artistiques visuelles, où nous apprenons à fixer notre attention. Fernande Saint Martin affirme, comme nous, que :

La notion d'iconisme, connue depuis des siècles, a malheureusement été longtemps comprise comme le simple fait de reproduire visuellement la ressemblance de certains objets, pris un à un. (Saint-Martin 2007 : 103-104)

D'autres auteurs s'intéressent au problème de la ressemblance, nous en parlerons notamment dans le chapitre *L'œuvre picturale-scripturale fait signe*, page 98. Il est très commun que les qualités figuratives des arts visuels accaparent, donc, la plupart de nos efforts pour comprendre ce qui est devant les yeux mais, en réalité, dans de nombreux cas, ce facteur figuratif est un simple accessoire ou prétexte pour tisser des rapports plus abstraits.

L'œuvre PS, en tant que proposition visuelle et plastique composée de signes, montre une certaine analogie, dans sa logique structurelle, avec le diagramme, qui montre, à son tour, le pas à pas de l'émergence des idées. Une œuvre pluricode comme celle que nous étudions, porte implicitement des concepts, des abstractions, par le fait même d'inclure du texte et aussi du dessin, et aussi par le fait d'être conçue avec une structure sous-jacente du type raisonnement diagrammatique. Du côté du dessin, nous avons déjà un peu parlé des raisons qui font de celui-ci une abstraction. Du côté du texte, nous les verrons plus tard, mais rappelons-nous la phrase de Barthes ([1982], 1992 : 107) : « La lettre est le lieu où convergent toutes les abstractions graphiques ».

Ainsi, nous réunissons deux niveaux d'abstraction présents, nécessairement, dans l'œuvre PS : l'abstraction -à des degrés variés- des signes, qu'il s'agisse de signes de dessin ou d'écriture, et l'abstraction au niveau de la structure de l'œuvre, comme message complexe qui montre l'émergence des idées exprimées selon des codes différents, mais exprimées par des signes qui ont eu besoin d'un certain degré d'abstraction pour être élaborés. Nous pouvons penser que l'abstraction partout dans l'œuvre produit une homogénéité sur les plans structural, morphologique et stylistique.

Mais il y a d'innombrables manières différentes de construire une abstraction, et donc leurs styles visuels pourraient ne pas être homogènes du tout.

Nous avons parlé de cette structure sous-jacente type diagramme à la base de l'œuvre et étant composée de plusieurs codes (dont l'écriture). Pérez Carreño explique, à travers la pensée de Kant, que cette notion de diagramme ou de schéma est comme un pont qui relie l'abîme qui sépare l'image particulière d'un objet, de la raison.

El esquema (...) es un producto de la imaginación pura y no está claro que pueda ser representado lingüísticamente. [...] Sin embargo, el ejemplo utilizado por Kant se refiere a la posibilidad de "dibujar", por medio de la imaginación, la figura de un concepto [...] Las dos vías del conocimiento, imagen y palabra, parten del esquema y no pueden concebirse sin él, ya que incluso el percepto es llevado a la conciencia a través del esquema. (Pérez Carreño 1988 : 85–86)

Le schéma serait une image générale, en quelque sorte, qui présenterait la sensibilité et la particularité propres à l'image, mais aussi l'intelligibilité et généralité propres au concept. Ce schéma constituerait la synthèse de la raison (Pérez Carreño, 1988 : 89-90). Cette notion exprime clairement une idée d'image -schéma- comme globalité, produite par la traduction graphique de la pensée d'un individu. La réalisation matérielle par un auteur d'une séquence de sa pensée devrait refléter une homogénéité conceptuelle et formelle.

De son côté, Rudolf Arnheim, dans sa théorie de la pensée visuelle (*Visual Thinking*, 1969), souligne l'omniprésence des schémas (*patterns*) ou configurations dans notre système perceptif. Pour lui, le fait de pouvoir pousser une opération d'abstraction jusqu'à l'extrême de réduire la représentation visuelle à une expression minimale de direction ou forme, prouve l'existence très probable de schémas qui n'utilisent aucun motif du répertoire du monde référentiel :

If objects can be reduced to a few essential flashes of direction or shape, it seems plausible that there can be even more abstract patterns, namely, configurations or happenings which do not portray any of the inventory of the physical world at all. (Arnheim, 1969 : 113–15)

Ces configurations qui ne possèdent aucun élément ou motif du répertoire naturel constituent des modèles strictement théoriques. Le signifiant de tout système sémiotique, selon Eco (1976), n'est pas une réalité physique, mais un modèle théorique qui, au départ, est constitué des données fournies par les sens et ensuite modifiées par des opérations d'abstraction.

Si nous dilatons ce concept à la totalité de l'œuvre PS, il ne serait pas absurde d'affirmer que l'ensemble de l'œuvre pourrait être un modèle théorique construit par l'artiste sous une forme diagrammatique. Et, en effet, de nombreux auteurs et artistes considèrent l'œuvre artistique en général et, à plus forte raison, l'œuvre PS, comme un ensemble qui produit de la connaissance (auteur et récepteur), puisque l'utilisation de plusieurs codes produit des relations syntaxiques plus complexes qui, à leur tour, forment des configurations à plusieurs niveaux, et des catégories type diagramme, propres à l'abstraction. Comme expliquait Arnheim, la solution aux problèmes théoriques requiert souvent de configurations hautement abstraites, représentées par des schémas topologiques et parfois géométriques, dans l'espace mental :

The solution of theoretical problems more often than not requires highly abstract configurations, represented by topological and often geometrical figures in mental space. (Arnheim, 1969 : 113–15)

Umberto Eco, dans son œuvre *La Production des Signes*, explique le processus d'abstraction à l'origine d'un énoncé pictural ou plastique qui est, en définitive, une activité d'institution de code, une opération de transformation à partir d'un modèle de contenu toposensitif, qui implique trois facteurs : un modèle perceptif, un modèle sémantique, et une expression. Alors, dit-il,

[dans la perception] les éléments dominants sont sélectionnés à partir d'un champ perceptif qui n'est pas encore organisé, et sont structurés comme un perçu ; [dans l'étape d'abstraction] les procédés abstraits qui ne sont pas différents de ceux qui régissent les cas de stylisation (...) transforment le perçu en représentation sémantique, celle-ci étant la simplification du modèle précédent ; [dans l'étape de codage arbitraire] la représentation sémantique est associée arbitrairement à des concaténations d'artifices expressifs, comme pour le cas des répliques ou des articulations d'unités combinatoires, ou bien transformée selon les lois de la similitude. (Eco, 1976 : 106)

Nous pouvons voir qu'il parle non seulement d'abstraction, mais aussi de concaténations d'artifices expressifs. Ceci véhicule l'idée de construction d'une expression matérielle, produit de l'imagination du créateur de cette expression, dans une réalisation unie. Dans un tel cas, que le codage de tels artifices soit réalisé à travers un code ou un autre, à des degrés variables d'abstraction, semblerait non pertinent, puisque le tout est, en définitive, une opération individuelle d'abstraction, un modèle théorique unique.

L'expression visuelle d'un énoncé iconique peut être réalisée à d'innombrables niveaux d'abstraction. Or, il est légitime pour l'auteur d'une œuvre de se poser la question, au moment de la réalisation de l'œuvre, de quel niveau d'abstraction est le plus adéquat pour quelle fonction du signe, ou plutôt, du super-signe qui est l'œuvre.

La triade de Peirce la plus populaire distingue trois fonctions du signe, à savoir, *icône*, *symbole* et *indice* (selon leurs rapports avec leurs objets)⁸. Par ailleurs, dans les livres de la théorie de la composition en peinture, il est habituel de trouver, aussi, une triade des modalités d'expression de l'information visuelle, mais qui ne contemple pas, curieusement, la modalité de l'*indice*. Au lieu de cette dernière, la triade dans la théorie de la peinture compte l'*abstraction* parmi ses trois modalités, en la considérant hiérarchiquement semblable aux deux autres. Elle distingue ainsi les niveaux suivants: *représentationnel*, *symbolique* et *abstrait*.⁹

D'un autre côté, on retrouve aussi ces trois modalités de représentation (qui constituent, en réalité, trois niveaux d'abstraction) dans la pensée de Gombrich, et qui sont en définitive les mêmes que pour la théorie de la peinture, seulement avec des dénominations différentes, à savoir : *imitation de la nature*, *idéalisation* et *abstraction*. Gombrich les décrit comme des impressions des sens qui sont, respectivement : élaborées, déformées ou généralisées : « Imitation of nature, idealization, abstraction (...) sense impressions, which are elaborated, distorted or generalized. » (Gombrich, [1960], 2002 : 23).

Dans le cas de Gombrich aussi, nous trouvons l'abstraction au même niveau que les deux autres modalités de sa triade. À noter que l'*idéalisation* est une abstraction qui garde un rapport physique avec l'objet représenté, et n'est nullement similaire au *symbole*, qui est une abstraction qui garde un rapport arbitraire et conventionnel avec l'objet qu'il représente. Donc, si nous comparons les trois triades, nous obtenons que:

⁸ Selon Eco (1976 : 11), Peirce distingue ces rapports entre les fonctions du signe et leurs objets : Les symboles (en rapport arbitraire avec leur objet), les icônes (en rapport de similarité avec leur objet), les indices (en rapport physique avec leur objet)
Il voyait ces trois catégories en relation réciproque, sans jamais parler de signes qui soient seulement des icônes, des indices ou des symboles, cette distinction est désormais d'usage universel.

⁹ Selon Dondis : « Los múltiples niveles de expresión visual, entre los que figuran la representacionalidad, la abstracción y el simbolismo » (Dondis, [1973] 2006 : 83)

- La catégorie d'*icône* (Peirce) équivaut au *niveau représentationnel* (théorie de la peinture) et à *l'imitation de la nature* (Gombrich)
- La catégorie de *symbole* (Peirce) équivaut au *niveau symbolique* (théorie de la peinture) mais ne correspond pas à *l'idéalisation* (Gombrich)
- Et la catégorie d'*indice* (Peirce) n'équivaut pas au *niveau abstrait* ni dans la théorie de la peinture ni chez Gombrich.

Peirce ne contemplait pas « abstraction » comme l'une des trois fonctions du signe. Car, en réalité, l'abstraction est une opération intellectuelle. Il est important de souligner que l'abstraction peut se réaliser avec des intensités et modalités diverses. Il existe des abstractions conventionnalisées comme les symboles, ou bien des abstractions géométriques, d'autres abstractions non conventionnalisées faites par stylisation, simplification, etc. Les procédés sont innombrables. L'abstraction est une opération qui est intégrée naturellement dans toute transformation. De surcroît, les fonctions du signe que Peirce décrit ont chacune un certain niveau d'abstraction qui reste implicite et intégrée dans chaque fonction, dans une plus ou moins large mesure. En revanche, dans la théorie de l'art et dans la théorie de Gombrich, l'abstraction est comptabilisée comme l'une des trois modalités de représentation possibles, indépendamment des autres, comme si les autres modalités de représentation ne requéraient pas des opérations de transformation des concepts en signes (et donc, de l'abstraction). Il ne faut pas oublier que même le niveau représentationnel présentant la plus rigoureuse imitation de la nature (Gombrich) comporte un certain degré d'abstraction par le fait même de constituer une composition plastique composée de lignes, couleurs, etc.

Ces importantes différences conceptuelles autour des modalités de représentation, entre sémioticiens et théoriciens de l'art, ouvrent une voie de recherche qui ne peut pas être entreprise dans cette thèse. Et, pourtant, nous avons besoin d'une notion claire des modalités et des techniques de représentation pour l'analyse que nous allons entreprendre. Nous pensons que le dénominateur commun de ces trois triades, celui qui régit, en général, les modalités de création de la fonction sémiotique, est celui qui concerne le niveau ou degré d'abstraction.

Nous ajouterons aussi que nous avons constaté que le seul « intrus » parmi les autres éléments de ces trois triades, c'est l'indice de Peirce. Et ceci nous est du plus grand

intérêt aussi. L'indice est la seule modalité qui ne relève pas, dans sa réalisation, d'une opération d'abstraction comme les autres modalités parce que, dans son cas, son rapport avec l'objet qu'il représente est purement physique, matériel, même plastique dans le cas des œuvres d'art. Nous avons vu que, dans les cas des autres modalités peirciennes, les rapports des fonctions du signe avec leurs objets étaient de similarité ou arbitraires (ces deux types de rapports correspondent, en effet, à deux niveaux d'abstraction bien distincts). Et donc ceci nous confirme à nouveau que le rapport physique, matériel, de l'indice, appartient à un autre type de phénomène que le rapport établi à travers une opération d'abstraction. Ce concept d'indice est de grand intérêt pour notre recherche parce que l'œuvre PS est en grande mesure un indice, un objet-empreinte créé par l'artiste-auteur. Et curieusement, indépendamment de sa fonction en tant que signe et de sa modalité de réalisation -exempte de toute opération d'abstraction-, l'indice peut contenir de l'abstraction.

Pour résumer, et afin d'atténuer ces différences conceptuelles entre disciplines par rapport à où se situent l'abstraction et l'indice du point de vue conceptuel, nous adopterons la position suivante : l'abstraction est un procédé intellectuel qui se concrétise (dans l'image visuelle) en une modalité de représentation déterminée. À son tour, cette abstraction (devenue concrète dans la représentation) intervient dans la création de la fonction sémiotique de l'œuvre PS. Certains auteurs comptent l'abstraction parmi les fonctions du signe, d'autres le considèrent un moyen de représentation, comme nous avons vu plus haut, mais à notre avis elle remplit les deux fonctions à différents stades : avant de se concrétiser dans la représentation graphique ou picturale et aussi après.

En revanche, le concept d'indice est pour nous paradoxal parce que l'indice intervient dans le processus d'inscription matérielle de l'œuvre, constituant, comme signe plastique, la transformation la plus dense possible (l'indice est un signe représentatif motivé et dense) mais se situant en deçà de l'abstraction. Le paradoxe vient du fait que l'indice ou empreinte constitue une transformation (de cause à effet, en rapport physique avec l'objet) qui n'a pas donc eu recours à l'abstraction mais, malgré cela, elle peut contenir de l'abstraction (dans le domaine plastique ou artistique).

Ce qui est important dans le cadre de notre recherche, c'est que, à travers les procédés d'abstraction, des rapports peuvent se créer entre les deux systèmes, écrit

et iconographique. Nous avons déjà mentionné la phrase de Barthes ([1982], 1992 : 107), qui disait que la lettre est le lieu où convergent toutes les abstractions graphiques. Cette phrase illustre parfaitement le fait que le texte possède cette dimension graphique qui est l'écriture, et que celle-ci est réalisée au sein d'une modalité de représentation et que, bien que le système du texte soit composé de signes conventionnels, ceux-ci subissent des transformations graphiques au moment de leur inscription, qu'elles soient conditionnées par le mode de représentation, par une culture ou fonction, ou bien qu'elles proviennent directement de la manière propre à l'artiste. Ce rapprochement entre les deux codes par le biais des opérations d'abstraction peut, lui aussi, nous donner quelques éléments de réponse pour notre hypothèse.

Francisca Pérez Carreño s'éloigne du volet graphique expliqué précédemment, et nous parle de la dimension sémantique de l'abstraction. Elle signale que le langage verbal incorpore l'abstrait comme prédicat d'une proposition, tandis que l'image l'incorpore comme qualité : « El lenguaje verbal incorpora lo abstracto como predicado de una proposición [...] la imagen lo incorpora como cualidad [...] de sus figuras, o de sus formas. » (Pérez Carreño, 1988 : 159-160)

Pérez Carreño se demande aussi -et ceci concerne l'œuvre PS directement- comment unifier ou associer iconicité, et représentation de valeurs qui ne sont pas strictement visuelles (valeurs de caractère esthétique inclus). Elle affirme (1988 : 159) que presque toute entité abstraite est représentable par le biais des images, parce que leur caractère est culturel, sémiotique. Plus concrètement, dit-elle, la nature de l'abstrait et du général est la représentation. Ceci suppose, d'une certaine manière, une différence de degré seulement par rapport aux entités matérielles (qui sont aussi des objets sémiotiques). Ce qui revient à dire que tout serait représentable à travers des images, aussi bien l'entité matérielle que l'entité abstraite. Nous pouvons en déduire, donc, que la manière d'associer iconicité et valeurs ou concepts qui ne sont pas visuels sera toujours la représentation par l'image. Car le caractère des deux systèmes est invariablement culturel.

Bien évidemment, la représentation par l'image englobe un domaine extraordinairement varié. Selon Arnheim, la pensée est plutôt visuelle et non verbale, car la base de notre raisonnement sont les relations, qui sont visualisables. Les images

donnent du sens à notre langage. Pérez Carreño (1988 : 177) déclare que, dans la pensée, coexistent images et concepts et sûrement images des concepts. Cette question d'ordre cognitif nous incombe dans la mesure où elle éclaire le problème des images matérielles, à savoir, celui de la représentation.

Fernande Saint Martin abonde dans le même sens que Pérez Carreño sur ce sujet de la représentation de valeurs qui ne sont pas strictement visuelles. Saint Martin, (ainsi que bon nombre d'auteurs qu'elle aborde dans son ouvrage) résout ce problème de l'association de l'iconique et des concepts abstraits par le recours à l'espace topologique et à des configurations spatiales :

Les processus cognitifs fonctionnent en parallèle, dans des structures spatiales complexes, relevant d'une topologie générale. Les mots ne sont que des abréviations de structures complexes qu'il faut appréhender comme des « configurations spatiales ». (...) Lakoff et Johnson (1980) expliquent les métaphores verbales comme des cartographies mentales, donc des représentations spatiales : chaque médium artistique met en jeu certaines dimensions de notre expérience et en exclut d'autres. (Saint-Martin, 2007 : 131-133)

D'un côté nous avons, selon cette citation de Saint Martin, les configurations spatiales, de l'autre côté, la manière dont ces représentations spatiales (et leur contenu) sont conditionnées par le médium artistique. Quant aux configurations spatiales, Pérez Carreño (1988 : 177) maintient l'universalité du schéma comme moyen d'expression :

El esquema es en la pintura uno de los vehículos de expresión universales, apoyado en el título, la figuración o en otros códigos. A menudo, la mera relación es lo que se pretende representar.

Mais la question qui se pose est : comment est-il possible de représenter par des images les connexions logiques du raisonnement intellectuel ? A notre avis, la difficulté pour les artistes d'atteindre l'image mentale idéale réside dans l'impossibilité de combiner différents niveaux d'abstraction en une même situation sensorielle (la peinture, comme surface de représentation). Cela est possible pour les images mentales, comme l'affirme Arnheim (1969 : 148-50), mais non pour les rêves ni pour les productions picturales. Il est habituel de trouver des exemples de raisonnements où, par-dessus du niveau des images, se superpose un autre niveau plus abstrait, qui correspond à la relation entre les images, et qui connecte les deux composantes de la pensée sans qu'elles s'embrouillent l'une l'autre. Un exemple de niveau plus abstrait est celui qui correspond au type de configuration spatiale correspondant aux

conjonctions et prépositions, ou aux rapports théoriques, qui sont représentés dans la conscience à travers des formes topologiques hautement abstraites. (Arnheim, 1969 : 241–242)

Le travail de l'artiste se réalise malgré et au-delà de cette impossibilité. Selon les mots de Rudolf Arnheim (1969 : 58-59) : « There must be an interplay between an image of the intended goal and that of the situation directly given. Under the pressure of the goal image the problem situation restructures itself perceptually [...] »

Nous nous interrogeons précédemment sur la manière dont ces représentations spatiales et leurs contenus prennent forme et sont conditionnés par le médium artistique, ce qui équivaut à se poser la question de comment peuvent être représentées par des images les connexions logiques (ou contenu) du raisonnement intellectuel. Ce contenu n'est pas un objet, mais c'est un rapport logique. Nous retournons donc dans le domaine d'Umberto Eco, qui dit (1976 : 45–46) que cette « [...] corrélation entre éléments de l'expression et schèmes de contenu pris comme type expressif, sans qu'un processus de vérification de l'objet soit l'intermédiaire nécessaire (...) » serait un cas de *ratio difficilis*¹⁰, où ce qui compte n'est pas la correspondance entre image et objet, mais entre image et contenu et l'organisation de l'expression est déterminée par l'organisation du contenu. Selon lui, la similitude géométrique et l'isomorphisme topologique (la forme de correspondance) sont des transformations selon lesquelles à un point de l'espace réel de l'expression on fait correspondre un point de l'espace virtuel du type du contenu. (Eco, 1976 : 45–46)

Rudolf Arnheim (1969 : 227–29) signale que les images peuvent présenter n'importe quel niveau d'abstraction. Mais même les plus abstraites doivent remplir une condition: elles doivent être structurellement similaires (isomorphiques) aux caractéristiques pertinentes des situations qu'elles évoquent. Il y a lieu de se demander, surtout dans le cadre de notre recherche sur l'œuvre PS, si le langage verbal peut donner lieu aussi à des liens isomorphiques, à savoir, si le langage constitue un ensemble de formes perceptuelles avec des propriétés sensorielles (visuelles ou auditives) d'une nature telle qu'elles permettent de reproduire les caractéristiques structurales pertinentes qui

¹⁰ Eco définit son concept de *ratio difficilis* : « Nous avons un cas de *ratio difficilis* quand une occurrence expressive concorde directement avec son propre contenu, soit parce qu'il n'existe pas de type expressif préformé, soit parce que le type expressif est déjà identique au type de contenu. En d'autres termes, nous avons un cas de *ratio difficilis* quand le type expressif coïncide avec le sémème véhiculé par l'occurrence expressive. » (Eco, 1976 : 23–24)

correspondent à un problème de pensée. Arnheim déclare que, bien qu'il soit communément admis que le langage aide la pensée, la question se pose de savoir si le langage réussit son but grâce à des propriétés inhérentes au médium verbal en soi, ou si ce mécanisme fonctionne indirectement, en pointant aux référents des mots et phrases, à savoir, grâce à des données obtenues via un autre médium différent, l'iconique dans le cas que nous étudions. (Arnheim, 1969 : 227–29)

Ce mécanisme qu'explique Arnheim, grâce auquel le langage réussirait à reproduire les caractéristiques structurales pertinentes de la pensée, mais qui resterait indirect, implicite, nous rappelle un mécanisme analogue que décrit Cyrille J.D. Javary. Mais, contrairement à l'énoncé textuel occidental, ici il est question de peinture chinoise (Javary, 2001 : 9) :

La peinture chinoise, dit François Jullien, « préfère figurer non la forme arrêtée mais le monde accédant à la forme ou revenant à son fond indifférencié. Elle nous fait remonter à la racine du visible pour rencontrer l'invisible, au lieu de concevoir celui-ci sur un autre plan et d'une autre nature» (...) Une calligraphie réussie est un dessein vivifiant.

Alors, aussi bien l'énoncé textuel que l'énoncé pictural, seraient comme des têtes de pont, susceptibles d'aiguiller vers certaines dimensions de la pensée qui resteraient implicites ; image et texte seraient la représentation de ces dimensions implicites, d'une certaine manière.

Si nous pouvons affirmer que l'œuvre PS est une sorte de graphe, un schéma, ou une forme de raisonnement *diagrammatique*, organisé dans sa configuration et dans la disposition des éléments écrits et peints par des règles d'isomorphisme¹¹, cela veut dire que l'auteur crée une fonction sémiotique à partir de l'ensemble total. Eco dit :

Produire un signal qui en tant que tel devra ensuite être mis en corrélation avec un contenu, c'est produire une fonction sémiotique : en ce sens, un mot ou une image présentent deux types de corrélation différents. (Eco, 1976 : 34–36)

Le rapport entre le contenu et le signe plastique avec lequel le contenu est prévu d'être en corrélation se réalise à travers des opérations de transformation (comme nous avons vu précédemment) car, en fin de compte, toute inscription est réalisée au moyen

¹¹ « Il est à noter à ce point que les linguistes en particulier voient dans le diagramme la réalisation d'une sorte d'isomorphisme. Or si signe et objet étaient isomorphes, la ressemblance serait totale, situation impossible s'il en est : aussi le terme d'«homomorphisme » est-il plus neutre et donc préférable ». (Jappy, 1998 : 32).

d'opérations de transformation. Et une opération de transformation implique une opération d'abstraction pour arriver à un distillé des données de départ : ce distillé est le signe graphique (qu'il s'agisse d'énoncé visuel ou textuel).

Et après tout ce que nous avons expliqué sur l'abstraction, il est indispensable de rappeler que l'œuvre PS est en elle-même, physiquement, un objet concret.

Nous touchons ici à un concept porteur d'un malentendu que nous expliquerons. Notre objet d'étude est, donc, un objet concret qui comporte des signes qui ont subi des transformations afin d'être inscrits dans l'œuvre, et qui constituent par conséquent des abstractions. Les niveaux d'abstraction sont innombrables. Il est possible d'affirmer qu'il existe autant de niveaux d'abstraction que d'auteurs qui pensent des concepts et les transforment. La question des divers degrés d'abstraction d'une expression visuelle est particulièrement pertinente dans notre recherche sur l'œuvre PS, parce que, nous l'avons mentionné, l'écriture elle-même est abstraite, et les représentations picturales le sont aussi. D'un côté, le signe linguistique constitue une abstraction analytique, mais il est aussi une convention symbolique. D'un autre côté, comme Arnheim explique, les représentations picturales, elles aussi, sont des dispositifs adéquats pour le raisonnement abstrait et donc, les œuvres en tant que globalité, sont aussi des abstractions : « (...) pictorial representations are suitable instruments of abstract reasoning and point to some of the dimensions of thought they can represent. » (Arnheim, 1969 : 116)

Si, en revanche, nous nous approchons du détail et observons les représentations qui sont réalisées au moyen du dessin, elles sont des abstractions en deux dimensions : si nous nous rapprochons encore plus et regardons le constituant de base d'un dessin, la ligne, nous constaterons que la ligne¹², qui n'existe pas dans la nature (à quelques exceptions près), est elle-même une abstraction. (Nous avons déjà défini la ligne dans le chapitre *Les interventions d'écriture*, page 55). En somme, nous pouvons affirmer que, sauf quelques rares exceptions, presque toute peinture, et tout dessin, est un objet concret, un réceptacle contenant de l'abstraction sous diverses formes et dans une plus ou moins large mesure, car toute image artistique est une interprétation de

¹² Eco, pour expliquer le concept de *ligne*, donnait l'exemple du dessin élémentaire d'une main : « (...) l'unique propriété qu'a le dessin de la main, une ligne noire continue sur une surface bidimensionnelle, est l'unique propriété que la main n'a pas. Le tracé du dessin sépare l'espace « dedans » de la main de l'espace « dehors » de la main, alors qu'en réalité la main constitue un volume précis qui se détache sur le fond de l'espace environnant. (Eco, 1976 : 38).

quelque-chose et une invention¹³ de l'expression matérielle de cette interprétation, par l'intermédiaire d'un code et des signes. Arnheim, aussi, l'affirme (1969 : 137) : «Abstractness is a means by which the picture interprets what it portrays ».

Rabuñal et Peran étendent le concept d'abstraction en dehors du strict domaine de la représentation, et l'élargissent au domaine de la structuration grammaticale de l'œuvre qui, pour eux, se comporte à la manière d'un texte. À leur avis, l'artiste a le pouvoir d'établir les conditions d'interprétation de la fonction sémiotique de l'œuvre, en intervenant sur la double dimension spatiale et temporelle de la lecture :

(...) las figuras son elementos orgánicos que en su presentación generan la composición del cuadro. Su ordenación gramatical compone una abstracción, una expresión específicamente pictórica, lógica, pero no por ello interpretable. El cuadro recuerda un texto escrito y sus palabras. La pintura está determinada por una manera previa: la escritura como modelo de ordenación de formas para la expresión. (Gallero, 2019 : 69-70)

Comme nous disions au début de ce chapitre, comprendre le fonctionnement sémiotique et plastique de cet ensemble de traits peut nous permettre de vérifier si, de ce fonctionnement, peut émaner une homogénéité structurale, sémantique et morphologique, et ainsi comprendre comment l'unité de l'œuvre est atteinte.

Nous avons dit que toute œuvre artistique est une invention de la forme de l'expression. Eco (1976 : 110-111) signale que l'invention est un mode de production sémiotique parmi beaucoup d'autres. Dans le cas de la peinture, ce processus sémiotique a affaire à un texte hypocodifié (Eco, 1976 : 120-121). Quand les unités décomposables ne peuvent pas être identifiées, comme c'est le cas dans le continuum matériel de l'œuvre plastique,

(...) il ne s'agit pas de nier l'existence d'une corrélation sémiotique : la présence de la convention culturelle n'est pas seulement attestée par la domination des soi-disant "signes" élémentaires, elle l'est essentiellement par la présence identifiable des modes de production sémiotique (reconnaissance, ostension, réplique et invention), et qui démontrent comment l'on peut établir la fonction sémiotique même quand il n'y a pas de corrélation d'unité à unité. (Eco, 1976 : 120-121)

Nous avons vu que la représentation graphique constituera toujours une abstraction, et aussi que toute œuvre artistique est une invention de la forme de l'expression, par

¹³ « (...) l'invention d'un code inédit œuvre par œuvre (ou par séries d'œuvres du même auteur) reste une des constantes de l'art contemporain : mais l'institution de ce nouveau code s'effectue dialectiquement par rapport à un système préexistant et reconnaissable de codes. (Eco, 1970 : 42)

ratio difficilis (comme théorisait Eco). Ceci est valable pour les deux codes présentes dans l'œuvre PS, la peinture et aussi l'écriture. Cette invention de la forme d'expression, à travers des opérations d'abstraction, s'organise sous forme diagrammatique dans sa structure profonde, laquelle ne faciliterait pas l'immersion dans l'espace fictif auquel une œuvre donne accès, en théorie. À cette difficulté s'ajoute la puissance de la présence visible d'un texte qui, comme nous avons vu au début de la thèse, rendrait cette immersion encore plus improbable. Arnheim l'exprime à la perfection :

« (...) [I]n this twilight area between diagram and art, there is always the risk of ideas coercing the life of the image. » (Arnheim, 1969 : 148-150)

4.2 La configuration des signes

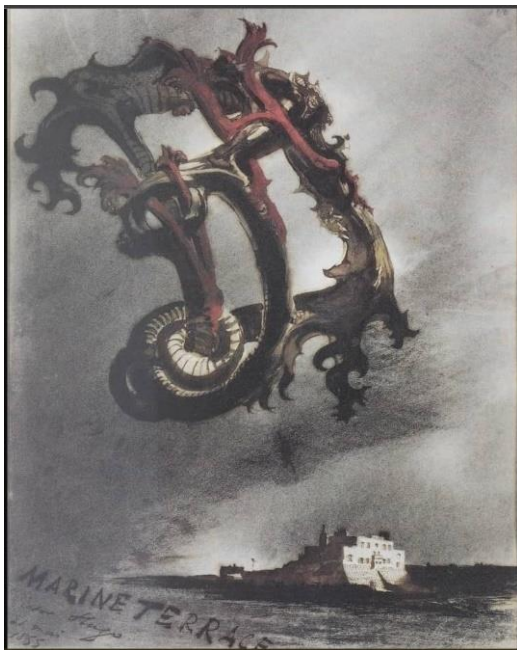


Figure 5, dessin de Victor Hugo, « Marine Terrace », 1855. Plume, encre, lavis, fusain, gouache, aquarelle, papier vélin.

Les images sont reçues de manière holistique, comme un tout, mais généralement elles ne sont pas composées et réalisées de cette manière. Chaque image artistique, pour être efficace et remplir sa fonction, est conçue et réalisée minutieusement. L'auteur prête attention aux détails afin d'obtenir, à la fin de son processus créatif, un tout unifié et qui déclenche l'effet souhaité sur le récepteur. Arnheim estime que l'artiste est l'expert en l'organisation d'une composition visuelle, car il connaît les techniques et formes disponibles, et les moyens de développer

l'imagination ; il est habitué à exprimer la complexité en termes visuels :

[The artist] is the expert on how one does organize a visual pattern. The artist knows the variety of forms and techniques available, and he has means of developing the imagination. He is accustomed to visualizing complexity and to conceiving of phenomena and problems in visual terms. (Arnheim, 1969 : 296)

L'artiste-auteur réalise son œuvre sur une surface bidimensionnelle, le support de l'œuvre PS, qu'il s'agisse d'une toile, d'une feuille de papier, ou de tout autre matériau. Cette surface bidimensionnelle constitue un champ de représentation sur lequel l'artiste établit une configuration de signes et de rapports entre eux. Du fait des interactions multiples entre signes de codes différents, parfois ces œuvres donnent une impression de fouillis d'états et d'objets disparates - pourtant étroitement liés-, mais il faut comprendre que, normalement, l'œuvre est un tout, une configuration étudiée, et non une simple collection d'unités discrètes dans lesquelles l'observateur se perd.

Le médium visuel, dit Arnheim (1969 : 232-233), procure des équivalences structurelles pour toutes les caractéristiques des objets, des événements, des liens. Il existe une immense variété de formes visuelles possibles. Ces formes peuvent être organisées en accord avec des configurations plus ou moins définies (les formes géométriques, par exemple, sont des configurations définies) et peuvent être représentées aussi bien dans l'espace bidimensionnel que tridimensionnel (cette dimension est fictive dans une œuvre PS). Arnheim (1969 : 232-233) ajoute que cette polyvalence contraste avec la séquence unidimensionnelle du langage verbal. Cet espace polydimensionnel est une ouverture pour des modèles de pensée, soit des objets physiques ou des événements, et il représente isomorphiquement les dimensions nécessaires pour le raisonnement théorique.

Sur cette surface bidimensionnelle, les éléments semblent être disposés dans une matrice ou configuration tabulaire, où sont disposés aussi bien les icônes que les mots écrits ou lettres ce qui, pour Saint Martin (2007 : 131-134) est une grammaire spatiale : « (...) il y a une évolution de la linguistique verbale vers des grammaires spatiales ». D'ailleurs, elle soutient la légitimité d'une syntaxe visuelle, qui traite de « (...) représentations bâties sur la dialectique même des spatialités ». Elle rappelle aussi que Cassirer apparaît comme l'un des premiers penseurs à insister sur l'importance de la pensée spatiale au sein de l'univers conceptuel et le langage :

C'est avant tout avec l'intuition spatiale de l'espace que se manifeste cette interpénétration permanente de l'expression sensible et de l'expression spirituelle. (Saint-Martin 2007 : 131-134)

Selon Cassirer, l'espace de représentation n'a pas une structure donnée ou fixée une fois pour toutes, mais :

[l'espace de représentation ne] reçoit son contenu déterminé et son agencement particulier que de l'ordre du sens au sein duquel chaque fois il se configure. (Cassirer, 1995 : 109, cité par Saint-Martin, 2007 : 26).

En effet, cet agencement particulier, cette configuration, répond à l'institution de code que l'artiste renouvelle à chaque œuvre ou série d'œuvres. Saint Martin reprend le concept de Kurt Lewin et ajoute :

Nous observons l'utilisation très fréquente de concepts topologiques non euclidiens, des champs pour décrire la dynamique des processus psychiques dans l'espace-temps, axés sur des attracteurs structurant un espace. (Saint Martin, 2007 : 122).

Les attracteurs qui structurent l'espace sont des facteurs liés au contraste. Celui-ci conditionne la configuration des signes et la dynamique des processus sémiotiques, Le contraste a une grande importance dans notre analyse. L'œuvre PS est une sorte d'aggloméré d'éléments ; les différentes zones qui le composent changent de statut selon les propriétés des signes qu'elles abritent et la position des objets ne semble pas fixée, comme expliquait Kurt Lewin. Toute cette dynamique psychique et phénoménologique, qui est due aux zones d'attraction, et qui se trouve balisée par le cadre de l'œuvre, prend forme selon l'intention de l'artiste. Celui-ci organise un espace qui donne l'impression de devenir adaptatif, de devenir, en quelque sorte, *prismatique*, quand des zones d'attraction structurent l'espace visuel exerçant ainsi une influence sur les trajets visuels qui les parcourent. Dondis exprime cette même idée :

Cada pattern visual tiene un carácter dinámico que no puede definirse intelectual, emocional o mecánicamente por el tamaño, la dirección, el contorno o la distancia. Estos estímulos son solamente las mediciones estáticas, pero las fuerzas psicofísicas que ponen en marcha, como las de cualquier estímulo, modifican, disponen o deshacen el equilibrio. Juntas crean la percepción de un diseño, un entorno o una cosa. Son acontecimientos visuales, ocurrencias totales, acciones que llevan incorporada la reacción. (Dondis, [1973] 2006 : 35).

Tout ce qui précède concerne les dimensions disponibles dans l'espace pictural pour la configuration des signes et de leurs relations. Mais, d'autre part, comme chaque moyen de représentation artistique met en jeu certaines dimensions de notre expérience et en exclut d'autres, aussi bien dans le cas du récepteur que dans le cas de l'auteur, la configuration des signes se verra conditionnée aussi par les possibilités offertes par chaque moyen de représentation. Dans le cas de l'auteur, il utilise non seulement des stratégies compositionnelles et rhétoriques orientées à obtenir les

effets souhaités au moment de la réception, mais il prend en compte aussi des tactiques qui tirent profit des propriétés inhérentes à chaque moyen de représentation et à chaque médium. Dans le cas du récepteur, explique Saint Martin (2007 : 109), les images-schèmes à structure tabulaire exigent des processus mentaux qui peuvent inclure des dynamiques d'observation comme le scanning ou balayage du champ, la focalisation, le renversement figure et fond, la superposition, etc.

Ce concept de *dynamique*, qui est déclenchée par l'interaction entre texte et image que nous avons évoquée précédemment à plusieurs reprises, est resté brumeux, même obscur. Vega y Vega apporte de la lumière quant à sa nature psychique et cognitive, et quant aux mouvements intellectuels que cette dynamique engage. Il l'applique à l'enthymème romanesque, mais nous nous permettons de déplier la portée du concept et de passer, du domaine du roman, au domaine de l'œuvre visuelle que nous analysons (car cette œuvre possède une dimension narrative, comme nous le verrons plus tard). Donc, la configuration créée par l'auteur-artiste provoque chez le lecteur-observateur certaines dynamiques d'observation qui, à leur tour, déclenchent chez lui un travail intellectuel et le type de raisonnement enthymématique que voici :

L'enthymème romanesque est donc ce raisonnement naturel, cette « relation entre éléments », cet « acte dynamique » qui part aussi bien des vraisemblances, que des sensations et des émotions subjectives, et qui ce faisant aboutit au ravissement du lecteur. (...) C'est par là même que cet enthymème s'éloigne, de par sa nature de raisonnement probable, du syllogisme déductif ; car celui-ci raisonne en termes de ce qui est tout à fait certain et accompli, alors que l'enthymème, lui, raisonne en termes d'hypothèse. (Vega y Vega, 1996 : 102).

Nous l'avons déjà commenté : notre manière d'observer et de lire n'est plus linéaire et immuable ; et c'est justement de cette habileté du récepteur que l'auteur tire parti, et qui lui permet d'utiliser différents systèmes sémiotiques dans la même œuvre : le récepteur de l'œuvre capte la structure du champ selon un processus intuitif (au moins, dans un premier moment ; plus tard, peut-être, s'en suivra le processus intellectuel enthymématique que Vega y Vega décrit, capable d'identifier les composantes et de faire des inférences, etc.) ; la lecture tabulaire est indispensable pour l'appréciation graduelle du potentiel de signification de l'énoncé verbo-iconique.

De retour à la configuration des signes dans l'espace pictural, les facteurs décrits dans le paragraphe précédent expliquent le fait que l'écriture a perdu, dans l'œuvre PS, sont emplacement habituel dans la feuille de papier, au sein du texte écrit conventionnel.

L'écriture a gagné, dans ces œuvres PS, la possibilité de se situer à n'importe quel emplacement de la surface, mais, plus important encore, de changer son vecteur d'orientation de la lecture, de perdre la discrétisation du langage, de gagner l'épaisseur, de bénéficier des effets des figures rhétoriques plastiques... en définitive, d'adopter des fonctions sémiotiques propres au dessin ou à la peinture.

L'écriture d'un texte, en plus de bénéficier de toutes les propriétés acquises par le fait d'être incluse et inscrite dans l'espace pictural, présente sa propriété inhérente de la *vectorialité*. Cette propriété enrichit encore plus les possibilités de configuration de signes qu'offre un espace pictural (compris comme matrice) en rajoutant une nouvelle dimension à celles que nous avons expliquées précédemment : celle de progression temporelle ou séquentielle. Eco désigne plusieurs types de vecteurs textuels :

[vecteurs] pour lesquels la notion de direction doit être dépouillée de toute marque spatiale et doit être comprise comme "progression". (...) De la même manière, les "indicateurs phrastiques" (ou "syntagmatiques"), la succession des mots dans le syntagme, sont des phénomènes vectoriels. La direction de la phrase (spatiale pour l'écrite, temporelle pour la phrase parlée) permet d'en comprendre le contenu. La vectorialisation est un élément syntaxique qui véhicule une portion de contenu (...). (Eco, 1976 : 88-90)

En effet, une écriture porte une vectorialité, même quand elle est peinte sur une image. Édeline (2020 : 10-11) souligne ce fait :

(...) [i]l n'est pas possible d'échapper totalement à la linéarité visuelle du signe verbal, car la moindre lettre présente une asymétrie porteuse de vectorialité. [...] À côté de la chronosyntaxe stricte, propre au langage verbal et relevant en définitive de l'ouïe (un son après l'autre), la poésie visuelle aménage une iconosyntaxe et une toposyntaxe [...].

Ici, une précision s'impose par rapport à la linéarité du texte. Édeline l'explique :

Le terme linéarité est assez approximatif si on le prend dans son sens géométrique. Même dans l'écriture manuscrite le trait n'est ni continu ni rectiligne : il est seulement inscrit dans une bande de largeur régulière. Ce type de quasi-linéarité se retrouve dans les compositions lettristes. (Édeline, 2020 : 147)

La linéarité sera, de ce fait, toujours relative et imparfaite quand il est question d'écritures dessinées ou peintes. En outre, Édeline fait mention de la chronosyntaxe propre au langage, mais aussi de l'iconosyntaxe et de la toposyntaxe, que nous expliquerons ci-dessous. Édeline explique que, comme il est survenu avec l'avènement du concrétisme et du spatialisme, où le poème a pu se limiter à un mot

isolé (voire à des fragments de mots), ou à des mots disposés en “constellations”, « [le poème] (...) est devenu un pur objet de contemplation et de méditation, plutôt que de parcours et de traversée. » (Édeline, 2020 : 122)

Comme dans le cas de ces poèmes, les écritures au sein des œuvres PS présentent la même caractéristique : le récepteur superpose, à la lecture, la contemplation de l'écriture, et ainsi le temps s'arrête (la linéarité temporelle de la structure informationnelle du langage verbal qui est la chronosyntaxe), et elle est « relayée par une toposyntaxe et une iconosyntaxe statiques. » (Édeline, 2020 : 122).

Toposyntaxe et iconosyntaxe font référence, ici, en tant que types de syntaxe, à « l'ensemble de relations, de combinaisons de signes entre eux » (Le trésor de la langue française), mais ces deux termes correspondent à deux domaines différents :

D'un côté, une syntaxe que l'on configure par rapport à la position dans l'espace, dans le cas de la *toposyntaxe* (issu du grec ancien τόπος, topos (« lieu »). Relatif au lieu, à la position, à l'espace)

De l'autre côté, une syntaxe que l'on configure par rapport à une image dans le cas de l'*iconosyntaxe* (issu du grec ancien εἰκόνα, eikonia (« petites images ») diminutif de εἰκών, eikôn (« image, ressemblance »). Relatif à l'image).

Édeline énumère ces modalités de syntaxe :

Les éléments utilisés pour constituer un poème visuel sont assemblés et disposés sur le plan support selon des méthodes qui s'écartent de la syntaxe classique. [...] Les mots et les fragments de mots (unités linguistiques) deviennent ainsi des éléments que l'on dispose sur une surface selon les règles d'une syntaxe particulière, ou l'on peut repérer les variétés suivantes : la chronosyntaxe du langage linéaire ordinaire (avec sa vectorialité), l'iconosyntaxe, la toposyntaxe, et enfin la tychosyntaxe, laquelle se caractérise plutôt par une absence de règles [...]. (Édeline, 2020 : 93)

L'addition de ces deux manières d'exploiter l'espace bidimensionnel du support, toposyntaxe et iconosyntaxe, à notre catalogue de l'utilisation des dimensions spatiales, augmente les configurations spatiales possibles des signes, enrichit et complexifie les énoncés pictural et scriptural. Nous avons vu au long de ce chapitre : l'utilisation des deux dimensions physiques du support (longueur, largeur) et de la profondeur fictive, les configurations linéaire ou spatiale du texte, la configuration tabulaire, la configuration stratégique des attracteurs qui structurent l'espace (nous les

verrons dans le chapitre *La composition plastique de l'œuvre picturale-scripturale*, page 269), l'occupation de l'espace selon les propriétés plastiques propres à chaque technique de représentation, la vectorialisation qui configure la distribution de l'information, la toposyntaxe et l'iconosyntaxe de l'énoncé scriptural.

Gombrich proposait un exemple très illustratif où la manière de configurer les signes et d'utiliser l'espace pictural produisait un résultat concret, en tous points différent de celui qui aurait résulté si la configuration avait été toute autre. Le style de peinture cubiste, qui était, fréquemment, un type d'œuvre PS qui présentait de l'écriture au sein de la peinture, proposait beaucoup plus qu'un simple dispositif pour augmenter la conscience de l'espace de l'observateur. Ce style artistique s'est lancé le défi de contrecarrer les effets de la lecture illusionniste. Gombrich expliquait que cet objectif était atteint par le biais de l'introduction dans la peinture d'indices contradictoires afin que la composition elle-même détruise toute tentative de l'observateur de trouver une congruence dans la composition picturale. Le but ultime du Cubisme, continuait Gombrich ([1960], 2002 : 243-244), était de conduire l'observateur à accepter une lecture unique de la peinture et bannir l'ambiguïté. Nous ne pourrions pas effectuer l'analyse de la configuration de signes dans la matrice d'un tableau cubiste dans cette thèse, mais ce que nous voulons signaler ici c'est que, comme le montre le cas du Cubisme, la configuration des signes, quand elle a été programmée par le créateur, a de fortes chances d'atteindre les effets souhaités ou de s'en approcher ; et naturellement, les effets sont différents si la configuration à son tour est différente. Dans le cas cubiste, l'effet perturbateur pour l'observateur est dû à une configuration où les indices et les signes se contrarient les uns les autres, contrairement à l'effet que l'on aurait obtenu si la configuration des signes et des indices aurait été harmonique, sans contradictions.

John Willats explique que certains types de réalisations artistiques dont les systèmes spatiaux sont difficiles à décrire sont souvent comparés à des langages, parce qu'elles *symbolisent* des caractéristiques de la scène au lieu de les représenter par des conventions optiques. De tels systèmes spatiaux sont mieux décrits en termes de règles symboliques, car les relations entre scènes et images sont arbitraires (ici nous retrouvons le concept d'abstraction de la section précédente). Les deux modes de description d'une scène : à travers les lois de l'optique ou à travers des règles symboliques ne sont pas réciproquement rédhibitoires mais complémentaires et, dans

de nombreux cas, les descriptions réalisées en termes de règles symboliques peuvent trouver également leur rapport avec les lois de l'optique. Selon les circonstances, une forme de description de l'espace peut être plus appropriée et révélatrice que l'autre. (Willats, 2003 : 132–134).

Ces modes de description ou interprétation de l'espace se basent, donc, sur la production d'équivalences. Gombrich disait que les équivalences, nous le rappelons, ne reposent pas tant sur les ressemblances ou l'imitation des caractéristiques individuelles que dans les réponses des observateurs à certaines relations provoquées par la configuration des indices. (Gombrich, [1960], 2002 : 292-294).

Cette configuration qu'établit l'auteur-artiste est, en somme, un ordre visuel qu'il décide et institue. Jorge Juan Vega y Vega énumère les différents ordres séquentiels possibles de la narration dans le cadre de l'analyse de l'image, particulièrement pour le cas de la Bande Dessinée (Vega y Vega, 2015 : 203-205). L'un des ordres narratifs possibles est l'ordre visuel. Il est naturel, donc, que l'œuvre PS, en tant qu'œuvre visuelle, graphique, contient une forme de narration conditionnée par son ordre visuel. Les ordres séquentiels narratifs que Vega y Vega (2015 : 203-205) décrit sont :

-Ordre visuel, c'est l'ordre graphique conçu et réalisé par l'artiste créateur, tel qu'il est montré. Cet ordre n'est pas motivé, mais « libre », et il n'est nécessairement ou explicitement logique ou chronologique. Ce sera le propre lecteur-observateur qui atteindra la compréhension de cet ordre graphique par le biais de l'enthymème cognitif (observation, réflexion, conclusion), et qui décidera si cet « ordre » est organisé (ou non) en accord avec des paramètres temporels ou logiques.

-Ordre logique, c'est la structure selon laquelle (dans le cas de la BD explicitement) les images se suivent les unes les autres et s'articulent d'une façon reconnaissable par le lecteur-observateur comme des structures cause-conséquence, etc.

-Ordre chronologique, des images organisées suivant une séquence temporelle.¹⁴

Nous nous rappellerons que, au début de ce chapitre, nous avons cité Cassirer, qui disait, sur l'espace de représentation, que :

¹⁴ Nous avons traduit le texte de Vega y Vega. La version originale de son texte, *The Essential Enthymeme*, est en anglais.

[il ne] reçoit son contenu déterminé et son agencement particulier que de l'ordre du sens au sein duquel chaque fois il se configure. (Cassirer, 1995 : 109, cité par Saint-Martin, 2007 : 26).

À partir de la classification de Vega y Vega (valable pour le cas de la BD) que nous venons de citer, nous avons déduit que l'ordre narratif est visuel aussi dans le cas de l'œuvre PS.

Donc, nous pensons que l'énoncé visuel de l'œuvre PS est une catégorie narrative, même si sa lecture n'est pas la même que pour la BD, et même si cet ordre visuel est libre et institué à chaque œuvre. Dans le cas de l'œuvre PS, il s'agit d'une catégorie narrative autosuffisante et autoréférentielle parce que son organisation visuelle (qu'elle soit logique ou non) produit la structure physique qui la réalise.

Barthes lui-même s'exprime ainsi sur ce récit ou cette description qui tourne autour ou derrière l'image (il prend l'exemple des œuvres d'Arcimboldo) :

L'art d'Arcimboldo (...) se tient toujours en lisière du bon sens, au bord du proverbe (...) Ce qui tourne vaguement derrière l'image, comme un souvenir, l'insistance d'un modèle, c'est un récit merveilleux. (...) ce qu'Arcimboldo peint, ce ne sont pas tellement des choses, mais plutôt la description parlée qu'un conteur merveilleux en donnerait : il illustre ce qui est au fond, déjà, la copie langagière d'une histoire surprenante. (Barthes, [1982], 1992 : 126)

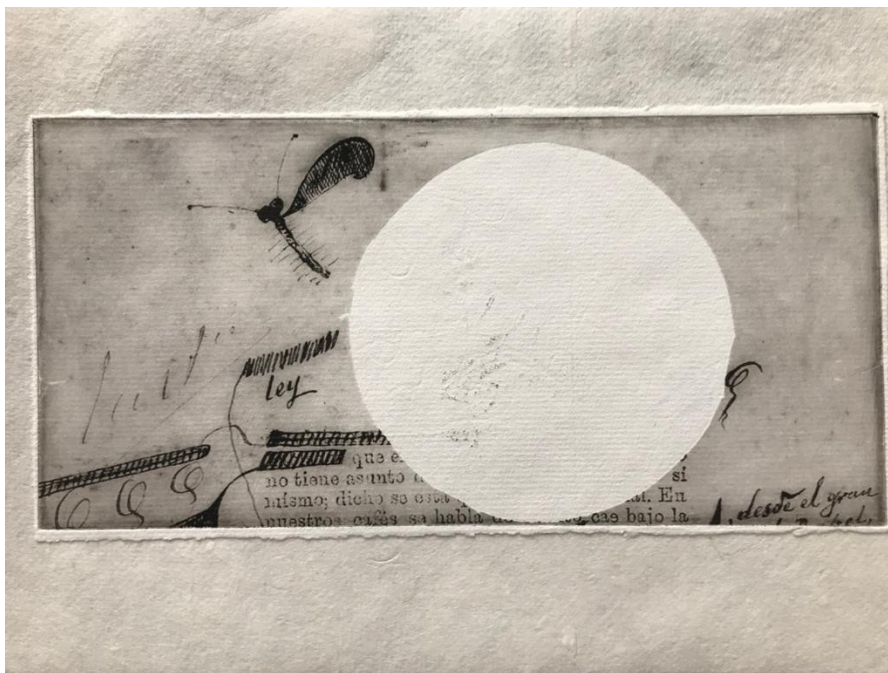


Figure 6, Paqui Martín. Sans titre, 2017. Série « La palabra entintada », image de livre d'artiste. Photopolymère sur plaque solaire imprimé sur papier artisanal, 16x22 cm.

Cette œuvre PS (fig. 6) présente un ordre visuel -ou configuration des signes- très simple (à l'opposé d'une œuvre d'Arcimboldo) mais, malgré cela, sa composition est une déclaration visuelle puissante : d'une part, par le contraste net des deux formes géométriques qui la composent (rectangle / cercle) et, d'autre part, par un autre contraste entre l'image positive (pleine) / image négative (vide). La particularité de cette composition, c'est que, dans le cas des deux contrastes, l'un contient l'autre et, de plus, ils se chevauchent : le rectangle, espace positif, contient le cercle, espace négatif.

Nous avons dit plus haut que l'organisation visuelle de l'image façonne son propre récit. Et que, donc, ce dernier est autosuffisant et autoréférentiel parce qu'il produit lui-même sa propre structure physique. Et bien sûr, l'organisation visuelle de cette structure physique révèle, à son tour, le récit. Nous commenterons très brièvement comment cela se passe.

La structure physique de l'œuvre est composée d'un rectangle (espace positif) qui contient un cercle (espace négatif).

Et l'organisation visuelle de cette structure est la suivante : le rectangle (*espace positif*) contient une image iconique (tracé de libellule) et aussi un petit nombre de traits, qui constituent une véritable panoplie de presque toute la variété de traits d'écriture qu'il est possible de trouver dans une œuvre PS : un texte tapé à la machine, de l'écriture manuscrite lisible, de l'écriture asémique, quelques traits d'écriture transformés en texture, des traits d'écriture présentant des distorsions en volutes et en traits allongés.

Par rapport au cercle (*espace négatif* pour la théorie de l'art occidentale), il faut faire ici une petite précision : la culture occidentale lit le cercle blanc comme un vide, même comme un *trou* (nous verrons ceci un peu plus tard). Mais, dans notre exemple, le cercle blanc n'est pas complètement vide, car il contient des marques. De toute façon, dans la perception occidentale, le cercle blanc, *vide*, s'oppose à l'espace *plein*.

Les éléments visuels organisés de cette manière révèlent, d'abord, une sorte de récit de forces visuelles en tension, une force vide qui s'impose aux forces vivantes ; le vide qui fait le néant dans la zone des écritures et texte, qui menace de se mettre en mouvement, la libellule qui s'envole... À partir de ces éléments en tension, qui constituent déjà un récit visuel, une infinité d'interprétations peuvent surgir, une infinité

d'histoires possibles, des descriptions parlées « qu'un conteur merveilleux en donnerait », comme disait Barthes, « en lisière du bon sens, au bord du proverbe ».

4.3 Les décalages sémantiques



Figure 7, Paqui Martin. Sans titre, 2022. Série : « Galdós inspirador de emociones ». Technique mixte sur papier, 110x90 cm.

La manière d'organiser les traits dans l'œuvre PS est très variée, comme nous l'avons déjà évoqué. La gamme de possibilités visuelles d'une œuvre scriptovisuelle est littéralement infinie. L'image iconique, qu'elle occupe une partie ou la totalité de la surface, est continue (elle est inscrite sur un continuum matériel) même si elle est divisée en portions, et que celles-ci sont distribuées comme des unités discrètes sur le support (comme dans notre exemple, fig. 7), ces portions d'image restent des énoncés continus.

Les mots ou les lettres pourront être écrits de manière linéaire comme dans un texte conventionnel, ou bien en

suivant d'autres vecteurs directionnels, ou d'autres dispositions (éparpillés sur la surface, superposés, etc.). Dans ces cas de « désordre » des mots ou de l'écriture (désordre par rapport à leur disposition habituelle dans un texte conventionnel), la discrétisation propre au langage s'emboîte dans une autre discrétisation, qui concerne l'occupation de l'espace de la surface picturale cette fois-ci (donc, d'ordre topologique). Dans ces cas, l'espace pictural est pris comme structure matricielle, comme nous avons vu dans la section précédente.

Nous nous arrêterons quelques instants sur la distribution des énoncés de l'œuvre PS que nous venons d'évoquer. Par rapport au texte, explique Édeline (2020 : 262), « [l]e langage, par son caractère linéaire, fait intervenir le temps, narrativise, et permet de communiquer une démonstration logique, par exemple (...) ».

Comme nous pouvons le voir à travers l'exemple ci-dessus, ceci n'est pas nécessairement le cas dans une œuvre PS. Dans cet exemple nous pouvons voir, en effet, des textes (qui transmettent un caractère linéaire), mais il y a aussi des lettres isolées. Celles-ci sont des signes qui ont été reconfigurés comme des images (malgré le fait que ces lettres font partie d'un collage -support de l'œuvre-, ce qui nous intéresse, c'est qu'elles ont été peintes ; l'œuvre reste une œuvre PS) et, alors, elles ne font pas intervenir le temps, en principe.

En revanche, continue Édeline dans cette citation, l'image se comporte comme une mémoire externe ; elle dilate le présent, dit Édeline, parce que l'information demeure présente devant les yeux sans s'effacer, et permet à l'attention d'emmagasiner les informations à son rythme. Comme il affirme,

En recourant à une disposition visuelle, spatiale, des étapes successives du raisonnement (...) [d]eviennent disponibles simultanément le pas-à-pas de la démonstration et la globalité du processus. (Édeline, 2020 : 262)

Si les éléments sont distribués sur la surface comme sur une matrice, les bénéfices des deux systèmes sont combinés. Arnheim explique que toute création possède des propriétés dynamiques intrinsèques qui la caractérisent. Même les formes simples peuvent évoquer les qualités expressives qui sont si indispensables dans l'art. Une œuvre est conçue afin d'évoquer, sur le public, l'impact d'une configuration de forces, choisies selon l'intention de l'œuvre. (Arnheim, 1969 : 146-148). Cet impact est généralement intensifié avec l'incorporation du texte. La lecture de l'énoncé scriptovisuel est tabulaire, à la fois spatiale et linéaire. Il est naturel que

(...) la lecture tabulaire de l'énoncé scriptovisuel : à la fois spatiale et linéaire, (...) autorise la production d'interactions sémantiques variées entre les deux types de sous-énoncés, mais aussi au sein de chacun d'entre eux, de sorte que le sens (...) se déploie sans cesse à l'horizon du texte et de l'image, dans le processus complexe d'allers-retours incessants d'ajustements constants. (Brunson, 2015 : 111)

Cette dynamique caractéristique de l'œuvre pluricode bat en brèche les conventions plus anciennes sur les modes de narration avec textes et images (où l'image était le complément descriptif du texte, avait la fonction de relais, et le texte ancrant l'image), et montre la complexité de cette relation, qui concerne l'œuvre PS en particulier. Klinkenberg souligne que « (...) Chaque sous-énoncé [texte, image] présente un surcroît d'information » Il ajoute que l'intégration dynamique du couple texte-image,

bien qu'elle joue sur un effet de redondance, nécessite une attention toute particulière. (Klinkenberg, 2008 : 21-79 cité par Brunson, 2015 : 109-110). Le surcroît d'information est, déjà, un type de décalage sémantique, et

(...) les écarts sémantiques entre les sous-énoncés linguistiques et visuels n'ont pas pour autant des causes purement accidentelles liées à la nature différente des médias : ces décalages permettent non seulement d'apporter un surcroît d'information dans les deux sens, (...) mais aussi d'introduire subtilement des inflexions sémantiques (...) Contrairement à l'idée reçue, l'image est tout autant que le texte susceptible de revêtir la fonction d'ancrage. À cet égard, [l'image] se démarque de la fonction de relais conceptualisée par Barthes. (Brunson, 2015 : 109-110).

En ce sens, Klinkenberg amplifie les concepts d'ancrage et relais de Roland Barthes. Mais il reste, dit Klinkenberg, que :

(...) le caractère spatial de l'image rend particulièrement rentable l'exploitation des configurations où c'est le sous-énoncé L [texte] qui focalise l'attention sur une portion de l'énoncé V [image]. (Klinkenberg, 2020 : 36)

Klinkenberg lamente que la nature visuelle des énoncés pluricodes peut laisser croire que le travail de focalisation ne fonctionne que dans un seul sens : autrement dit que seul le texte a le pouvoir de sélectionner une partie de l'énoncé image. Mais -il est catégorique- cette hypothèse serait une nouvelle trace du glossocentrisme qui n'a cessé d'être dénoncé. Nous avons déjà parlé de cette problématique dans le chapitre *Le blocage de la sémiotique visuelle*, page 27. Klinkenberg est clair à ce propos : « (...) le mécanisme de focalisation agit en fait dans les deux sens, en produisant une sélection réciproque. » (Klinkenberg, 2020 : 36).

À notre avis, l'artiste-auteur de l'œuvre PS a le pouvoir d'exercer un contrôle important sur ce mécanisme de focalisation, au niveau plastique, rhétorique et compositionnel. Les concepts de surcroît d'information, de décalage sémantique, des fonctions d'ancrage et relais des textes par rapport aux images ou vice-versa, concernent notre étude dans la mesure où l'artiste réalise ces corrélations par le biais de ressources et de manœuvres plastiques et rhétoriques au sein de l'œuvre PS. Cependant, ces concepts que nous avons mentionnés ne font, en apparence, que souligner l'hétérogénéité entre les deux systèmes.

Il faut tenir compte du fait que Klinkenberg a analysé surtout un corpus d'œuvres pluricodes appartenant au domaine de la publicité. Ces œuvres publicitaires utilisent en grande partie des images qui proviennent des photographies ou des illustrations

graphiques standardisées, et des lettrages standardisés aussi (mécaniques ou typographiques). Les manœuvres intersémiotiques sont habituellement évitées dans l'énoncé publicitaire par souci de clarté du message. Malgré cela, les concepts que Klinkenberg a analysés nous intéressent dans la mesure où nous pouvons trouver ces mêmes phénomènes dans les œuvres PS artistiques. Les surcroûts linguistique et iconique de Klinkenberg impliquent qu'il existe aussi une forme de redondance, puisque surcroît implique un ajout d'information par rapport à l'information qui se trouve déjà là, explicite, un énoncé fournissant davantage d'information que l'autre. Mais il faut préciser que la redondance ne peut, par définition, être que partielle. En effet, texte et image n'ont pas, par définition, les mêmes potentialités. Par exemple, l'image permet la présentation simultanée des objets (que le récepteur reçoit « d'un coup », mais qu'il n'est pas capable de gérer véritablement simultanément, nous l'avons déjà mentionné), ce que ne permet pas le texte ; en revanche, celui-ci autorise par exemple l'expression de modalités ou de quantifications inaccessibles à l'image. Klinkenberg (2020 : 32) explique que chacun des deux sous-énoncés, visuel ou linguistique offre, nécessairement, un surcroît d'information par rapport à l'autre, surcroît qui n'est le privilège ni de l'image – comme le voulait Barthes – ni du texte.

Mais nous pensons, comme nous l'avons déjà mentionné, que dans les œuvres PS, l'écriture a la potentialité d'être image aussi en plus d'écriture, parce que la nature picturale de ce type d'œuvre permet que l'écriture soit disponible pour une reconfiguration visuelle. Avec la possibilité de la reconfiguration visuelle du texte, le surcroît d'information que nous venons de mentionner s'ouvre à de nouvelles perspectives et, dans ce sens, les décalages sémantiques ne sont pas déterminants d'une hétérogénéité, comme nous avons signalé plus haut.

Dans les œuvres PS, l'artiste tente d'exprimer son intention dans sa complétude ; cependant, il y aura toujours, indépendamment du possible surcroît d'information, une différence aussi, entre ce que l'auteur avait projeté de réaliser et ce qu'il réalise effectivement. Cette différence entre projet et réalisation produit ce que Marcel Duchamp dénommait *coefficient d'art* (2013 : 189). Nous trouvons ici plusieurs concepts basés sur l'idée de la différence, mais qui ne font pas référence au même phénomène. D'un côté, nous avons vu le *surcroît d'information* du texte ou de l'image, au sein des œuvres pluricodes de caractère publicitaire que décrivait Klinkenberg. D'un autre côté, nous avons vu le coefficient d'art de Duchamp, indicateur de la

différence entre le projet et sa réalisation. Mais il existe aussi un différentiel d'information entre écriture et image, dans les œuvres PS ; cet intervalle entre écriture et image, lieu du non-dit à propos du lien entre l'écrit et le peint, devient un lieu très particulier où se trouve, implicite, l'information la plus révélatrice de l'œuvre PS. Ceci est, en quelque sorte, le mystère et la magie de l'œuvre. La découverte de ce mystère au sein de ce décalage constitue l'expérience révélatrice que Jorge Vega y Vega décrit avec une grande précision dans son texte sur le phénomène du plaisir romanesque. En voici un extrait :

Rendre visible n'est pas seulement mettre en relief un choix pertinent. C'est d'abord comprendre : saisir une relation entre éléments jusque là disjoints, "apercevoir un rapport" (...) Et "apercevoir les rapports", saisir ces enchaînements est un acte dynamique qui implique l'exploration du tableau par le regard. La compréhension du tableau passe par la capture du rythme des formes et des figures, par la reconnaissance d'une organisation temporelle. Elle se rapproche, de ce fait, du raisonnement. (...) Lorsque l'observateur focalise l'attention sur le tableau, ces schèmes défilent jusqu'à ce qu'une homologie, une congruence, se présente avec des traits pertinents de la sensation provoquée par l'œuvre examinée. Il y a alors résonance, sensation de plaisir. (Changeux 1994: 143, 39, 93. Cité par Vega y Vega, 1996 : 101-102).

Afin d'atteindre son objectif, l'artiste doit soigner tout particulièrement la relation texte-image afin d'obtenir cette unité tant recherchée. Il semblerait logique que cette unité soit due à un rapport visuel entre la manière de cette écriture, et la manière des tracés peints ou dessinés dans l'image. Cette manière, c'est ce que nous nous proposons d'analyser, la manière, en définitive, du geste qui trace, en écriture ou en peinture.

Du fait qu'il existe une pluricodie (dans l'œuvre PS, dans notre cas), il existe, selon Klinkenberg (2020 : 30), une certaine redondance sémantique -qui est une isotopie- entre icône et écriture ou, au contraire, une allotopie, qui est un décalage -voire une contradiction- entre l'un et l'autre. Ce décalage d'information, ainsi que la redondance, sont des facteurs qui influent dans l'organisation de l'espace scripto-iconique commun et de ses contenus, et mettent en évidence les surcroûts iconique et linguistique. Klinkenberg explique que la redondance n'associe qu'une portion de l'espace d'écriture et une portion de l'espace de l'image seulement. Aucun des deux messages n'est donc réductible à l'autre, mais on peut cependant dire qu'ils sont composés d'une série d'éléments dont certains peuvent être communs. Chacun des sous-énoncés,

donc, désigne et sélectionne des portions d'espace relevant de l'autre sous-énoncé (ibid. : 33). Cette sélection, explique Klinkenberg (ibid. : 34),

(...) pur phénomène d'indexation implicite, a un corrélat sémantique : la pertinentisation, ou processus d'attribution de sens à des formes discriminées par rapport au fond sur lequel elles se détachent.

Et ici nous voudrions souligner que cette *pertinentisation* est réalisée, entre autres, au niveau plastique, par le biais du contraste. Klinkenberg explique aussi le phénomène de l'*accommodation*, qui est indispensable dans les énoncés pluricodes conçus pour la publicité. Ce phénomène a également une grande importance dans les œuvres PS. L'*accommodation* consiste en l'opération destinée à rendre les contenus des deux portions de l'énoncé compatibles, isotopes. Ceci permet de résorber les décalages sémantiques entre le texte et l'image (Klinkenberg, 2020 : 38-39). Cette *accommodation* peut justement constituer l'opération qui vienne au secours de l'observateur de l'œuvre PS, lorsqu'il cherche le sens de l'œuvre. L'artiste, normalement, prévoit cette *accommodation* jusqu'à un certain point, et dispose sur sa composition des indices qui puissent faciliter cette opération.

Umberto Eco parle aussi de redondance sémantique mais, dans son cas, il fait référence à un message iconique uniquement. La redondance au sein d'un message iconique est faible : « (...) une suite de signes dont la redondance est faible et le taux d'improbabilité très élevé (...) » (Eco, 1965 : 94-95). Mais il parle aussi de surcroît d'information. L'*accroissement d'information* auquel il fait référence est produit par l'ouverture sémantique que proposent les œuvres d'art contemporaines.

Quant au texte seul, c'est Barthes qui décrit toute la puissance sémantique de la figure rhétorique : le texte au sein d'une peinture se comporte, sur le plan sémantique, de manière équivalente à une figure rhétorique (nous en parlerons dans le chapitre *Le mot puissant*, page 281). Barthes décrit cette ouverture sémantique du mot :

[...] la figure rhétorique, le cliché sont les instruments virtuels d'une liaison; ils ont perdu leur densité au profit d'un état plus solidaire du discours ; ils opèrent à la façon de valences chimiques, dessinant une aire verbale pleine de connexions symétriques, d'étoiles et de nœuds d'où surgissent (...) de nouvelles intentions de signification (...) transportant toujours plus loin un sens qui ne veut se déposer au fond d'un mot, mais s'étendre à la mesure d'un geste total d'intellection c'est-à-dire de communication. (Barthes, 1972 : 38).

En somme, les surcroîts sémantiques émanant de l'œuvre PS peuvent provenir de plusieurs facteurs et interactions. D'un côté, de l'information apportée par les éléments plastiques, d'un autre côté, de la signification apportée par les éléments iconiques et ceux des éléments textuels, et vient s'ajouter aussi l'extension ouverte de signification, qui n'est pas explicite ni programmée, qui provient de cet intervalle entre texte et image dont nous avons déjà parlé. Cette rencontre entre le surplus d'information d'ordre plastique et le surplus de la signification d'ordre iconique et textuel présente la caractéristique de la prolifération, le pouvoir génératif caractéristique des concepts ouverts, que l'œuvre PS propose, à notre avis, surtout grâce à la rencontre des deux systèmes sur le même projet communicatif.

Tous les décalages de sens, surcroîts ou différences, les ouvertures de sens, toutes ces interactions sémantiques que nous venons de mentionner, sont modifiées, en plus, par les interférences constructives et destructives entre systèmes. Le geste de l'artiste-auteur participe également dans l'accroissement de l'information, à travers la configuration et le style des traits et marques diverses propres à sa manière et à son savoir-faire.

Plus haut, dans le chapitre *Les procédés d'abstraction*, page 63, nous avons parlé de l'abstraction. Les interférences complexifient et enrichissent le travail intellectuel du récepteur, et constituent justement ce qui permet à l'œuvre d'être ouverte, selon la dénomination d'Eco. Il semblerait que l'ouverture dans l'art soit directement proportionnelle à l'abstraction fructueuse, comme affirme Arnheim. Pour qu'une abstraction soit prolifique, explique cet auteur, un concept devrait avoir un pouvoir génératif. Qu'il permette de développer, à partir de lui, et à partir du contexte graphique structural dans lequel il s'insère, une image plus complexe que celle offerte par le propre concept (Arnheim, 1969 : 174).

La sémantique générative, dit Eco, suppose la rencontre des vecteurs dans la représentation sémantique "profonde". Il s'agit des notions vectorielles qui concernent des places hiérarchisées, des relations diverses. Eco (1976 : 89) explique que :

La représentation sémantique profonde (selon la théorie générativiste) apparaît comme une hiérarchie de vecteurs en fonction d'interprétants, hiérarchie qui agit comme explication métalinguistique du travail sous-jacent de production sémiotique.

Mais ce qui nous intéresse concrètement c'est que, à nouveau, nous retrouvons l'idée que, même dans le cas de l'abstraction intellectuelle la plus profonde, semble toujours se trouver une sorte d'image, *quelque chose d'iconique* :

Là où justement on présume l'existence de facteurs d'unités combinatoires, de digitalisation et de convention, surgisse aussi clairement « en creux » la présence de quelque chose d'« iconique », c'est-à-dire, en l'appelant par son nom, le problème des vecteurs. Nouvelle démonstration (...) que les problèmes linguistiques, eux aussi, sont éclairés par une recherche sur les modes de production sémiotique, qui fonctionnent indifféremment à l'intérieur et à l'extérieur de l'univers verbal. (Eco, 1976 : 89-90).

Cette chose iconique semble se trouver au fond de tout mécanisme perceptif et intellectuel, à commencer par les primitifs des formes qui généralisent et organisent les stimuli visuels à l'instant même que la perception a lieu, jusqu'aux confins plus profonds de la pensée, habités par des structures topologiques très complexes mais, semble-t-il, très efficaces pour les mécanismes inextricables de la pensée complexe.

4.4 Conclusions

Comme conséquence de la conclusion précédente, que quelque chose d'iconique semble se trouver au fond de tout mécanisme perceptif et intellectuel, il semble naturel de déduire que tout code visuel (n'importe quel code, écrit, image, etc. à condition qu'il soit visuel) est, dans son essence, comparable. Si nous suivons ce même ordre d'idées, nous pourrions même oser dire que toute idée, si abstraite soit-elle, est susceptible d'être traduite par une icône (visuelle, auditive, etc.) ou par quelque chose de vaguement iconique, sachant que, dans des cas très complexes, aux multiples niveaux d'abstraction, l'image ou l'icône visuelle ne peut être que mentale et sa représentation matérielle est impossible.

Sans pousser cette idée à l'extrême, il est nécessairement certain que toute œuvre PS part d'un phénomène iconique représentable, traduisible en image et écriture, sans quoi l'œuvre visuelle n'existerait pas. Si les deux codes partent d'un même projet de message, et que l'on peut considérer que ce projet d'œuvre est le distillé d'un ensemble d'opérations intellectuelles abstraites qui impliquent, à la base, une configuration topologique quelconque, alors l'inscription physique de lignes sur le support ne constituerait que la partie visible de l'iceberg, le vestige de toutes les opérations intellectuelles préalables. Dans ce sens, dans la mesure que l'œuvre PS

n'est que la face visible du travail intellectuel, la balance sémiotique est stabilisée naturellement, il ne peut pas être autrement.

Nous pouvons observer que ceci est précisément ce qui se passe avec la peinture traditionnelle chinoise aussi. Tout observateur de ces œuvres et du processus de l'artiste peut constater le déroulement des événements, depuis l'état de concentration absolue initiale au cours de laquelle le modèle théorique est élaboré intellectuellement, grosso modo, jusqu'à la réalisation du tracé, partie visible de l'iceberg, avec sa charge sémiotique conditionnée par les facteurs de la vitesse du geste, du traitement de la matière, du traitement des intentions de l'artiste, et de tout ce que l'esprit de l'artiste a thésaurisé précieusement auparavant.

La nature de l'abstrait et du général est la représentation, disait Saint Martin. Ceci laisse supposer que la différence entre les entités du monde des idées et les entités physiques, puisqu'elles sont toutes représentables n'est, en réalité, qu'une différence de code, étant donné qu'il s'agit d'objets sémiotiques dans les deux cas.

En somme, la réalisation visuelle est le signifiant de son propre système sémiotique, qui opère à travers des codes. Ce signifiant est, donc, plus qu'un modèle physique : la réalisation visuelle est la matérialisation -concrète- de son propre modèle théorique, abstrait, et la corrélation sémiotique se réalise à travers son codage.

Une autre étape à considérer par rapport à la représentation de cette « quelque chose d'iconique » au fond de tout mécanisme perceptif et intellectuel, est à travers l'observation de l'occupation de l'espace de ses codes, dans la représentation. L'image et l'écriture sont des codes visuels tous les deux. Saint Martin expliquait l'évolution de la linguistique verbale vers une conception des grammaires spatiales au cours des dernières décennies.

En effet, l'écriture a gagné, dans les œuvres pluricodes, la possibilité de se situer à n'importe quel emplacement de la surface, de changer le vecteur d'orientation de la lecture, de perdre la discrétisation. Les signes se configurent à travers les diverses dimensions spatiales -physiques et fictives- de l'espace pictural. À la déclaration visuelle iconique s'ajoute la reconfiguration visuelle du texte, et tous deux adoptent des multiples manières d'occuper l'espace.

Alors, les signes sont distribués sur la surface picturale comme sur une matrice à plusieurs dimensions ; ces stratégies spatiales enrichissent et complexifient les énoncés pictural et scriptural et les corrélations entre les deux systèmes sont, ainsi, combinées et leurs effets, multipliés. C'est curieux que non seulement le texte se reconfigure visuellement, mais aussi le système de l'image peut se reconfigurer parfois structurellement à la manière d'un texte, comme nous avons déjà mentionné.

Et donc, nous pouvons affirmer que la réalisation visuelle, l'œuvre PS, qui est la matérialisation de son propre modèle théorique (modèle implicite, élaboré à travers des opérations intellectuelles, abstraites), est balancée sur le plan sémiotique, comme nous venons de voir, puisque la réalisation visuelle n'est que la partie sensible de tout le travail intellectuel en amont et pendant le processus créatif.

Du côté de la réception de l'œuvre PS, et dans le cas de l'art oriental, il semblerait bien que l'écriture puisse donner lieu, elle aussi, à des liens de type isomorphique, de la même manière que la représentation picturale. Les traits orientaux (au sein d'une réalisation artistique) semblent pouvoir permettre de reproduire les caractéristiques structurales pertinentes qui correspondent à des questionnements intellectuels, mystiques, sensoriels. En somme, la structure même des traits -écrits ou peints-, en tant que matière physique du geste, aurait une certaine capacité de faire fuser l'énergie vitale à travers la composition visuelle et d'aiguiller vers certaines dimensions de la pensée qui restent implicites. Il faut noter que ces effets sont possibles aussi dans l'art occidental. Ils sont, certes, moins habituels, mais possibles.

Le passionnant domaine de la sémiotique de l'art oriental ne peut pas être étudié ou inclus dans le cadre de cette thèse, mais nous pouvons illustrer ce que nous venons de dire avec un exemple.

Dans la peinture suivante (fig. 8), il semblerait presque entendre un hurlement, la calligraphie est réalisée de telle manière que le cri semble s'être figé. Ainsi, la structure même du trait écrit est capable d'aiguiller vers la sensation auditive qui produit un cri et on peut même « entendre » sa réverbération :



Figure 8, Inoue Yūichi, *Shout*, 1961, encre sur papier, 238x447 cm., Collection de Mary et Cheney Cowles.

5 L'ŒUVRE PICTURALE-SCRIPTURALE FAIT SIGNE

The more closely the artist's hieroglyphs approximate the sense impressions from nature -and all art is but hieroglyphs- the more imaginative effort was needed to invent them. (Liebermann, 1916 cité par Gombrich [1960], 2002 : 246)

Avec le terme *hieroglyphs*, Liebermann fait référence aux *signes picturaux*. Nous employons souvent les termes *signe pictural* (tout signe peint ou dessiné manuellement) et *signe scriptural* (dimension iconique du signe linguistique, qui se manifeste par l'écriture manuelle). Eco lui-même utilise les dénominations *signal pictural* ainsi que *signe du dessin*. Quelle que soit la désignation, ce type de signe se manifeste par une forme visuelle, un glyphe à l'origine, une inscription par la suite. On peut considérer, en effet, que l'artiste utilise des hiéroglyphes, parce que généralement l'art est idiosyncrasique, et les signes des œuvres sont difficiles à déchiffrer quand le public ne connaît pas le *codage* propre à l'artiste. Et il est intéressant de constater que, tout au long de l'histoire, la façon de figurer le monde qui semblait la plus mimétique possible, à chaque époque et culture a, par la suite, toujours été dépassée par une nouvelle manière de représenter qui semblait encore plus rapprochée de la vérité de la nature que la précédente. Toute invention dans le terrain de la représentation requiert un effort d'imagination considérable, surtout quand il s'agit d'essayer d'imiter fidèlement les impressions sensorielles, tâche évasive, comme le savent bien les artistes orientaux. Mais pour l'artiste actuel ce n'est plus question de rechercher l'art le plus illusionniste possible, mais d'une autre catégorie de vérité, comme le dit Édeline :

Ce n'est plus en remontant l'histoire que le créateur actuel cherche à gager la vérité du signe, c'est en sondant sa forme... et en dévoilant du même coup le contenu de son propre imaginaire. L'art est devenu idiosyncrasique (...) mais dans les deux attitudes on trouve un égal refus de l'arbitrarité du signe. (Édeline, 2020 : 276).

Nous allons remonter le temps juste quelques instants. Bien avant la naissance de la sémiotique, l'ouvrage de Lessing, *le Laocoön* (1766) s'est intéressé aux deux façons de *figurer le monde*, la poésie et la peinture ; elles incarnaient une conception du beau qui les considérait comme analogues, nous explique Jappy (1998 : 25). Mais Lessing les pensait comme deux productions différentes, aussi bien du point de vue du format physique qu'esthétique :

[Lessing met en évidence] une différence fondamentale de médium et de dimensionnalité entre les deux types de signes, différence qui à première vue semble défier tout traitement sémiotique commun puisqu'il oppose une ligne à un « plat ». (Jappy, 1998 : 25)

Ainsi décrétait Lessing la cloison entre poésie et peinture, l'impossibilité qu'un système puisse exprimer avec ses propres signes un objet signifié qui ne peut être exprimé qu'avec les signes de l'autre système :

(...) S'il est incontestable que les signes doivent avoir une relation naturelle et simple avec l'objet signifié, alors des signes juxtaposés ne peuvent exprimer que des objets juxtaposés ou composés d'éléments juxtaposés, de même les signes successifs ne peuvent traduire que des objets, ou leurs éléments successifs. (Lessing, 1766 : 109-110, cité par Jappy, 1998 : 25).

Cette conception a posé un défi pour la postérité de la sémiotique, souligne Jappy :

C'est ainsi que nous avons effectivement assisté au cours de ce siècle à plusieurs manières de relever le défi posé par le Laocoön (...) [deux en particulier] la première s'inscrit dans l'optique générale définie par le Cours de linguistique générale de Ferdinand de Saussure, l'autre, c'est bien sûr la sémiotique de Peirce, sémiotique que son auteur assimile volontiers à une logique. (Jappy, 1998 : 26).

Nous avons déjà mentionné la conception de signe de Saussure : le signe est défini comme « une entité psychique à deux faces » (Saussure, 1968 : 99). Saint Martin fait une synthèse des différences entre les signes du langage verbal et visuel :

Les remarques de Saussure sur la structure du langage verbal se profilent en contraste avec celle du langage visuel. Il souligne que le matériau verbal est arbitraire (non motivé par la ressemblance), discontinu (ponctué par des silences entre les signes), linéaire et irréversible, s'écoulant dans le « temps seul » ; il représente une étendue, mais « cette étendue est mesurable dans une seule dimension : c'est une ligne » (1968, p.103). Saussure ajoute que ce principe si évident de la linéarité, trop négligé, « est fondamental et les conséquences en sont incalculables », parce qu'il fonde la structure même du médium verbal. (...) À l'opposé, le discours visuel est continu et polydirectionnel, motivé (par une ressemblance entre le signe et son référent), tridimensionnel - mettant en jeu une profondeur réelle (sculpture, architecture) ou suggérée (peinture, photographie), aux résonances encore inconnues. (Saint-Martin, 2007 : 68)

En outre, dans l'optique de Saussure, l'expression et le contenu sont solidaires comme le recto et le verso d'une feuille de papier, ce qui constitue, commente Jappy, une sorte d'idéal sémiologique. En plus, le signifiant linguistique « unit non une chose et un nom, mais un concept et une image acoustique » (Saussure, 1968 : 98). Cette image acoustique, explique Saint Martin (2007) ne serait pas le son sensoriel, physique, à la

base du langage verbal, mais son « empreinte psychique » dans l'esprit. Le signe linguistique se composerait de cette image-son (acoustique), et de son image-concept (souvent une image visuelle mentale, structurée par les formes de l'espace et du temps), ainsi que de l'image iconique qui compose l'écriture. Donc, nous retrouvons à nouveau, dans le signe, et au fond de chacune de ses composantes, des abstractions qui sont une sorte d'image mentale, ce *quelque chose d'iconique* d'Eco, comme nous rappelions dans la conclusion du chapitre précédent.

D'un autre côté, Jappy (1998 : 29) explique que, dans la pensée de Peirce, l'étude de la langue et l'analyse d'images sont conceptuellement dépendantes de la logique, qui est une science plus générale, à l'inverse de la stratégie instaurée par le tournant linguistique, qui faisait l'analyse d'images dépendant de la linguistique. Ainsi, Peirce évite le danger de possibles transferts abusifs d'éléments de la linguistique vers le plastique ou pictural. Everaert-Desmedt rappelle la conception de signe de Peirce :

Contrairement à Saussure, Peirce ne définit pas du tout le signe comme la plus petite unité significative. Toute chose, tout phénomène, aussi complexe soit-il, peut être considéré comme signe dès qu'il entre dans un processus sémiotique. (Everaert-Desmedt, 2011)

Ces conceptions du signe ont été à l'origine de diverses manières d'aborder le problème sémiotique posé par l'image. L'une des approches importantes postérieures à Peirce et Saussure est celle de Barthes (qui a été fortement influencé par Saussure et Hjelmslev) : son texte *Rhétorique de l'image* (1964a) est devenu une référence incontestable en la matière de signe pictural. La seconde approche très importante est celle du Groupe μ et leur *Traité du signe visuel* (1992) avec la division de ce dernier en deux signes, iconique et plastique, qui sont distincts mais qui fonctionnent conjointement.

Quant au signe iconique, à notre avis, il est la préfiguration ou la manifestation du référent, sous la forme graphique d'une marque, dans tous les degrés possibles de ressemblance. Au fur et à mesure que le niveau de ressemblance se rapproche de la zone extrême de la non-ressemblance (même si un schéma des rapports entre le signe et le référent reste présent, mais il est de nature non mimétique), le signe iconique devient de plus en plus signe plastique. Ce dernier signe est la forme matérielle du signe iconique, il est non référentiel et non figuratif, et se situe à l'avant de la scène au fur et à mesure que le signe iconique est de plus en plus stylisé. Inversement, plus le

signe iconique est mimétique par rapport au monde référentiel, plus le signe plastique se fond, se mimétise avec le signe iconique et plus il perd son identité. Ils évoluent, pour ainsi dire, tous les deux sur une même échelle graduelle : du plus figuratif au moins figuratif. Lorsque le signe plastique est très visible parce que le signe iconique devient matière, il ressemble une empreinte. Nous verrons un peu plus bas la problématique de la ressemblance du signe plastique à l'empreinte, et nous essayerons de répondre à la question de si le signe plastique est une empreinte.

Ce que nous voudrions souligner, c'est que les deux signes -iconique et plastique- sont interdépendants, se déterminent l'un l'autre, et la prépondérance de l'un va dépendre de la disparition de l'autre, ils sont mutuellement opérationnels, dans la même mesure, il n'y a pas de supériorité possible d'un signe par rapport à l'autre, ils opèrent dans une variation continue. Ceci nous permettra de faire une comparaison entre l'écriture et peinture occidentale et orientale.

5.1 Les choix qui ont une fonction significative

Nous allons examiner tout d'abord le volet pictural de l'œuvre PS. L'œuvre d'un peintre serait, d'après Eco (1976 : 14), un art autographique, qui ne possède pas de système de notation préétabli et donc n'admet pas d'exécution (c'est, en conséquence, une réalisation unique). De plus, c'est un système dense. Le peintre :

(...) a lui-même inventé la règle productive tout en produisant, proposant une sorte de fonction sémiotique imprécise, et encore incodifiée, et opérant par là même un acte d'instauration de code (...) la détermination de règles productives en peinture s'avère difficile dans la mesure où le signal pictural apparaît comme 'continu' et 'dense'. (Eco, 1976 : 19-20)

Jan Blanc souligne aussi cette même caractéristique de la densité iconique :

[...] Les œuvres d'art, ce sont sans doute les objets fabriqués de la main de l'homme les plus complexes, les plus denses possible, où peuvent se refléter ou se condenser un très grand nombre des questions et d'enjeux [...]. (Blanc, 2021 : 3'27"-3'40")

Pérez Carreño fait écho à Eco et à Blanc :

[Goodman mantiene que] los distintos tipos de representaciones sólo se diferencian en las características de sus lenguajes. El modo de representación pictórico es en la sintaxis y en la semántica "denso" y además es repleto. (Pérez Carreño, 1988 : 78)

Un signal pictural est, donc, continu et dense. Et l'œuvre PS présente un assemblage de signes divers. Mais, en deçà des signes, tout choix que fait l'auteur de l'œuvre produit un certain nombre d'effets qui ont, pour le sémioticien, une valeur sémiotique. Par exemple, l'un des choix incontournables que fait l'artiste est celui des couleurs de l'œuvre, même si, à la rigueur, son choix se limite au noir et blanc. Selon le Groupe μ :

En su paleta, y sin dudarlo, todo artista agrupa sus pigmentos por familias: minerales [...], naturales o tierras [...], orgánicos [...], metálicos [...]. Tales clasificaciones son productoras de sentido. (Groupe μ , 1993 : 186)

À l'opposé de l'éclat de la palette de couleurs, d'autres éléments plus discrets ont une valeur fondamentale également, comme c'est le cas du choix du support de l'œuvre. À ce propos, le Groupe μ commente :

La elección del soporte juega un papel determinante en la textura granular. Incluso cuando no autoriza ninguna latitud de ejecución, el soporte no es indiferente a la significación del signo plástico. [...] el dibujante, el grabador y el acuarelista escogen con cuidado el papel. (Groupe μ , 1993 : 185)

En effet, le support joue un rôle non négligeable dans la texture du signe plastique, aussi bien dans la culture occidentale que dans l'orientale. Le poète et peintre oriental accorde une extrême importance à certaines caractéristiques matérielles du papier (grain, diffusion de la lumière, absorption de l'encre, etc.). La texture est l'une des composantes du signe plastique qui a été théorisée par le Groupe μ ; c'est un élément textural qui a sa fonction significative au sein du signe pictural¹⁵.

Nous n'avons mentionné que la palette de couleurs et le support, mais les choix producteurs de sens sont nombreux en amont de la réalisation matérielle de l'œuvre, par rapport à la technique à utiliser, les outils, l'emplacement, la lumière, et ainsi de suite. Et puis, les prises de décision se poursuivent à l'intérieur de la composition picturale-scripturale que son auteur réalise : tout trait est le fruit d'un ensemble de choix, plus ou moins volontaires, ou même involontaires, qui résultent de la structuration d'un réseau de relations. Nous avons vu dans le chapitre précédent tous les types d'information qui peuplent la peinture, volontaires et involontaires, ainsi que les ajouts, les éliminations, etc., qui peuvent loger dans les particularités de chaque

¹⁵ La texture d'une image se définit par « sa microtopographie constituée par la répétition des éléments. (...) Elle est constituée de signifiants synesthésiques qui naissent de la perception du grain de la surface et de la projection sensorielle de type visuo-tactile du récepteur. » (Groupe μ , 1992 : 197-199 cité par Granjon, 2016 : 2).

tracé que compose l'œuvre. Même la pose d'une simple touche de peinture est soumise à tous ces choix volontaires, auxquels il faut ajouter la survenue d'informations et d'effets non prévus, occasionnés par des gestes, par la réponse du support, etc. Le processus créatif est semé d'effets inattendus, qui n'ont pas été programmés. Il n'est donc pas possible que ces imprévus fassent partie d'un code conventionnel. En effet, l'ensemble de l'œuvre PS crée un réseau informationnel singulier et dense, complexe et propre à chaque œuvre. Ces particularités empêchent d'établir des normes générales qui pourraient correspondre à un code qui puisse être considéré universel.

5.2 La polémique sur l'unité minimale et la double articulation

En dépit de cette difficulté d'établir s'il existe un code structurant le système de signes au sein de l'image (qu'elle soit composée d'icônes ou d'écritures), les experts expriment des avis divergents sur la question. D'un côté, nous avons le courant de pensée contraire à l'idée qu'un code ou convention puisse y exister, comme c'est le cas, par exemple, de Thierry Groensteen -et d'autres-, qui sont contraires à l'adoption, pour l'image, de structures empruntées à la linguistique (ou à des systèmes équivalents). Dans son *Système de la bande dessinée*, concrètement dans la section intitulée -de manière significative, d'ailleurs- *L'inutile dispute des unités signifiantes*, Thierry Groensteen explique la dispute :

Pour certains chercheurs, tout dessin [singulièrement le dessin au trait] se laisse décomposer en petites unités repérables et discrètes : points, segments de lignes, taches..., équivalents (selon un régime d'homologie ou d'analogie à préciser) à ce que sont les lexèmes, morphèmes et les phonèmes dans les langues naturelles. (...) Selon d'autres [chercheurs], les unités pertinentes sont un peu plus élaborées et correspondent à des motifs dessinés ou des figures : objets, personnages, parties du corps... » (Groensteen, 2011 : 3-4).

Il continue à expliquer que ces chercheurs qui défendent l'idée de l'existence d'unités minimales dans l'image, décomposent chaque unité en signes qui deviennent de plus en plus petits, jusqu'à obtenir des unités élémentaires qui correspondraient aux « sous-entités » du signifiant iconique. Groensteen (2011 : 4) déclare que l'existence même de semblables unités à l'intérieur de l'image est controversée. Pour lui, la question de l'existence -ou non- de signes visuels en tant qu'unités minimales n'est pas pertinente,

et il affirme que des chercheurs éminents « ont plaidé pour la reconnaissance d'un sémantisme spécifique à l'image, qui ferait l'économie d'unités stables, analogues à celles de la langue. » (Groensteen, 2011 : 4).

C'était aussi le point de vue de Benveniste, qui disait :

Les relations signifiantes du « langage » artistique sont à découvrir à l'intérieur d'une composition. L'art n'est jamais ici qu'une œuvre d'art particulière, où l'artiste instaure librement des oppositions et des valeurs dont il joue en toute souveraineté, n'ayant ni de « réponse » à attendre, ni de contradiction à éliminer, mais seulement une vision à exprimer (...). La signification de l'art ne renvoie donc jamais à une convention identiquement reçue entre partenaires. Il faut en découvrir à chaque fois les termes, qui sont illimités en nombre, imprévisibles en nature, donc à réinventer pour chaque œuvre, bref inaptes à se fixer en une institution. (Benveniste, 1969 : 129)

Au minimum, il semble que devant une œuvre d'art nous sommes, en général, devant un système informatif structuré par le biais d'un code faible, ou très faible, comme nous avons déjà mentionné en citant Umberto Eco (1970 : 13-14). Il doute de l'existence même du concept de code iconique :

(...) On se trouve donc devant un tourbillon d'idiolectes, par le dessinateur (qui, avec une extrême liberté, met en crise un code préexistant et en construit un nouveau avec les résidus du ou des autres). Voilà en quel sens les codes iconiques, s'ils existent, sont des codes faibles. (Eco, 1970 : 14)

La question est compliquée, puisque nous pourrions affirmer que l'artiste-auteur institue un code chaque fois qu'il réalise une œuvre. Mais la question de quel type de code constitue l'image a causé de nombreuses polémiques, comme nous avons mentionné. Le problème a concerné surtout la recherche d'une unité minimale iconique ou plastique, et la recherche d'un type d'articulation pour ces supposées unités minimales au sein de l'image ou de la composition picturale. L'existence même de semblables unités à l'intérieur de l'image est controversée, dit Groensteen (2011 : 4). Comme nous avons expliqué dans le chapitre *Problématique*, page 26, la controverse s'est intensifiée dans le passé à cause des théories glossocentristes de nombreux sémioticiens, selon lesquelles le sens du visuel existait, pour eux, dans la mesure où il était possible de le décrire ou de le relater verbalement, que le langage était le médium de communication par excellence, et que tous les autres codes communiquaient seulement si leurs messages étaient traduisibles par le biais du langage ; d'ailleurs, cette perspective qui conférait la primauté au langage prêtait à l'analyse de l'image les mêmes structures grammaticales que celles propres à

l'analyse de la langue. Cette dernière influence a été l'une des plus tenaces. Eco décrit ainsi l'état de la question :

Devant l'évidence de codes plus faibles que celui de la langue, on a décidé qu'il ne s'agissait pas de codes ; et devant l'existence de blocs de signifiés - comme ceux constitués par les images iconiques- on a pris deux décisions opposées : ou en nier la nature de signe, parce qu'ils paraissaient inanalysables ou y chercher à tout prix quelque type d'articulation qui corresponde à celui de la langue. (Eco, 1970 : 19).

Le Groupe μ a théorisé l'existence d'une unité minimale, dit Groensteen (2011 : 4) ; les unités élémentaires seraient, d'après leur théorie, des sous-entités du signifiant iconique, et il y aurait un niveau inférieur, celui des marques. Quant à Umberto Eco, il a tranché dans ce débat et a trouvé une solution qui concerne les blocs de signifiés iconiques (occurrences visuelles ou picturales). Pour lui, ceux-ci sont des nébuleuses de contenu véhiculées par des galaxies expressives :

Il peut y avoir des unités expressives simples qui véhiculent des nébuleuses de contenu (...), des galaxies expressives qui véhiculent des unités de contenu précises (...), des expressions grammaticales composées d'unités combinatoires (une phrase) qui, dans certaines circonstances, véhiculent de dramatiques nébuleuses de contenu, etc. (Eco, 1976 : 120–121)

Le fait qu'au lieu de blocs de signifiés -compliqués à gérer, à conceptualiser- il y ait des galaxies expressives de nébuleuses de contenu, simplifie le problème de code, d'unité minimale et d'articulation, parce que ce concept de nébuleuse ou de galaxie rend les unités minimales diffuses, pratiquement non pertinentes. Et, en conséquence, l'articulation perd possiblement son sens, à un niveau si diffus. En revanche, elle pourrait se réaliser à un autre niveau. Et celle-ci est justement la réflexion de Groensteen. Selon l'avis de ce spécialiste de la bande dessinée, l'articulation de son sujet d'étude se réalise à l'échelle des plans successifs de signifiante attribuables à la BD, soit le plan de la vignette, le plan du syntagme, le plan de la séquence et, enfin, le plan du réseau, c'est-à-dire, de la BD dans sa totalité. Notre œuvre pluricode ne présente pas la séquentialité du système de la bande dessinée, et donc, l'articulation du système de l'œuvre pluricode n'est pas comparable à celle du système de la BD. Malgré les ressemblances entre l'œuvre PS et la vignette -ou page- de BD, l'articulation ne peut pas être située à l'échelle des plans séquentiels, parce que, au niveau de l'œuvre PS, ces plans de signifiante temporels n'existent qu'au niveau de l'ensemble d'œuvres d'un artiste et, donc, l'articulation qui concerne un corpus complet

est seulement opérative sur le plan de l'artiste, mais elle n'est pas opérative dans le cas de l'étude d'une typologie d'œuvres.

Une autre question fondamentale de toute sémiotique, en rapport direct avec l'existence ou non d'unité minimale, et qui a été objet de débat surtout en sémiotique visuelle, c'est la distinction entre unité et énoncé. Nous devons aborder cette problématique parce que l'articulation est généralement conditionnée par l'existence de ces unités dites minimales. Nous ne sommes pas d'accord sur l'existence de ces unités parce que nous ne trouvons pas pertinent ou opérationnel ce système dans le contexte de ces énoncés artistiques, à commencer par le fait que chaque œuvre est un système, une codification tout à fait unique et particulière, et donc, les unités minimales seraient, probablement, nouvellement proposées à chaque nouvelle œuvre ou même dans des différentes parties d'une même œuvre. Nous avons trouvé une proposition du Groupe μ très intéressante. Ils proposent de faire intervenir la variation du niveau d'analyse afin de distinguer unité et énoncé :

[...] trataremos sobre todo de rendir cuentas del fenómeno empírico que es la variación del nivel de análisis: tal hecho visual puede, ora ser considerado una unidad, ora un enunciado, sin que la razón de esta identificación pueda ser asignada a su naturaleza física. (Groupe μ , 1993 : 48–49)

Une réponse possible au problème de la distinction entre unité et énoncé se trouverait, alors, non pas dans la nature physique ou matérielle du signe ou de l'énoncé, mais dans la variation subjective du niveau d'analyse. Une des causes possibles de cette capacité de varier les focales d'observation peut se trouver dans le mécanisme perceptif d'intégration de la psychologie Gestalt, qui est un phénomène inconscient et constant qui se produit lors de tout processus perceptif ; ce mécanisme identifie et rassemble les unités similaires, et le mécanisme recommence quand on change le niveau d'analyse. Ainsi, des unités qui ont été considérées comme minimales lorsque l'œuvre a été examinée en détail, peuvent se rassembler et constituer un énoncé lorsque l'œuvre est examinée à un niveau plus ample et général, et ainsi de suite :

Se comprende entonces mejor el fenómeno que la psicología de la forma [Gestaltpsychologie] ha puesto excelentemente en evidencia: que la percepción visual es indisociable de una actividad integradora. [...] En otras palabras, nuestro sistema de percepción está programado para desprender similitudes (...) El sistema es apto para despejar las similitudes, pero también las diferencias. (Groupe μ , 1993 : 56-57)

Ce mécanisme d'intégration est dû à une loi bien connue de ce courant philosophique: le groupement perceptif est favorisé quand les éléments se ressemblent. Cette ressemblance concerne l'aspect formel, décelable à la vue, mais Édeline explique qu'il est possible que cela fonctionne aussi par le biais d'une parenté sémantique, par une appartenance à la même catégorie.

Comme nous avons évoqué précédemment, le langage présente une "double articulation" (André Martinet, 1960), qui désigne, dans le domaine linguistique, la propriété qu'ont les langues naturelles de s'articuler à deux niveaux distincts, celui des morphèmes dépendant de celui des phonèmes ; le discours s'articule en mots (unités qui font du sens), et ceux-ci en sons et lettres (unités insignifiantes, phonèmes et lettres) ; ces deux niveaux de la double articulation du langage sont étroitement intriqués. Nous disions que l'image, en principe, n'a pas de double articulation, et ceci est une croyance assez répandue parmi les linguistes. Mais le Groupe μ (1992 : 118) découvre une nouvelle optique de la double articulation en décomposant l'articulation du signe pictural en deux parties, le *signe iconique* (unité picturale significative de l'image) et le *signe plastique* (l'unité proprement distinctive) (ibid. : 189).

[...] en distinguant le signe iconique du signe plastique, ils [le Groupe μ] arrivent à trouver dans l'analyse picturale cette autre « découverte » de la linguistique structurale, à savoir le principe de la double articulation, dont Barthes pensait qu'il faisait défaut à la représentation analogique. (Jappy, 1998 : 27).

Nous avons déjà évoqué notre avis sur l'articulation iconoplastique, que nous reprendrons à la fin de ce chapitre. Pour l'instant, nous faisons état de la polémique.

En effet, Barthes se pose des questions sur la nature de la représentation analogique, sur l'existence d'une syntaxe propre à l'image, sur le fait que l'image puisse « produire de véritables systèmes de signes et non plus seulement de simples agglutinations de symboles » (Barthes, 1964a : 40, cité par Jappy, 1998 : 26). Cependant, explique Jappy, Barthes remarque que les représentations analogiques sont traitées avec suspicion par les linguistes, non seulement parce qu'elles ne sont pas entièrement arbitraires, comme le voulait la doctrine saussurienne, mais surtout parce qu'elles ne semblent pas respecter le critère de la double articulation, trait définitoire des langues naturelles pour certains linguistes depuis les travaux de Martinet. Barthes est néanmoins frappé par l'œuvre d'Arcimboldo, qui se structure de manière très atypique:

Cette structure, on le sait, ne vaut pas pour les arts visuels ; il est bien possible de décomposer le “discours” du tableau en formes (lignes et points), mais ces formes ne signifient rien avant d’être assemblées ; la peinture ne connaît qu’une articulation. De là, on peut bien comprendre le paradoxe structural des compositions arcimboldesques. Arcimboldo fait de la peinture une véritable langue, il lui donne une double articulation (...). (Barthes, [1982], 1992 : 125)

Mais si nous admettons que les œuvres d’Arcimboldo présentent une double articulation, il faudrait admettre qu’il existe plusieurs autres cas de figure où des formes picturales peuvent présenter une double articulation, de façon similaire au sens linguistique du terme, et nous avons, en effet, trouvé d’autres cas de double articulation en peinture. Par rapport à Arcimboldo, il se produit un paradoxe structural dans ses œuvres. Dans celles-ci nous pouvons observer que les signes iconiques -qui conforment de véritables unités discrètes et signifiantes- font de la peinture une sorte de langage car ils présentent une forme de double articulation : tout signifie, à deux niveaux. Une deuxième articulation est formée par ces unités ou signes iconiques discrets (fruits, fleurs) et une première articulation est celle qui est composé de ces unités qui forment une forme iconique supérieure, aussi signifiante (bustes humains). Et chaque niveau est perçu comme un groupement d’éléments avec des liens de parenté iconiques et sémantiques.

D’ailleurs, le fait que de telles unités iconiques se détachent et regroupent selon le niveau d’analyse, est la preuve de l’efficacité du mécanisme d’intégration dont nous parlions plus haut ; mais, dans le cas d’Arcimboldo, l’extraction et rassemblement d’éléments similaires s’effectue surtout à un niveau sémantique, ce qui constitue un cas différent de toute autre peinture dénuée de ce type de double articulation. En effet, Édeline (2020 : 105) explique que le groupement perceptif est favorisé si les éléments se ressemblent entre eux (que cette ressemblance concerne l’aspect, la forme, détectée par la vue), mais que les œuvres d’Arcimboldo démontrent qu’il est possible aussi qu’une ressemblance « sémantique » puisse avoir lieu. L’appartenance à une même catégorie, par exemple, n’est pas détectée au moment de la perception, mais elle peut être appréhendée immédiatement après, ce qui peut conduire à un groupement programmé par l’artiste.

Il existe d’autres cas de code visuel discret au sein de la production visuelle ; Édeline mentionne quelques rencontres entre les volets visuel et textuel, des cas intersémiotiques où l’image est composée d’éléments discrets, puisqu’il s’agit

d'écriture qui conforme l'image, mais la vocation de ce type d'œuvre serait de créer une sorte de continuité, dans la mesure du possible, avec des moyens discrets.

Édeline décrit ce type de rencontre :

Dans le langage tout est discret, sur trois plans : grains de sens, grains de son, grains d'écriture. Le visuel cependant est essentiellement continu. Un des défis du poète visuel est donc de produire des continuités plausibles avec des moyens essentiellement discontinus. Il y est aidé [...] par les lois de la Gestalt, mais certaines images restent difficiles à identifier [...] Certaines rencontres exceptionnelles peuvent néanmoins se produire, lorsque le volet visuel est discret lui aussi. Cela donne lieu, alors, à de véritables chefs-d'œuvre. C'est le cas d'Il pleut d'Apollinaire où texte et image, en parallèle, s'égrènent goutte à goutte. L'effet se combine à celui de la vectorialité. (Édeline, 2020 : 104)

Mais si nous nous proposons d'être encore plus rigoureux et analysons une image picturale attentivement, nous observerons que, malgré le fait que les traits du dessin ou de la peinture semblent continus, on peut déceler des fractions minuscules de matière, parfois disjointes, au niveau de la microstructure plastique de l'œuvre. Mais, est-ce raisonnable de considérer que l'image peut être ainsi soumise à une discrétisation progressive, croissante -jusqu'au niveau microscopique s'il le faut- dans l'obstination de trouver cette unité minimale idéale ou cette articulation tant recherchée? Tout dépend du niveau d'analyse et de l'ordre de grandeur considérés. C'est à chaque chercheur d'en décider. Quant à nous, nous devons ancrer notre méthodologie au milieu de ce déluge d'opinions. Il convient de circonscrire les signes ou bien les fonctions sémiotiques qui opèrent dans l'œuvre PS -qu'ils soient unités minimales ou non-, afin de trouver une assise sémiotique pour la suite de notre recherche. Pour cela, nous avons trouvé très pertinente la pensée d'Eco (1976 : 5) :

Le débat séculaire sur la différence entre signes conventionnels et signes motivés, entre langage verbal et langage iconique, (...) ne se résout pas en pensant qu'il existe des unités minimales dites "signes" dont on puisse faire une topologie ; ce que nous appelons signe doit être vu comme le résultat d'opérations complexes, au cours desquelles entrent en jeu diverses modalités de production et de reconnaissance.

Nous nous rallions pour l'essentiel à l'opinion d'Eco : tout signe dans une œuvre PS peut être vu comme le résultat d'opérations complexes, de diverses modalités de production. D'après les opinions diverses que nous avons énumérées par rapport au concept de signe dans le contexte de l'œuvre artistique, le concept *signe* varie en fonction du niveau d'analyse ou de l'ordre de grandeur considérés par chaque

chercheur. Et malgré cette variabilité de la « taille » et de la nature du signe, celui-ci résulte d'opérations uniques et complexes de production *sur mesure*.

Hubert Damisch disait :

Là où le sémiologue s'épuise en vain à mettre au jour les « unités minimales » qui l'autoriseraient à traiter de la peinture comme d'un « système de signes », la peinture démontre, en sa texture même, que le problème demande à être pris à l'envers, au niveau des relations entre les termes, à celui, non des lignes, mais des nœuds ». (Damisch 1984 : 302, cité par Groensteen, 2011 : 5-6).

Damisch, dans la citation précédente, établit une opposition qui nous semble intéressante afin de préciser davantage notre recherche sur notre conception d'articulation. Il oppose les *lignes* (qui sont des composants des signes), et les *nœuds* (qui sont les relations entre les termes -ou signes-). Mais qu'entend-il par *nœuds* et par *termes* au sein d'un tableau ? Nous supposerons que les *termes* sont les signes picturaux. Mais les *nœuds*, s'agit-il de zones d'articulation ? Il nous semble qu'il serait important de décrire avec précision un tel terme dans le contexte d'une analyse d'ordre sémiotique ou morphologique comme la nôtre et, d'ailleurs, le concept de *nœud* semblerait correspondre plutôt à une analyse d'ordre macro-sémiotique. Nous pourrions développer cette métaphore et la reformuler en disant que l'artiste qui fait une œuvre pluricode tricote une série de liens -plastiques- parmi les signes graphiques, ou parmi les différents niveaux symboliques et que, aux croisements de ce tricot, se trouveraient les nœuds.

Mais si nous nous proposons d'être encore plus rigoureux (comme nous l'avons fait précédemment pour la recherche d'unité minimale), en nous intéressant à un niveau de l'échelle plus rapproché de la texture même de la peinture, il faudrait reconnaître que la structure plastique des éléments qui conformeraient les nœuds se trouve nécessairement inscrite dans la texture même de l'œuvre, et son étude s'inscrirait au sein d'une analyse d'ordre micro-sémiotique. À quel niveau de l'échelle se trouveraient donc les lignes des signes ? Et les nœuds ?

Nous pensons à la solution que proposait Eco devant la difficulté qui existait pour concilier ces deux perspectives relatives aux signes visuels (à savoir, l'existence d'unités minimales –ce qui ferait intervenir une micro sémiotique-, ou bien la nécessité de la prise en compte d'unités beaucoup plus élaborées, gouvernant l'articulation dans le temps et dans l'espace, ce qui ferait intervenir une macro sémiotique). Le Groupe μ

(1993 : 78) expose que la difficulté qui existe pour concilier les perspectives holistique et atomiste c'est ce qui a conduit Eco à reformuler la notion de signe iconique en un concept où les rapports entre le plan de l'expression et le plan du contenu sont décrits à travers les métaphores *galaxie textuelle* et *nébuleuse de contenu*.

Il est presque inévitable d'établir un parallèle entre les *nœuds* de Damisch et les galaxies textuelles d'Eco. Damisch (1984 : 302, cité par Groensteen, 2011 : 5-6) décrit ses *nœuds* comme des entités qui se situent au niveau des croisements des relations entre les *termes* (équivalents aux signes picturaux, à notre avis). Il parle, en somme, d'un type d'articulation, d'un système syntaxique. Les *termes* ou systèmes de signes dont parle Damisch pourraient, en effet, être des unités beaucoup plus élaborées (sur lequel s'épuise en vain le sémiologue à trouver les unités minimales, selon la citation précédente de Damisch). Et donc, le système syntaxique, est celui qui, selon lui, pourrait résoudre le problème des unités minimales, qui n'existeraient pas dans son modèle.

Nous nous avisons du fait que, en essence, le Groupe μ définit le concept de signe iconique de manière similaire à Damisch et à Eco, et le décrit comme une structure avec des rapports très souples entre les composants :

[la noción misma de signo] está condenada a ser inoperante si se intenta reducirla a la idea de una unidad semiótica que establece siempre una relación fija con un significado. Para conservarla, es preciso considerar el signo como lazo, constantemente puesto en entredicho según las circunstancias, entre dos "texturas expresivas" poco precisas, y enormes "porciones de contenido" no analizables. (Groupe μ , 1993 : 112)

Ainsi, il est possible d'établir un parallèle entre les concepts des trois chercheurs : nœuds au niveau des croisements des relations entre les termes (Damisch) / galaxies textuelles relatives à des nébuleuses de contenu (Eco) / textures expressives peu précises relatives à d'énormes portions de contenu (Groupe μ). Vu ainsi, le problème de l'articulation semble se diluer parmi les frontières diffuses entre niveaux d'analyse. Mais nous parlons, dans ces concepts que nous venons d'évoquer, d'établissement de corrélations entre expression et contenu et, donc, de fonctions sémiotiques :

Le rapport, établi par une convention quelle qu'elle soit, entre un élément de la forme de l'expression et un élément de la forme du contenu est appelé *fonction sémiotique*. (Eco, 1976 : 12)

La notion de fonction sémiotique, de sa création à travers la mise en place de rapports entre la forme d'expression et un élément de la forme du contenu est une approche très naturelle quand on regarde de près la problématique du travail de création. Eco (1976 : 29–30) explique que, quand le peintre commence son travail, le contenu qu'il souhaite exprimer (selon sa nature de *nébuleuse*) n'est pas encore suffisamment segmenté. Ainsi, il doit inventer une manière de segmenter son contenu et de l'exprimer de façon appropriée. En effet, l'expression, elle aussi, doit être inventée : on ne dispose de l'expression adéquate que lorsqu'on a différencié à un degré suffisant le système du contenu.

Nous nous retrouvons ici avec une boucle, une situation paradoxale où l'expression doit être établie sur la base d'un modèle de contenu qui n'existe pas avant d'avoir été exprimé de quelque manière. Le producteur de signes a une idée assez claire de ce qu'il voudrait dire, mais il ne sait pas comment le dire : l'absence d'un type de contenu défini rend difficile l'élaboration d'un type de l'expression ; l'absence d'un type de l'expression rend le contenu vague et indéterminé. Cette situation paradoxale est une situation très habituelle dans les processus créatifs et il a été constaté de façon empirique que la manière de sortir de la boucle d'indétermination, c'est à travers un mouvement incrémental. Ceci veut dire que l'artiste avance par des interventions ou essais de *make & match* comme l'expliquait Gombrich.

Ceci pourrait laisser entendre que ce mouvement incrémental auquel aurait recours l'artiste, tire profit des unités minimales, mais il n'en est rien, car un mouvement incrémental de *make & match* entraîne un effort qui concerne le processus créatif dans sa totalité, en petits mouvements d'invention de fonction sémiotique. Et, comme une fonction sémiotique est basée sur un code, le peintre-auteur doit proposer une codification *ad hoc* aussi : « L'invention d'un code inédit œuvre par œuvre (ou plus par séries d'œuvres du même auteur) reste une des constantes de l'art contemporain. » (Eco, 1970 : 51)

Un code permet d'établir une corrélation, et un mot ou une image procurent deux types de corrélation différents (Eco, 1976 : 34–36). La corrélation se réalise entre une portion d'une forme d'expression et une portion de contenu. Elle est fixée par convention, et si la convention n'existe pas, la corrélation se fonde à partir d'*autre chose*, comme le dit Eco, que nous supposons l'invention d'une expression mise en corrélation avec une

portion ou nébuleuse de contenu que le spectateur décide en suivant les pistes proposés par l'artiste dans son œuvre. Par suite, une fois circonscrit un type de contenu que l'on reconnaît,

(...) on devra en "projeter" les traits pertinents dans un continuum expressif déterminé au moyen de quelques transformations. Si le type du contenu est complexe, les règles de transformation le seront également. Enfouies dans la texture microscopique du signal, elles le seront parfois au point d'échapper à l'identification : on parle alors de signal *dense*. (Eco, 1976 : 31).

C'est pour cela -continue Eco- « qu'entre le fait de véhiculer un contenu nouveau mais prévisible, et le fait de véhiculer une nébuleuse de contenu, il y a la même différence qu'entre la *création régie par les règles et la créativité qui change les règles*. » (Eco, 1976 : 30). Étant donné que l'acte de création est, en grande partie, une invention sur le plan de l'expression, nous pourrions déduire que l'unité minimale ne peut pas exister avant d'avoir été créée.

En conclusion, et après toutes les opinions que nous avons survolées dans ce chapitre, nous avons conclu que le concept d'unité minimale n'est pas pertinent dans le contexte du système de l'image plastique, au moins en ce qui concerne la production de l'œuvre et le processus créatif (l'analyse pictural de l'œuvre d'art est un domaine qui opère de manière différente à la production ; les méthodes des analystes peuvent diverger, et elles peuvent requérir la division de l'œuvre en unités minimales. Nous envisageons la possibilité que l'unité minimale ne soit qu'un concept *a posteriori*, un outil d'analyse, mais jamais un outil de création).

Dans le cas de l'œuvre PS, qui utilise le langage, le problème de l'unité minimale est, naturellement, un peu différent : si l'écriture se comporte comme langage et constitue un texte lisible, alors nous sommes dans le système de la langue avec ses phonèmes et ses mots. Mais si l'écriture est reconfigurée comme signe visuel ou plastique, et qu'elle est asémique, nous ne parlerions pas d'unités minimales.

Compte tenu de la complexité du processus créatif que nous venons de décrire, qui implique l'instauration d'un code à chaque fois, il semblerait possible de dire que l'image fournirait l'exemple d'un système sémiotique dépourvu de signes ou du moins ne reposant sur aucun système fini de signes. Eco (1976) déclare que « (...) aucun des arts plastiques considérés dans leur ensemble ne paraît reproduire le modèle de la langue ». Alors, la langue serait « le seul modèle d'un système qui soit sémiotique

à la fois dans sa structure formelle et dans son fonctionnement ». Qu'en est-il des articulations ? Eco donne une réponse possible :

(...) nous avons vérifié que les codifications iconiques existent. Nous nous trouvons donc devant le fait qu'il existe de grands blocs de codification dont il est cependant difficile de discerner les éléments d'articulation. (Eco, 1970 : 22)

Mais il concède aussi que le concept d'articulation peut être une entité flexible :

(...) il est difficile d'établir dans l'abstrait les niveaux d'articulation de certains codes. (...) L'important est de ne pas vouloir à tout prix identifier un nombre fixe d'articulations dans un rapport fixe. Selon le point de vue d'où on le considère, un élément de première articulation peut devenir un élément de seconde articulation et vice-versa. (Eco, 1970 : 35)

Nous pensons, tout comme Damisch, que le problème demande d'être posé différemment : nous avons dit que nous ne sommes pas d'accord sur l'existence d'unités minimales en peinture ; en revanche, il est indéniable que sur certaines zones se produisent des effets de saillance, qu'il s'agisse d'icône ou de texte (dans le cas de l'œuvre PS). De manière intuitive, nous pourrions placer l'articulation principale de l'œuvre pluricode au niveau de la zone d'inclusion du texte. Ceci fait sans doute sens si nous prenons une œuvre où icône et texte sont clairement distincts. Mais la situation serait très différente dans un cas où les traits -tous-, seraient visuellement homogènes, réalisés de la même manière. Dans un tel cas, la dimension plastique aurait la primauté sur la dimension iconique, parce que les traits auraient une qualité plus picturale que scripturale, en adéquation avec le reste de la peinture ; les composantes de cette dimension plastique joueraient un rôle visuel fondamental. Ces composantes (forme, couleur et texture) sont de nature contrastive, et ils opèrent de cette manière nécessairement ; si non, les effets picturaux seraient plats, et nous ne serions pas devant une œuvre picturale scripturale, mais devant un mur d'une couleur unie et lisse.

Nous pensons que, malgré l'absence d'unité minimale, l'articulation existe bel et bien dans les œuvres PS. Comme nous avons expliqué précédemment (dans l'introduction de ce chapitre), nous pensons que l'articulation visuelle se réalise au niveau de la variation iconoplastique, et non dans une distinction entre les signes iconique et plastique qui, d'ailleurs, pourrait les identifier avec des notions comme *phonème* visuel ou *mot* visuel. À notre avis, les deux signes -iconique et plastique- sont étroitement liés, ils se déterminent l'un l'autre, et la prépondérance de l'un va dépendre de la disparition de l'autre : ils opèrent dans une variation continue.

L'articulation serait conditionnée par les mécanismes d'intensification ou d'ostension des signes graphiques par le biais du contraste. Le chapitre *L'intensification du signe graphique : la technique du contraste*, page 275 est consacré à ce concept si important. Cette articulation s'effectuerait dans l'axe immersion - saillance qui implique la dimension de profondeur fictive de la peinture bidimensionnelle.

Cette articulation nous semble déterminante pour l'homogénéité morphologique de l'œuvre. Nous verrons ceci aux chapitres *La théorie de l'information* et *Les moyens de représentation*. Le chapitre consacré aux œuvres du corpus commentées montre comment fonctionne, dans la pratique, l'articulation plastique que nous avons analysée dans ce chapitre.

5.3 La ressemblance et la convention dans le système de l'image



Figure 9, dessin de Victor Hugo, "Ma destinée"

(...) Fundamentalmente, todo lo que entra en el campo de la conciencia, sólo puede pertenecer a la categoría de signo (...) pero ha de ser descubierto. (Pérez Carreño, 1988 : 47)

Dès le départ, tout stimulus sensoriel est traité instantanément et arrive à notre conscience sous une forme qui est, déjà, le résultat d'une première forme d'élaboration perceptive qui repose sur une généralisation afin d'identifier des schémas et formes primitives et de l'associer à une certaine codification d'ordre perceptif. De cette manière, la reproduction du monde physique ou d'éléments du monde à travers des codes imitatifs est, véritablement une illusion construite à partir de stimuli sensoriels. Ainsi, le concept de ressemblance est, et a toujours été, relatif. Des artistes de toutes les époques et cultures ont essayé tout au long de l'histoire d'échapper à cette illusion et de, soi-disant, découvrir la vérité du monde. Arnheim décrétait l'existence de la connexion indissociable entre perception et pensée intellectuelle. Et le Groupe μ a repris ce concept et l'a appliqué aux deux de leur termes constitutifs du signe, à savoir, au référent et au signifiant :

[...] por una parte, el referente que estudiamos es ya un modelo visual, producto de una elaboración perceptiva codificada: por otra, el significante es, en todo sistema semiótico, no una realidad física, sino un modelo teórico (aquí también elaborado por un código perceptivo) que testimonia los estímulos físicos. (Groupe μ , 1993 : 128).

D'un autre côté, étant donné que la lettre est le lieu où convergent toutes les abstractions graphiques comme disait Barthes et que, comme nous avons vu dans le chapitre précédent, aussi bien les signes picturaux que scripturaux subissent des opérations de transformation tout au long du processus créatif et partagent les espaces disponibles dans l'œuvre, quel critère nous permet de distinguer le « signe » pictural des « signes » de la langue ? Ce qui distingue les deux types de signe, c'est l'appartenance, ou non, à un alphabet, la figuration des lettres de la langue ; dans le cas contraire, quand le signe est asémique, c'est un signe pictural. Par exemple, dans le dessin de Victor Hugo du début du chapitre, les signes qui figurent "MA DESTINÉE" sont des lettres et donc, des signes de la langue. L'appartenance de ces signes au code de la langue française nous indique aussi que la marque qui est sur le premier « E » est un accent et non pas un trait pictural (une petite ligne diagonale).

Pérez Carreño, en revanche, attribue cette distinction à la notion de ressemblance (entre référent et signifiant). Celle-ci, selon Pérez Carreño, constituerait un critère interne, subjectif et cognitif, et non pas une relation d'équivalences de type mathématique entre deux ensembles. Klaus Sachs-Hombach, chercheur en théorie de l'image, présente une perspective cognitive lui aussi, mais différente de Pérez

Carreño. Selon lui, nous classifions, selon le contexte, quelques objets comme des images, d'autres comme des textes. Dans les deux cas nous prenons un objet comme le représentant d'un autre objet, et supposons le contenu et le référent. Sachs-Hombach (2003 : 174) affirme que les aspects que nous considérons pertinents -et qui déterminent en partie le contenu- sont différents pour l'image et pour le texte. Ces aspects pertinents contribuent aussi à distinguer les types d'images (diagramme ou peinture, etc.). Par exemple, dans un diagramme, nous laissons de côté de nombreuses caractéristiques, et admettons que le diagramme présente une ressemblance avec un objet en nous basant sur les aspects qui restent. Mais un diagramme ne nous communique pas une information sur ce à quoi ressemble physiquement un objet.

Sachs-Hombach est du même avis que Gombrich, par rapport à la variation des patrons et des styles dans les images. Le premier (Sachs-Hombach, 2003 : 175) nous rappelle que, pour Gombrich, les différents schémas qui se sont succédé tout au long de l'histoire relatifs à la représentation d'images, se sont développés autour des fonctions que les images devaient remplir. Cette évolution de l'aspect visuel de l'image, et ceci est très intéressant, a toujours été possible parce que le véhicule pictural lui-même ne détermine pas en réalité quelles propriétés sont pertinentes pour la représentation. Cela peut être la ressemblance parce que celle-ci est rattachée à l'expérience visuelle, mais non nécessairement. De nombreuses autres propriétés peuvent être pertinentes pour la représentation. Même lorsque le critère de la représentation est la ressemblance, les propriétés pertinentes ne sont pas fixes : ces critères varient selon les époques, selon les cultures, selon les idiolectes des artistes.

En fonction de quels paramètres définit-on la ressemblance ? Étant donné que le contenu pictural est rattaché non seulement à l'expérience visuelle mais à la sensorielle en général, et que le critère de ressemblance est assimilé culturellement, comme expliquait Gombrich, le processus créatif est un phénomène intentionnel et diffère du référent pictural : le contenu pictural contient un ensemble d'éléments, sans indiquer quel élément est référentiel, explique Klaus Sachs-Hombach. Il est néanmoins possible d'identifier certaines caractéristiques comme dominantes : les images ressemblent aux objets qu'elles représentent, mais seulement par rapport à certains aspects. Et ceux-ci sont en processus de changement continuellement. (Sachs-Hombach, 2003 : 170-175).

Il est utile d'être conscient du contexte dans lequel l'image sera utilisée, car utiliser une image est un acte communicatif, qui inclut plusieurs niveaux de signification dont il faut tenir compte. Parfois les images symbolisent des concepts ou des valeurs abstraits. La théorie de la ressemblance n'est pas en mesure de révéler la signification et la valeur de ce type d'icônes. Toutefois, il ne faut pas oublier que notre compréhension des images est basée sur notre expérience visuelle et sur nos compétences perceptuelles, que nous employons normalement sans nous poser des questions sur leur fiabilité. Cette médiation est très basique, mais, malgré cela, notre utilisation, création et compréhension des images ne peut pas être comprise adéquatement sans le soutien d'une théorie qui tienne compte du critère de la ressemblance (Sachs-Hombach, 2003 : 175-177).

Au-delà des critères changeants de la ressemblance, Eco souligne, comme Gombrich, l'importance du rôle des conventions dans les codes de reconnaissance lors de la perception, et dans les codes de représentation graphique :

Nous dirons alors que : les signes iconiques reproduisent quelques conditions de la perception de l'objet, mais après les avoir sélectionnées selon des codes de reconnaissance et les avoir notées selon des conventions graphiques par lesquelles un signe arbitrairement donné dénote une condition donnée de la perception ou, globalement, dénote un perçu arbitrairement réduit à une représentation simplifiée. (Eco, 1970 : 16)

Selon Eco, les conventions règlent chacune de nos opérations figuratives. Il rappelle que la conventionalité des codes imitatifs a bien été soulignée par Ernest Gombrich dans son ouvrage *Art and illusion* (1960). L'artiste ne peut transcrire ce qu'il voit : il ne peut le traduire que dans les termes propres au moyen dont il dispose. Cela veut justement dire que les *codes imitatifs*, qui est le même concept que la *ressemblance*, sont déterminés par les conventions. Les deux auteurs partagent la même opinion. Et selon le modèle proposé par Eco, les énoncés expressifs font référence non seulement à des objets et à des états du monde de manière référentielle, mais aussi à des unités culturelles, à des éléments de contenu élaborés par une culture donnée¹⁶.

¹⁶ À ce propos, on peut comparer cette référenciation des énoncés expressifs avec la définition linguistique de "référence" dans, par exemple, le 'Dictionnaire de Linguistique' de Jean Dubois et al. ([1994] 2012): "La référence est la propriété d'un signe linguistique lui permettant de renvoyer à un objet du monde extra-linguistique, réel ou imaginaire. La fonction référentielle est essentielle au langage [...] Tout signe linguistique, en même temps qu'il assure la liaison entre un concept et une image acoustique (définition saussurienne du signe) renvoie à la réalité extra-linguistique. Cette fonction référentielle met le signe en rapport, non pas directement avec le monde des objets réels, mais avec le monde perçu à

Ceci permet de reformuler les concepts traditionnels de ressemblance ou d'analogie qui avaient été employés jusqu'alors pour définir les signes iconiques (Eco, 1976 : 12). Qu'il s'agisse de représentations iconiques schématiques ou bien plus réalistes, on peut relever des blocs d'unités expressives qui ne renvoient pas nécessairement à ce que l'on voit de l'objet, mais à ce qu'on en sait ou à ce qu'on a appris à en voir. Donc, le code iconique est un système qui fait correspondre à un système de moyens graphiques des unités perceptives et des unités culturelles codifiées, ou des unités pertinentes d'un système sémantique qui résulte d'une codification préalable de l'expérience perceptive (Eco, 1976 : 54-56).

Le Groupe μ , à nouveau, est d'accord avec la notion de ressemblance telle qu'elle a été exprimée plus haut. Ils affirment que le caractère iconique n'est jamais évalué en accord avec la conformité entre image et modèle mais que, ce qui importe, c'est la conformité du signifiant avec le *type* (Groupe μ , 1992 : 347). La notion de *type* du Groupe μ est, en quelque sorte, l'équivalent du signifié dans le signe visuel ; cette notion est constitutive de celle de répertoire. Le Groupe μ le définit ainsi :

Les types sont des formes, au sens hjelmslévien du terme. (...) Il ne s'agit de réalités empiriques brutes, antérieures à toute structuration : ce sont des modèles théoriques (...) Étant des modèles, les types constituent une définition. (Groupe μ , 1992 : 97-98).

De son côté, Pérez Carreño fournit une conception intéressante de la nature de la peinture, le fait que toute image picturale est indexée, de manière qu'elle représente des objets grâce à la ressemblance obtenue grâce à la reproduction de relations entre parties :

Cualquier imagen pictórica es indéxica en el sentido de que representa objetos por medio de la reproducción de las relaciones entre sus partes. La semejanza se logra de este modo por la reproducción, no de cualidades, sino de relaciones (...). (Pérez Carreño, 1988 : 67)

Ce type de description est similaire à celle de Gombrich, continue Pérez Carreño, quand il distingue les paradigmes de *carte* et de *miroir*. Dans le type de représentation graphique selon le mode miroir, les relations qui sont reproduites sont celles entre qualités. Et dans le type de représentation graphique selon le mode carte, les relations

l'intérieur des formations idéologiques d'une culture donnée. La référence n'est pas faite à un objet réel mais à un objet de pensée » (Dubois, Giacomo, Guespin, C. Marcellesi, J.-B. Marcellesi & Mével, 2012, 404).

qui sont reproduites sont celles entre points, et non les qualités : « En el modo de representación gráfica según el mapa, se reproducen las relaciones entre puntos y no las cualidades. » (Pérez Carreño, 1988 : 67). Pour sa part, Eco aussi parle de relations, mais aussi des différences :

Signe iconique : la structure élaborée ne reproduit pas une structure présumée de la réalité ; elle articule une série de relations-différences suivant certaines opérations (...) le signe iconique construit un modèle de relations (entre phénomènes graphiques) homologue au modèle de relations perceptives que nous construisons en connaissant et en nous rappelant l'objet. Si le signe a des propriétés communes avec quelque chose, il les a non avec l'objet, mais avec le modèle perceptif de l'objet (...) (Eco, 1970 : 21)

Eco (1970 : 9) explique que le signe iconique peut donc posséder, parmi les propriétés de l'objet, les propriétés optiques (visibles), ontologiques (présumées) et conventionnelles (modélisées, connues comme inexistantes mais comme dénotant efficacement : un schéma graphique reproduit les propriétés relationnelles d'un schéma mental).

Robert Hopkins observe les images picturales sans utilisation de la technique de la perspective linéaire. Il est habituel de penser que les images ressembleront seulement à l'objet représenté dans la mesure où les images se rapprochent le plus possible de la représentation en perspective. Mais ce n'est pas le cas : elles sont perçues comme ressemblantes, mais caractérisées d'une manière indéterminée. Il n'y a pas de moyen plus pertinent qu'un autre de remplir les indéterminations, de caractériser la ressemblance. Il ne faut pas penser que les images sans perspective sont expérimentées avec une ressemblance plus faible que les images avec perspective. Le contenu pictural est imprécis d'une manière dans laquelle le contenu de l'expérience de ressemblance ne l'est pas.

Un autre exemple intéressant de ce concept d'imprécision efficace, ce sont les peintures en perspective orientale (elles gardent la figure visible de l'objet sans le déploiement de la perspective classique occidentale). Tout cela augmente la tolérance de la vision de ressemblance, puisque nous avons vu que des données radicalement différentes que celles que requièrent les systèmes de perspective permettent de la ressentir. Différents indices (marques) sont capables d'exploiter contenus différents à condition que les aspects communs de ces éléments semblables aient certains

standards de correction sous-jacentes, et que ces aspects restent à l'intérieur du contenu des images (Hopkins 2003 : 152-156).

Il faut néanmoins signaler une observation sur le concept que nous venons de décrire de l'expérience de ressemblance comprise comme expérience d'iconicité ou de réalisme de l'image par rapport à son référent. Nous avons vu que la réception de la ressemblance ne se fait pas tant dans le sens littéral de la convergence physique de l'image et la scène de référence, mais par l'affinité de certaines relations pertinentes. Sheena Rogers examine la question du point de vue de l'immersion dans l'espace pictural et fournit une perspective inédite pour nous et qui a un rapport étroit avec le problème du blocage de l'immersion par le texte. Rogers conclut, d'après ses observations et l'étude de Christian Metz (*Film language ; a semiotics of the cinema*, 1974), que les images (de même que les textes), plus elles sont réalistes et intelligibles, plus elles bloquent la voie vers la signification. Les signes picturaux peuvent « court-circuiter » leur voie vers la signification à cause de leur similitude visuelle avec les objets représentés : « Pictorial signs may « short-circuit » their route to meaning through their visual similarity to the objects depicted » (Rogers, 2003 : 302). Nous expliquerons cette notion de l'*hypericonicité* plus en détail dans le chapitre Les moyens de représentation.

Mais, malgré cela, poursuit Rogers, la signification est obtenue à partir d'un processus de décodification. De ce point de vue, l'image n'est jamais l'homologue de l'objet. Le réalisme est une illusion. L'image peut informer sur la réalité, mais elle ne peut pas la remplacer.

Comme conclusion, il est très facilement vérifiable dans des expériences de tous les jours, que le contenu pictural est imprécis d'une manière dans laquelle le contenu de l'expérience de ressemblance ne l'est pas. D'autant plus dans le cas du langage ; il suffit de prendre en considération le fait que c'est un code symbolique, produit d'une convention, et que la figuration des lettres ne présente pas de ressemblance -sauf dans des cas très particuliers- avec aucun élément de la réalité référentielle.

À travers des opérations de transformation, l'artiste peut modifier ou styliser toute icône afin d'obtenir des effets visuels déterminés, ou d'atteindre le code de transmission de son choix (la façon dont le système visuel est transmis), et faire de même avec les lettres. Le fait que l'artiste-auteur élabore lui-même son code de

transmission implique qu'il applique de manière homogène des traits de style qui auront tendance à homogénéiser l'ensemble de traits, la totalité du projet créatif. Ceci est habituellement le cas quand nous parlons des œuvres PS artistiques réalisées manuellement. Et, encore une fois, c'est ce qui se passe dans l'art oriental aussi, où le projet artistique peinture-poésie est un seul, et les types de traits sont les mêmes.

5.4 La peinture et l'empreinte

Une œuvre visuelle artistique aura tendance à se rapprocher du concept d'empreinte. En fait, l'indice (au sens peircien) est un signe motivé, en rapport physique avec son objet (Eco, 1976 : 11) et l'une des formes que ce type de signe peut prendre, est celle similaire à l'empreinte. Les empreintes, explique Umberto Eco,

(...) qui ne sont pas des signes, mais des éléments à intégrer dans une fonction sémiotique, avec une fonction signifiante, se basent sur des systèmes d'oppositions qui mettent en jeu un certain nombre de traits pertinents (...). (Eco, 1976 : 73-74)

La question que nous nous posons ici (en rapport au concept d'empreinte reliée aux textures expressives imprécises qui produisent, néanmoins, les expériences de ressemblance efficaces dont nous parlions précédemment), est de savoir si l'œuvre d'art ne serait tout simplement un indice au sens peircien (c'est-à-dire une sorte d'empreinte laissée par l'artiste sur un support) ; il s'agirait d'une sorte d'empreinte d'une grande complexité, certes, mais un indice, en définitive. Selon Dondero, « l'indicialité de statut artistique concerne notamment la virtuosité du faire : elle est mesure des compétences de l'artiste. » (Dondero, 2010 : 92).

La distinction, dans la théorie de Peirce, entre les trois formes de relation du signe avec l'objet représenté, comprend l'icône, l'indice et le symbole. Une icône n'est pas, de manière stricte, la représentation d'un singulier (seulement l'indice peut l'être). Avec un indice, il est possible d'interpréter directement les relations spatiales, physiques ou optiques entre le référent et le signe. Les œuvres d'art ne sont pas seulement des représentations d'objets ou de concepts mais, en plus de contenir des concepts abstraits, d'exprimer des généralités, l'art présente aussi des caractères immédiats, des qualités.

Dans le cas des indices ainsi que des icônes, le référent est un objet concret, connecté au signe par une similitude ou une relation existentielle. Les trois catégories ontologiques auxquelles le signe peut faire référence, sont la qualité, l'objet et le concept. Le signe se manifeste, ainsi, comme un ensemble de relations triadiques "abstraites et générales" que Peirce a appelés *relations plurielles*.

Un indice est un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote parce que ce type de signe est véritablement altéré par l'objet. Dans ce sens, il implique une icône en quelque sorte, qui n'est pas la ressemblance avec son objet, mais une réelle modification du signe par l'objet, créant ainsi entre eux une relation existentielle spatio-temporelle ou de contiguïté. L'indice signifie aussi à travers l'action que l'objet réalise, la marque qu'il laisse dans l'espace et dans le temps, c'est-à-dire, à travers les effets propres à l'objet sur une autre chose ; c'est une relation existentielle par causalité. Les indices fonctionnent par le biais d'une connexion réelle, existentielle, qui les lie directement aux objets auxquels ils font référence. Dans le domaine artistique, ce type de signes permettent à l'artiste de laisser un registre précis de leur méthode de production (les empreintes que les brosses, outils, doigts laissent sur les traits, les gestes, etc. sont comme des radiographies de leur processus créatif). Les artistes expérimentent avec ces effets de manière intuitive et, à travers le travail constant et le temps, ils parviennent à s'approprier de certaines configurations et motifs, en créant leur système qui, en définitive, constitue leur style propre. Ces indices picturaux abritent de grandes quantités d'information sur le mode de travail de l'artiste en particulier et de la peinture en général. Et ils révèlent la clé pour déchiffrer le code de la manière propre à l'artiste, son individualité, même si chez certains artistes cette présence est plus authentique que chez d'autres.

Même si le rapprochement entre l'intensité de la présence physique d'une peinture (conditionnée par le style de l'artiste) et le concept d'empreinte semble bien fondé au premier abord, une simple lecture du *Traité du signe visuel* du Groupe μ suffit pour se rendre compte que cette identification de la peinture comme empreinte ne semble pas possible. Ils théorisent l'existence, en effet, nous le savons, de deux types de signes visuels : les signes qu'ils nomment iconiques (en suivant la tradition) et ceux qu'ils nomment plastiques, et de l'interaction complexe entre les deux : « [...] existe un signo plástico, y por consiguiente, un significado plástico, así como una interacción compleja

entre lo plástico y lo icónico. » (Groupe μ , 1993 : 45). Mais cette distinction n'est évidemment pas nouvelle :

On la trouve sous bien des plumes, avec ce nom (e.g. Damisch, 1979; Sonesson, 1987) ou avec d'autres (e.g. iconique et pictural chez Payant, 1980, qui démarque Groupe μ , 1979, ou figuratif et plastique dans l'école greimasienne ; cf. Floch, 1982). (Groupe μ , 1992 : 115).

Chacun de ces signes pose des problèmes théoriques. Par exemple, dans le cas de l'icône, celui de la « ressemblance » avec « la réalité », que nous avons déjà discuté. Mais, en effet, un débat sur l'art abstrait tourne autour du statut à donner à ces objets paradoxaux qui ne semblent pas présenter des représentations « mimétiques de la réalité », mais constituent des ensembles significatifs à travers les substances employées, le poids et charge de la matière, etc. Et, dans le cas du plastique, le problème théorique qu'ils décèlent, c'est la place que ce type de signe prendrait dans une classification comme celle de Peirce (constitue-t-il un indice ? Un symbole ? Ou bien les deux ?). En outre, la structure de ces signes peut être fort différente, sans parler des problèmes comme l'éventuelle articulation de ces signes, ou du classement de leurs variétés... Le Groupe μ , en définitive, propose une théorie de l'iconisme visuel (extensible à l'iconisme non visuel), et une théorie du signe plastique. Et puis ils analysent les interactions qui existent entre ces signes, les phénomènes iconoplastiques, qui sont le rapport entre l'iconique et le plastique. Ainsi, la structure rhétorique des messages (la rhétorique s'occupant des discours et non des signes isolés) joue à la fois sur les différents types d'unités constitutives de ces messages (Groupe μ , 1992 : 115).

Sur le plan pratique, il y a certaines difficultés à distinguer le plastique de l'iconique. Les signes plastiques sont des signes à la fois visuels et non iconiques. (Groupe μ , 1992 : 114). L'ambiguïté consiste quand l'artiste, par exemple, joue à la fois sur le figuratif et le non-figuratif. Et l'hésitation est possible non pas seulement au niveau des énoncés complexes, pour des raisons perceptives, mais elle l'est aussi, pour des raisons théoriques, au niveau des formes les plus simples (cercle : est-il là pour lui-même, et constitue, donc, un signe plastique ? ou bien représente-t-il une image de cercle, et constitue alors un signe iconique ?). En outre, nous avons vu que les signes iconique et plastique sont en interaction constante, et dépendent l'un de l'autre.

Comme nous avons vu aussi pour les procédés d'abstraction, le signifiant du signe iconique est lié à un référent par une relation dite de transformation, référent et signifiant étant ensemble dans une relation de conformité à un type (signifié du signe visuel). Le signe iconique renvoie à un référent ayant les mêmes (ou équivalentes) caractéristiques spatiales, ou bien à un type, tandis que le signe plastique n'est jamais codé en dehors d'un énoncé particulier. Les sous-systèmes plastiques (forme, couleur, texture) sont riches de formes de l'expression relativement simples, et le lien susceptible d'être établi entre ces formes et un contenu est fragile, flou et très dépendant des contextes ; c'est ce que Eco (1976 : 23-24, 54-56, 80-90) nomme la *ratio difficilis*. Pour le dire très résumé, le signe plastique signifie sur le mode de l'indice ou du symbole, et le signe iconique a un signifiant dont les caractéristiques spatiales sont commensurables avec celles du référent. (Groupe μ , 1992 : 123)

Le Groupe μ démontre que le plan plastique, en tant que signifiant phénoménologique du signe iconique, permet l'identification du plan iconique. Et ce dernier, une fois identifié, permet à son tour d'attribuer un contenu aux éléments plastiques étrangers au plan iconique. Cette dernière étape du processus démontre que le signe plastique est un véritable signe et, plus concrètement, l'union d'un plan d'expression et d'un plan de contenu (Groupe μ , 1993 : 324-325). Plus concrètement, ces chercheurs postulent l'existence de trois énoncés plastiques (amalgamés au sein du signe plastique) : la forme, la couleur et la texture, dont les signifiants fonctionnent en synergie, et l'ensemble fait partie d'un tout significatif, un signifié plastique qui est, dans la pratique, le signifiant du signe iconique. D'ailleurs, nous pouvons voir que le signe plastique formulé par le Groupe μ suit la structure saussurienne de signe (plan d'expression et plan de contenu). C'est à cause de cette interaction complexe, et motivée, que le Groupe μ rassemble sous une même dénomination les deux signes en un seul : *signe iconoplastique*. Or, ce sont deux signes différents mais qui opèrent en symbiose. Alors, nous retournons à notre question du début : est-ce que le geste pictural dépose un signe iconoplastique ou bien un indice ou une simple empreinte ?

La théorie de l'art permet de penser la décomposition de l'expression picturale en formes (et celles-ci, en lignes et points), comme nous avons vu, mais ces formes ne signifient rien au niveau iconique avant d'être arrangées dans une composition picturale, ni de manière isolée en dehors de ce contexte. En effet, la difficulté avec le signe plastique c'est que, comme le signale le Groupe μ , toute ségrégation d'une entité

plastique (que cela soit au niveau de forme, couleur, texture, etc.) est de nature contrastive. (Groupe μ , 1993 : 172). Et donc, le signe plastique trouve difficilement sa place au sein d'une classification de signes, car il aura une tendance à pencher du côté du symbole ou du côté de l'icône (selon la typologie de Peirce). Sa spécificité, explique le Groupe μ , se trouve peut-être ailleurs, et l'hypothèse la plus économique est celle de considérer le signe plastique comme indice (au sens peircien). Nous pouvons voir comment il penche, par exemple, du côté du symbole à travers l'exemple d'un simple champ de couleur uniforme, qui est capable de renvoyer à un système de contenus psychologiques, ou à une signification symbolique déterminée. En revanche il semble clair que, dans le cas de l'indice, le renvoi est motivé et binaire parce qu'il s'agit d'un simple lien entre indiquant et indiqué, causé par une relation de cause à effet (Le Groupe μ , 1993 : 176-177).

La peinture, comme nous avons vu précédemment, est un cas de *ratio difficilis* (selon le concept d'Eco auquel nous nous rallions) dans la mesure où l'organisation de l'expression est déterminée par l'organisation du contenu (Eco, 1976 : 80). Le type expressif -la peinture elle-même- coïncide avec le *sémème* (signifié) véhiculé par l'occurrence expressive selon Eco (1976 : 24). Alors, si la peinture est un cas de *ratio difficilis*, il existe nécessairement un *sémème* fruit d'une intention créative, construit à travers l'expression plastique et véhiculé par l'occurrence expressive, le tableau. Et alors, notre conclusion est que la peinture ne peut pas être exclusivement un indice (ou une empreinte) : du point de vue du signe visuel, les énoncés artistiques contiennent aussi une certaine dose d'abstraction qui renvoie à un contenu intentionnel et qui est, d'une certaine manière, adhérente à un contenu plastique concret. Par conséquent, l'œuvre PS ne peut pas être une simple empreinte. Le geste pictural déposerait une empreinte (signe plastique) et un signe iconoplastique simultanément, comme pour tout autre peinture.

5.5 Projet plastique et projet iconique : Make & Match

Nous avons parlé sur le signe iconique et sur les façons à travers lesquelles est représentée (ou n'est pas représentée) la ressemblance, et aussi sur l'articulation de l'image, manœuvre qui est aussi changeante (impossible à fixer en une convention), qu'efficace et puissante grâce au contraste. Cette approche des fonctions sémiotiques

qui correspondent aux opérations de transformation à travers l'abstraction et de l'articulation à travers le contraste trouvent leur parallèle (et leurs transpositions graphiques), dans l'approche de la théorie picturale de la composition de l'image avec ses habituelles règles et stratégies graphiques qui constituent la base de la communication visuelle¹⁷.

Ici, il serait intéressant de penser aux composants élémentaires de la syntaxe visuelle (point, ligne, contour, direction, luminance, couleur, texture, dimension, échelle et mouvement) et de les comparer avec les trois énoncés plastiques du Groupe μ (forme, couleur, texture). Il serait utile de signaler que ces composants ne sont pas des unités minimales d'une image, mais des éléments morphologiques, des entités plastiques. Nous avons mentionné avant que toute ségrégation d'une entité plastique est de nature contrastive. Mais ceci est vrai non seulement pour les trois énoncés du signe plastique, c'est le cas aussi de tous les éléments morphologiques de la syntaxe visuelle selon la théorie de la composition. En réalité, les trois énoncés plastiques du Groupe μ , coïncident avec les éléments morphologiques : la forme englobe le point, la ligne, et le contour. La couleur et la texture coïncident aussi avec ceux du même nom, et il nous reste sans correspondances les éléments direction, luminance, dimension, échelle et mouvement, sans équivalents avec des énoncés plastiques du Groupe μ . Mais il faut tenir compte du fait que ces cinq derniers éléments se définissent par rapport aux autres formes présentes dans une composition picturale (leur ségrégation est de nature contrastive), ainsi que par rapport au contexte, tandis que les trois énoncés plastiques du Groupe μ sont autonomes et isolables en tant que composants du signe.

Étant donné que le caractère iconique du signe iconoplastique est évalué à partir de la conformité -quelle qu'elle soit- du signifiant avec le type ou modèle théorique (Groupe μ , 1993), cette conformité laisse disponible une marge de liberté créative. Le Groupe μ explique que l'artiste prend la marge de liberté disponible pour des manipulations iconoplastiques, dans le but de remplir un projet plastique, qui s'impose sur le projet iconique. De manière que ce projet plastique modifie la signification du

¹⁷ La théorie de la communication visuelle fait un classement des éléments visuels de base, qui sont utiles à des fins descriptives de la matière visuelle et des règles de composition : « Los elementos visuales constituyen la sustancia básica de lo que vemos y su número es reducido : punto, línea, contorno, dirección, tono, color, textura, dimensión, escala y movimiento. Aunque sean pocos, son la materia prima de toda la información visual (...) » (Dondis, [1973] 2006 : 53).

projet iconique, et ajoute de l'information. Le Groupe μ pense que le projet plastique vient avant, et que la couche iconique s'organise en fonction du projet plastique. Donc, selon le Groupe μ , l'expression plastique ne dépend pas de la partie iconique mais, bien au contraire, le plan plastique modèle et informe le plan iconique, et que l'interaction va plus loin encore, puisque le plan iconique, identifié par le biais du plan plastique, identifie à son tour le projet plastique. C'est un phénomène de nature clairement rhétorique, c'est-à-dire, qui organise les rapports iconoplastiques (iconiques et plastiques interconnectés) dans leur ensemble à travers des procédés stylistiques :

Si nos situamos en una óptica genética, podemos estimar que este proyecto plástico preexiste al enunciado, y que lo único que hace lo icónico es conformarse. Vemos que aquí, lejos de depender de lo icónico, lo plástico lo informa y lo modela, y la interacción no se para ahí, puesto que lo icónico identificado ayuda a su vez a identificar el proyecto plástico. El fenómeno es claramente de naturaleza retórica. (Le Groupe μ , 1993 : 313).

Cette idée est la même, en réalité, que celle dont nous avons parlé dans le chapitre précédent, quand nous avons évoqué que, du point de vue du signe visuel, les énoncés artistiques contiennent de l'abstraction qui renvoie à un contenu intentionnel adhérent à un contenu plastique concret, et que, par conséquent, l'œuvre PS ne peut pas être une simple empreinte. Nous pensons que le geste pictural dépose une empreinte et un signe iconoplastique simultanément.

Selon Gombrich, aussi, le projet plastique précède le projet iconique. Celle-ci est une des thèses principales qu'il soutient dans son travail. *Make & Match*, qui est le mantra de sa vision du processus créatif : l'artiste fait (peint), et fait correspondre -dans cet ordre- le signe plastique avec un contenu iconique, dans le cas des peintures plus ou moins figuratives, un contenu non-iconique (non imitatif) dans le cas de peintures non figuratives. Nous pensons que la notion de la présence préalable du projet plastique est correcte dans la mesure où, la première chose qui arrive au support et qui démarre l'œuvre bien avant les critères de ressemblance par exemple, c'est un coup de crayon, de pinceau, ou de tout autre outil.

Gombrich affirme que le processus de faire, *making*, conduit à la découverte progressive de la forme que prend le contenu, *matching*, et conduit aussi aux résultats imprévus ou surprenants, à des découvertes d'une nouvelle manière d'exprimer, ou découvertes visuelles. Les imprévus, à cause du hasard ou de changements fortuits,

l'artiste sait les repérer et les exploiter. Le ratio entre l'intention de l'artiste (et le contrôle qu'il exerce sur ses mouvements) et l'évènement imprévu, se trouve dans un flux variable. Normalement, l'artiste contrôle et règle ses mouvements en fonction des effets qu'il observe au fur et à mesure de l'évolution de son travail, à l'instar de ces mécanismes autorégulateurs que les ingénieurs appellent *feedback*. Mais même l'artiste le plus habile ne pourrait pas revendiquer qu'il soit capable de planifier chaque coup de pinceau en détail. Ce qu'il peut faire, en revanche, c'est varier la touche suivante selon l'effet qui résulte de la précédente. C'est un processus de schéma et modification, *make & match*. (Gombrich, [1960], 2002 : 301–03).

Cette séquence créative de faire et faire correspondre est assez habituelle chez les artistes (de tous les temps), en partie ou intégralement. Paqui Martin, par exemple, s'évertue à établir constamment un rapport entre la création fruit de la réflexion, et les aléas dus au hasard dans son processus créatif. Elle valorise la liberté de la partie aventureuse et le bonheur de la trouvaille de la révélation visuelle advenue par hasard. Une partie de sa manière de créer, c'est de laisser les choses suivre leur cours, laisser que les choses qui émergent s'intègrent et qu'elles enrichissent l'œuvre. Dans ses mots : « Pour que l'agir et le hasard cheminent dans la même direction... Parce qu'un artiste peut réaliser des œuvres techniquement parfaites, et ne rien transmettre. » (Déclaration personnelle de Paqui Martin, lors de notre entretien dans son atelier).

Mais le concept de *Make & Match* semble être absent de la philosophie artistique de la culture orientale ; nous ne l'observons pas dans la peinture traditionnelle chinoise : il ne s'agit pas, ici, de peindre et ensuite faire correspondre ; ce processus se passe différemment, comme l'illustre à merveille cette phrase de Su Tung-po au XI^e siècle : « Avant de peindre un bambou, il faut qu'il pousse d'abord dans ton for intérieur ». (Cheng, 1991 : 25).

En effet, dans la pensée esthétique chinoise, dit François Cheng, pour juger de la valeur d'une œuvre, la tradition distingue trois niveaux d'excellence qui reflètent l'accomplissement de l'idéal de l'artiste chinois, et qui jugent la notion de beauté et la qualité ineffable, toujours en relation avec le vrai. Mais, en revanche, il existe un degré supplémentaire, hors catégorie, qui valorise aussi l'exaltation de l'entente innée entre l'homme et la nature mais, à différence des autres catégories, elle juge un autre type d'excellence : « œuvre de génie spontané ». (Cheng, 1991 : 12). La manière de s'y

prendre pour réaliser ce type de peinture *spontanée* reste différente de la manière occidentale, mais le concept constitue un autre rapprochement inhabituel dans les pratiques artistiques des deux cultures. Cela dit, il faut noter que l'art chinois d'aujourd'hui est très varié et a été très influencé par l'art occidental, mais la tradition reste très puissante à la base des pratiques artistiques hétéroclites chinoises actuelles.

5.6 Expressivité et manière

La notion de l'existence d'une conventionalité dans la ressemblance fait surgir inévitablement la question de l'expressivité artistique : est-ce qu'elle est circonscrite, elle aussi, dans un répertoire de conventions appartenant à une rhétorique (d'époque ou universelle) ? Nous avons déjà mentionné la pensée d'Eco, sur l'institution d'un nouveau code à chaque nouvelle œuvre : si l'auteur invente un code (au moyen de quelques transformations) en même temps qu'il tente de projeter les traits pertinents d'un contenu pas encore segmenté dans un continuum expressif, où se situent les phénomènes d'expressivité ?

C'est dans cette continuelle présence des facteurs de codification qu'il faut donner aux phénomènes d'«expressivité» d'un dessin leur véritable dimension. (Eco, 1970 : 20)

Et évidemment, se pose aussi la question de la manière de l'artiste, qui dépasse le cadre de l'œuvre individuelle, fusant sur tout son corpus d'œuvres, et qui permet d'identifier le code propre à chaque artiste (chez les artistes qui s'évertuent à utiliser leur style individuel lors du processus artistique).

Le Groupe μ explique que le signe iconique possède certains caractères du référent (il est, naturellement, une entité différente de ce dernier), conforme à la définition classique mais, corrélativement, il possède aussi certains caractères qui ne proviennent pas du modèle, mais du producteur de l'image. Dans la mesure où ce producteur est typifié aussi, le signe iconique fonctionne une deuxième fois, permettant la reconnaissance du producteur de l'image. Finalement, le signe iconique est un signe médiateur avec une double fonction de renvoi : au modèle du signe ainsi qu'au producteur du signe. (Groupe μ , 1993 : 118). Le signe iconique dans l'œuvre PS est le résultat donc d'une double transformation, d'un côté la transformation qui rend le

signe visuel, d'un autre côté la transformation qui rend la *manière* du peintre (Groupe μ , 1993 : 118). Pérez Carreño expose la même idée :

La obra de arte (también la pintura) representa no sólo al objeto, sino que en su propia estructura, hace también presente al sujeto. El objeto artístico se mantiene en una constante dialéctica con el sujeto que lo posibilita. (Pérez Carreño, 1988 : 187)

La manière de l'artiste, est-elle corrélée avec l'expressivité artistique ? La première rajoute de l'information à la signification du signe iconoplastique ; la manière est déterminée par le geste. La manière d'exécuter celui-ci est porteuse de signification, en deçà et au-delà de tout signe. Ceci indépendamment de si le geste trace une ligne de dessin ou d'écriture. Nous pensons que l'expressivité de l'artiste est reliée à l'expression individuelle ou *manière* de l'artiste (mais ceci reste à démontrer). En ce sens, le geste organiserait une forme d'homogénéité de l'occurrence expressive. Saint Martin cite la *signifiante*, l'*effet de sens* :

[...] Barthes s'avise que les sens résultant du fait de « nommer » les objets d'un tableau renvoient « au sens platement culturel de la forme » (1982, p.229). Il lui adjoint la notion de « signifiante, distincte de la signification » (1982, p.229), aux résonances plus floues, qualifiées « d'effets de sens » [...] L'effet de sens est défini comme « une impression générale [...] éminemment sensuelle et le plus souvent visuelle », qui permet « d'échapper à la tyrannie de la signification » lexicale ou « aux règles aristotéliennes de la structure » (Barthes, 1982 : 171, 241 cité par Saint-Martin, 2007 : 74).

5.7 Conclusions

Au tout début de cette thèse, nous disions que notre but était d'analyser dans quelles conditions les traits écrits et dessinés / peints de l'œuvre PS peuvent présenter une homogénéité sur les plans sémiotique (les dimensions structurelle et sémantique auxquelles les signes présents dans l'œuvre sont reliés, et leurs processus au sein de l'œuvre), morphologique (leur manifestation graphique), et procédural (le processus de création et inscription).

Toute cette question d'homogénéité entre systèmes ne se poserait pas si le système visuel était composé par un seul code conventionnel. Mais un tableau ne possède pas de système de notation fixe et, comme le dit Eco (1976 : 103), le tableau apparaîtrait, dans un premier moment, comme un *phénomène mystérieux*, déterminant ses propres

fonctifs plutôt que déterminé par eux. Alors, « (...) ce phénomène (...) [ne fuit pas la définition] *du signe compris comme quelque chose qui est à la place d'autre chose* ».

Alors, pour Eco, le tableau est un signe, complexe, parce que l'œuvre PS est un réseau informationnel singulier et dense. C'est un projet pluricode qui établit de nombreuses corrélations sémiotiques. Les éléments se configurent à travers les diverses dimensions spatiales -physiques et fictives- de l'espace pictural. En outre, à la déclaration visuelle iconique s'ajoute la reconfiguration visuelle du texte, et tous deux adoptent de multiples manières d'occuper l'espace.

Comme nous avons dit aussi, la composition PS est un projet plastique où l'organisation de l'expression est déterminée par l'organisation du contenu. Alors, il existe nécessairement un sémème fruit d'une intention créative, construit à travers l'expression plastique et véhiculé par l'occurrence expressive, le tableau. Alors, une œuvre artistique, en tant qu'expression unique et singulière qui a été mise en rapport avec un contenu par un artiste, est un cas d'invention (qui n'est jamais radicale, comme nous avons expliqué auparavant). D'abord, parce que le véhicule pictural ne détermine pas quelles propriétés sont pertinentes pour la représentation. Ensuite, le matériau pictural ne fournit pas une expression ou un contenu préétablis. En outre, mis à part certains systèmes relationnels conventionnels auxiliaires (comme la perspective linéaire), le véhicule pictural ne fournit pas de système de notation préétabli non plus. Et, finalement, le signifiant de tout système sémiotique est, comme nous avons vu, un modèle théorique (représenté sur un support matériel, dans le cas de l'œuvre PS), que l'auteur doit inventer et codifier, avec un code ou un autre.

Une preuve de la variabilité des processus d'invention et de production (à travers le codage et la réalisation matérielle) est l'infinie diversité des œuvres : étant donné que le caractère iconique du signe iconoplastique est évalué à partir de la conformité du signifiant avec le type, selon le Groupe μ , et comme nous avons vu au long de ce chapitre, cette conformité laisse disponible une marge de liberté créative. L'artiste prend la marge de liberté disponible pour des manipulations iconoplastiques, dans le but de remplir un projet plastique, qui modifie la signification du projet iconique, et ajoute de l'information. Le plan plastique modèle et informe le plan iconique et le plan iconique, identifié par le biais du plan plastique, identifie à son tour le projet plastique. Un exemple illustrera les idées que nous venons d'exposer.

Cette œuvre de Paqui Martin est particulièrement éclairante de la marge de liberté créative qu'une œuvre PS permet à son auteur. Ici sont très visibles les manœuvres iconoplastiques, et nous pouvons apprécier le caractère presque iconique des textes qui accompagnent le regard de l'écrivain Pérez Galdós. Très brièvement, nous pouvons signaler que les deux formes d'écriture, l'une asémique (partie supérieure à gauche) et l'autre en forme de texte manuscrit (carré sur la gauche, au centre), semblent traduire la voix et la pensée de l'écrivain. De plus, les écritures sont plastiquement reliées à l'œil (sur la gauche) du portrait (car elles sont dans la même diagonale, présentent la même intensité de noir, le même style de trait) et semblent, ainsi, être teintées de la même émotion qui semble envelopper le visage. Cette transposition d'une émotion dans un trait et le fait que le texte asémique semble se déplacer dans la même direction que le regard, montrent à quel point les plans plastique et iconique se complètent dans un projet plastique commun. Dans le chapitre des œuvres commentées de Paqui Martin (dans le Corpus) nous ferons une analyse systématique de chaque œuvre, décrivant la configuration visuelle de chaque œuvre et indiquant la corrélation sémiotique que l'ordre visuel établit).

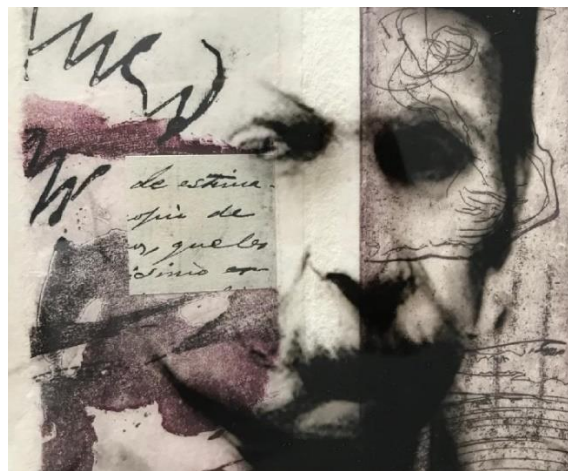


Figure 10, Paqui Martin, Sans titre, 2022. Série : « Galdós inspirador de emociones ». Impression numérique de compositions photographiques de l'artiste d'images inspirées de Galdós, imprimée sur papier Hanji, 28x35 cm.

Et nous pouvons apprécier aussi, dans cet exemple, d'autres notions que nous avons commentées dans ce chapitre. Notamment comment le caractère iconique du signe iconoplastique est évalué à partir de la conformité du signifiant avec le type et non pas à partir d'une ressemblance fidèle avec Galdós, qui est le *réfèrent* de l'œuvre. Nous pourrions dire que le *type* est l'idée ou concept de la figure de l'écrivain à laquelle s'ajoutent son œuvre littéraire, sa personnalité et les faits de sa vie. Le *signifiant* est

cette estampe composée de l'impression imprécise d'une vieille photo du visage de Pérez Galdós, ainsi que de divers tracés et écritures réalisés en technique mixte. Si la conformité était évaluée en fonction du critère de ressemblance, cette œuvre ne serait pas valable ou conforme avec un portrait de Galdós. En revanche, malgré l'imprécision de l'image du visage, cette estampe constitue un portrait tout à fait abouti de l'écrivain, grâce aux différents types de traits, qui révèlent, dans leur structure même, des aspects saillants de la personnalité de Galdós, à travers des aspects plastiques qui créent des liens isomorphiques avec des structures du domaine de la pensée, à travers aussi des fragments écrits de son œuvre, qui ajoutent une dimension intellectuelle, abstraite, à l'image.

Comme l'exercice de la création se réalise sur un support matériel avec des outils propres à la technique picturale, nous pourrions dire que la démarche « syntaxique » est plastique avant tout : toutes les transpositions graphiques des figures et les abstractions sont inscrites dans la texture plastique même de la peinture, comme nous avons vu dans notre exemple. Mais il est difficile pour l'artiste de combiner différents niveaux d'abstraction dans une même situation sensorielle, plastique (ici, l'œuvre PS), et l'utilisation de plusieurs codes peut l'aider. En effet, de nombreuses propriétés peuvent être pertinentes pour la représentation du modèle théorique, car une image est, en somme, un acte communicatif qui peut inclure plusieurs niveaux de signification et d'information (cela dépend de la fonction de l'image).

Ce plan plastique est composé, comme nous avons expliqué, grâce aux études du Groupe μ , des signes iconique et plastique, qui sont interdépendants : la prépondérance visuelle de l'un va dépendre de l'atténuation visuelle de l'autre. Le Groupe μ établit une modalité d'articulation visuelle en décomposant l'articulation du signe pictural en deux parties, l'iconique et la plastique. Nous pensons que cette articulation proposée par le Groupe μ est sémantique parce qu'elle permet au récepteur de situer l'œuvre sur le plan de la signification, de l'identification (iconique, symbolique ou non figurative).

Cependant, nous avons dit quelques lignes plus haut que, compte tenu que l'exercice de la création se réalise sur un support matériel avec des outils propres à la technique picturale, nous pouvons dire que la démarche « syntaxique » est plastique avant tout : toutes les transpositions graphiques des figures et des abstractions sont inscrites dans

la texture plastique même de la peinture. Alors, l'articulation syntaxique de ces œuvres visuelles doit se faire par le biais d'une technique qui structure l'espace, de nature iconoplastique. La manière la plus efficace de le faire est à travers le contraste, qui structure l'articulation sur l'axe immersion – saillance, qui opère dans la dimension de profondeur fictive de l'espace pictural. Le contraste fait la fonction d'attracteur de l'attention grâce à l'ostension graphique des signes à travers l'apposition de valeurs différentes de luminance qui créent des oppositions entre eux. Cette technique attribue les prépondérances informatives des divers éléments de la composition. Le type d'articulation qui est établie à travers la saillance par contraste n'est pas une double articulation, mais une articulation simple, à notre avis, parce qu'il n'existe pas d'éléments discrets et finis qui permettent de créer des propositions de la première articulation à l'infini.

Mais une autre question que nous nous sommes posée est la suivante : si l'auteur invente un code (au moyen de quelques transformations) en même temps qu'il tente de projeter les traits pertinents d'un contenu non encore segmenté dans un continuum expressif déterminé, alors, où se situent les phénomènes d'expressivité ? Nous avons remarqué que le signe iconique est un signe médiateur avec une double fonction de renvoi : au modèle du signe ainsi qu'au producteur du signe. Alors, la manière de l'artiste, est-elle corrélée avec l'expressivité artistique ?

La manière de l'artiste rajoute de l'information à la signification du signe iconoplastique; elle est déterminée, entre autres facteurs, par le geste. La manière d'exécuter celui-ci dépose, en même temps qu'une marque, un ensemble d'informations, en deçà et au-delà de tout signe, et ceci indépendamment de si le geste trace une ligne de dessin ou d'écriture. Nous pensons que l'expressivité est reliée à l'expression individuelle ou manière de l'artiste. En ce sens, le geste organiserait aussi une forme d'homogénéité de l'occurrence expressive, sur le plan stylistique et expressif, qui constituent des manifestations du plan morphologique. Nous analyserons cette information ajoutée à travers le geste de l'inscription, dans le chapitre *Encodage et codes de transmission*, page 184.

Donc, sur le plan procédural, l'homogénéité se tisse au fur et à mesure que le modèle théorique se concrétise dans l'œuvre, avec ses codes divers, ses ressources et techniques variées.

6 LES MOYENS DE REPRÉSENTATION

Le Groupe μ (1993 : 329) explique que la production de l'image commence au niveau périphérique avec les extracteurs de motifs de la vision, continue au cerveau avec les algorithmes et finalement l'icône est élaborée dans des conditions matérielles précises (support, outils, pigments, etc.) qui laissent des traces dans le produit final, qui est le signifiant. L'inscription du message dans l'œuvre s'effectue à travers les signes de la représentation, formés par des traits d'écriture, traits de dessin ou de peinture.

Ce qui est distinctif dans la représentation picturale, du côté de la réception, c'est qu'elle déclenche un type spécial d'expérience visuelle, celle que Wollheim appelle *Seeing in* (2003 : 3 ss.). C'est une condition nécessaire d'une surface qui représente quelque chose, que cette chose soit vue sur la surface. Gerbier affirme également qu'on perçoit toujours, en même temps, la matérialité du trait comme chose plastique et le geste et l'iconicité du trait comme représentation, la coexistence des valeurs « picturales » et « iconiques » du tracé (Gerbier, 2012 : 1-5).

Mais Hopkins souligne que l'imprécision est une caractéristique importante de ce type d'expérience visuelle : la figure représentée est vue, mais avec une précision et fidélité variables. Ceci est une constante dans la représentation picturale, mais l'imprécision n'empêche pas l'identification de l'objet ou de la scène représentés (dans le cas de peinture figurative). En fait, ce qui est essentiel pour que la représentation picturale remplisse sa fonction, ce n'est pas la ressemblance optique fidèle entre la figure visuelle et son référent, comme nous avons analysé dans le chapitre *La ressemblance et la convention*, page 115, mais que les marques soient expérimentées comme semblables à l'objet représenté, dans cet aspect de ressemblance ou autres.

Expérimenter cette ressemblance, c'est voir l'objet dans l'image, par une intention ou connexion de cause à effet. (Hopkins, 2003 : 147–149). Alors, la création de représentations qui soient très intimement liées au mécanisme de la vision (très réalistes d'un point de vue optique) ne peut pas être une question centrale à la production et à la compréhension des images.

Donc, le type spécial d'expérience visuelle que décrit Wollheim, *Seeing in*, est en réalité une représentation qui présente un double aspect, une double conformation : le récepteur a simultanément conscience visuelle de la surface marquée et de se

trouver devant ou derrière quelque chose d'autre (ou de percevoir une scène ou des objets paraissant être devant ou derrière le niveau d'affichage). Wollheim (2003 : 3-15) parle de deux aspects d'une même expérience, et non pas de deux expériences simultanées ou qui s'alternent. Le fait de prendre conscience de la surface marquée contredit l'illusion visuelle : ce que l'on voit *devant* ou *derrière* est une représentation, et le récepteur en est conscient. Cette représentation d'une scène peut provoquer une impression spatiale de profondeur et, en même temps, apparaître comme surface plate, bidimensionnelle, accrochée à un mur.

Nous avons donc, une surface marquée qui constitue aussi une représentation qui, à son tour, peut être figurative et non figurative (abstraite), selon Wollheim. En somme, ces deux modalités de représentation picturale sont des représentations.¹⁸

Les différences et similitudes entre figuratif et non figuratif en peinture ou dessin et en écriture (que nous verrons vers la fin de ce chapitre) sont intéressantes pour notre analyse, parce que l'aspect morphologique de ces éléments semble changer radicalement entre un mode et l'autre. Mais l'exploration de nombreux exemples, comme celui de surréalistes ou cubistes et tant d'autres, où cette distinction est effacée et les artistes explorent l'ambiguïté des formes ou de la multiplicité de facettes de la réalité, nous semble une piste intéressante pour comprendre le labyrinthe de la représentation figurative-non figurative. Cette voie reste ouverte à l'exploration, parce que nous ne pourrions pas entreprendre une étude d'une telle envergure dans cette thèse, mais nous explorerons dans ce chapitre les divers moyens et systèmes de représentation partagés par les modes figuratif et non figuratif, afin de vérifier si les divers types de traits présentent une homogénéité morphologique.

Rainer Mausfeld note que l'art pictural en général ne devrait pas être compris comme un médium dont l'idéal de représentation est une espèce de boîte statique de la structure optique de la scène (*frozen optical array*). Selon lui, l'art pictural, en général, est beaucoup plus riche en complexité que les usuelles productions artistiques naturalistes, et remplit beaucoup de fonctions symboliques différentes. (Mausfeld,

¹⁸ Certains cas extrêmes constituent des exceptions, ajoute Wollheim, c'est le cas du trompe-l'œil dans le groupe des représentations figuratives (parce que l'observateur n'a pas conscience de la surface marquée), et le cas des toiles monochromes lisses dans le groupe des représentations non figuratives (parce que l'observateur ne peut pas ressentir une chose devant une autre). Wollheim (2003 : 3-15).

2003 : 26). Voici l'idéal de représentation artistique tel que le décrit Eco, et qui serait bien évidemment extensible aux œuvres PS :

Il ne s'agit pas pour lui [l'artiste] de consacrer sur le mode du « beau » ou de l'« agréable » un langage reconnu et des idées acquises, mais de rompre avec les conventions du langage, avec l'enchaînement habituel des idées, pour proposer une utilisation inédite des mots et une logique insolite des images, de façon à donner au lecteur un certain type d'information, une possibilité d'interprétation, un faisceau de suggestions qui soient aux antipodes de la signification, comme communication d'un message univoque. (Eco, 1965 : 129)

Dans cet idéal, les aspects les plus conventionnels du langage et des images sont évitées mais, dans la réalité, ceci est fait dans la mesure du possible parce que, comme l'avait souligné Gombrich, dans toutes les cultures et styles l'artiste se fonde nécessairement sur un vocabulaire répertorié de formes et motifs (*schemata* pour Gombrich), et c'est la connaissance de ce vocabulaire, plus que la connaissance des choses, ce qui distingue l'artiste doué de celui qui ne l'est pas. Ce qui compte au moment de représenter n'importe quel objet avec facilité ou difficulté, ce n'est pas tant la connaissance (ou son insuffisance ou inadéquation) que le manque de *schemata* de l'artiste. Toute représentation dans l'histoire se situe dans une échelle qui s'étend depuis la plus schématique jusqu'à la plus impressionniste, selon Gombrich ([1960], 2002 : 247).

La tendance naturelle dans toutes les cultures, dit Gombrich, pousse vers les représentations schématiques ou conceptuelles. Ainsi, il est possible de parler de modes de représentation « primitifs », qui s'imposent à moins d'être compensés délibérément par un effort intellectuel. Ce fait avéré donne tout son sens à la distinction traditionnelle entre *voir* et *savoir*. Gombrich expliquait la corrélation naturelle entre la réalisation plastique et l'utilisation des *schémata* à travers sa fameuse devise « faire et faire correspondre » : « (...) The "will-to-form" is rather a "will-to-make-conform » (Gombrich [1960], 2002 : 72). Toute nouvelle forme réalisée par l'artiste est mise en corrélation avec les *schémata* et les motifs que l'artiste a appris à utiliser. En fait, ce qui est familier à l'artiste est le plus probable point de départ pour la représentation de ce qui n'est pas familier. Une représentation existante exercera toujours son envoûtement sur l'artiste, même si ce dernier fait tout son possible pour représenter ce qu'il pense être la vérité (ibid. : 72).

Cette tendance naturelle qui pousse vers les représentations schématiques ou conceptuelles est contrebalancée par l'aspiration à produire des images hautement réalistes dont le but plastique est de constituer des « répliques » du monde référentiel. Arnheim explique que ce dernier type d'images correspond à des actes cognitifs du niveau le plus bas. Elles ont, sans aucun doute, leur utilité et leur fonction, et provoquent un certain type de connaissance, mais elles ne sont pas révélatrices, ni dévoilent de nouveaux types de compréhension. Et, paradoxalement, cette *hypericonicité* peut même entraver l'identification des objets parce que, pour identifier un objet, il est nécessaire de reconnaître certaines caractéristiques structurales saillantes, parfois non visibles dans certaines réalisations très réalistes (en fonction de l'échelle utilisée pour la représentation, par exemple). Le cerveau humain peut produire des répliques, mais il n'est pas conçu pour cette tâche, dit Arnheim (1969 : 140–42). La perception capte la forme signifiante, la propriété saillante, et le cerveau éprouve des difficultés pour produire des images dépourvues de cette propriété formelle, de cette force expressive qui porte le sens. Plus l'œuvre est réaliste et plus c'est difficile pour l'artiste de lui donner un sens symbolique.

Dans l'autre extrême de l'échelle vers l'abstraction, nous observons des formes très stylisées (comme les géométriques), qui sont purement symboliques. Ces images hautement abstraites présentent l'avantage de souligner des propriétés particulières avec précision, nous l'avons vu dans le chapitre *Les procédés d'abstraction*, page 63, même si elles ne se limitent pas toujours à la simple identification des propriétés structurales saillantes. Selon Arnheim, la différence entre les formes figuratives et non figuratives, est seulement une différence de degré. Il l'exprime ainsi :

The difference between mimetic and non-mimetic shapes, is only one of degree (...) Just as physical objects or events are often depicted by abstract properties of shape, so can abstract representations of ideas refer more or less openly to things of nature. (ibid. : 116–119).

Nous constatons, en lisant son texte, qu'il n'établit pas de dichotomie entre représentation figurative et non figurative, mais seulement une progression continue qui va depuis les images les plus mimétiques (de la nature) jusqu'aux éléments les plus purs de forme et couleur. Les deux extrêmes dans l'échelle de représentation de formes partagent, dans une plus ou moins large mesure, des propriétés abstraites et des éléments ou vestiges des représentations mimétiques du monde physique.

Mais le réglage par défaut du cerveau ne s'arrête pas au repérage des formes saillantes. Toute la peinture dans l'histoire doit davantage à d'autres peintures qu'à l'observation directe, selon Wölfflin (1915 : 249, cité par Gombrich [1960], 2002 : 268). Et Constable disait que seule l'expérimentation peut montrer à l'artiste une sortie de la prison du style, vers plus de *vérité*. C'est à travers de nouveaux effets jamais vus auparavant en peinture que l'artiste peut apprendre sur la nature ; pour lui aussi, *making* précède toujours *matching*. (Gombrich [1960], 2002 : 271). Toute observation, comme insistait Karl Popper, est le résultat d'une question que nous posons à la nature, et toute question implique une tentative d'hypothèse. Et pour y répondre, l'artiste doit avoir un point de départ, un standard comparatif, afin de commencer avec ce processus de *making/matching* et *remaking*, qui finit par se matérialiser dans l'image finie, explique Gombrich. L'artiste ne peut pas commencer à partir de rien ; en revanche, il peut être critique avec ses antécédents. L'artiste peut partir de la tradition et la réformer. Ceci montre la nature progressive de tout changement artistique. Les variations peuvent être contrôlées et vérifiées par rapport à un ensemble d'invariants. Mais il est nécessaire de faire plus qu'un simple refus de la tradition, plus que prêter un œil innocent. L'art devient l'instrument de l'innovateur pour enquêter dans la réalité. Il n'est pas possible de tout simplement se battre contre sa configuration mentale qui fait que le motif soit géré en termes de peintures connues ; l'artiste doit activement essayer une nouvelle interprétation, mais de manière critique, en variant ici et là, pour vérifier s'il ne pourrait pas obtenir une meilleure équivalence, et explorer des alternatives inattendues qui pourraient mieux s'adapter à certaines expériences que dans le cas des peintures précédentes (Gombrich [1960], 2002 : 272-275).

Il est de toute logique d'affirmer qu'une représentation ne peut jamais être une réplique. Les formes d'art, anciennes ou modernes, ne sont pas des duplicata de ce que l'artiste a dans son esprit, ou de ce qu'il voit dans le monde extérieur à son esprit. Au contraire, l'artiste éprouve de grandes difficultés pour refléter dans sa toile l'idéal de tableau qu'il s'était proposé de faire, nous verrons pourquoi dans le chapitre *Idéal manqué ou coefficient d'art*, page 177. Comme Gombrich l'affirme, dans les deux cas il s'agit de représentation au sein d'un médium acquis, développé à travers la tradition et l'habileté, aussi bien de l'artiste que de l'observateur. Et les concepts et leurs rapports structuraux se situent à l'intérieur d'une échelle ou matrice structurale, l'espace sémantique d'une culture donnée (ibid. : 314-315).

Peindre *ce que l'on voit* est, dit Gombrich, un concept contradictoire. Cette dernière notion a émergé à la renaissance, avec les techniques de la perspective projective, le sfumato, les couleurs vénitiennes, etc. Mais chaque nouvelle génération découvrait qu'il restait des zones insoupçonnées de résistance, des restes de conventions qui conditionnaient les artistes à produire des formes connues au lieu de peindre ce qu'ils voyaient. Les peintres du XXe siècle décidèrent d'en finir avec ces conventions, l'une après l'autre, à commencer par les impressionnistes qui proclamèrent, déjà vers la fin du siècle précédent, que leurs méthodes leur permettaient de déposer sur la toile l'acte de la vision avec une précision scientifique (ibid. : 330-332).

Nous l'avons mentionné avant, et sommes d'accord avec Gombrich que, l'œil innocent, c'est un mythe, il n'y aurait que des rayonnements de lumière stimulant la rétine. Toute la distinction entre sensation et perception est en vain, car personne n'a réussi à voir véritablement une sensation visuelle, même pas les impressionnistes, malgré leurs efforts pour obtenir un regard pur et ingénu. Alors, l'idée de dessiner une pure impression sensorielle n'est pas possible, car ce que l'on voit est déjà une élaboration du système perceptif et même la scène optique que nous croyons avoir devant les yeux peut virtuellement correspondre à une infinité de possibilités. Il faut donc faire un choix et partir de quelque chose, éléments, lignes et formes, conventionnelles. Donc, tout regard et toute représentation semblent voués à être médiés par quelque forme de connaissance. Cependant, Gombrich dévoile une impasse : la suppression de la connaissance conceptuelle ne paraît pas possible mais, en même temps, la représentation avance à travers la suppression de la connaissance conceptuelle. (ibid. : 251-252).

Pérez Carreño (1988 : 77) explique les deux modes basiques de représentation que Gombrich distingue (qui ressemblent à la distinction figuratif - abstrait) : les modes *miroir* et *plan*. Le premier mode crée et compose une image matérielle à partir d'une image mentale (qui provient à son tour de l'apparence visuelle des choses de la réalité), tandis que le second, opposé au mode optique, représente les autres données et relations du monde physique, appréhendées à travers le reste des sens, ou à travers de mécanismes ou artifices qui augmentent la portée des sens.

Mais Gombrich affirme aussi qu'un portrait correct (mode miroir), de même qu'un plan correct et utile, sont le produit final d'un long chemin à travers schéma et correction,

ce qui, naturellement, ne constitue pas un registre fidèle d'une expérience visuelle, mais la construction fidèle d'un modèle relationnel. Malgré cela, il affirme que ni la subjectivité de la vision ni l'ensemble de conventions doivent nous conduire à nier que pareil modèle puisse être construit à n'importe quel niveau de précision. Ce qui importe de souligner ici, c'est la notion que le modèle relationnel correspond toujours à celui qui est requis par une certaine société à un certain moment, puisque la forme d'une représentation ne peut pas être séparée de sa finalité et des besoins de la société au sein de laquelle fonctionne un langage visuel (ibid. : 78).

Pour cette raison et pour d'autres, la représentation picturale ne sera généralement pas complètement satisfaisante pour son auteur. De nombreux témoignages d'artistes au long de l'histoire confirment cette insatisfaction. Par exemple, Lucien Freud affirmait qu'il n'y a pas de moment de bonheur complet pendant la création. L'artiste ressent la promesse, mais celle-ci se dissipe vers la fin de la production de l'œuvre, quand il se rend compte que ce qu'il est en train de peindre n'est rien d'autre que de la peinture. Le désir de créer, dit Gombrich (ibid. : 80-82), trouve son inexorable limite dans les restrictions de la technique ou du médium pictural, ainsi que dans le catalogue mental et le médium acquis propres à l'artiste, inscrits dans un milieu culturel, développé à travers la tradition.

Nos lectures sur le système de signes de Peirce ainsi que de l'élaboration que fait Pérez Carreño de la pensée du sémiologue, nous ont semblé révélatrices en ce qui concerne cette insatisfaction insoluble de l'artiste que nous venons de décrire. D'après la tripartition de Peirce¹⁹ et la façon dont les signes se présentent, nous pouvons supposer que, comme l'image mentale est composée en grande partie de pures impressions d'origine sensorielle, la pensée de l'artiste serait habitée par la *qualité*, on parle ici du *qualisigne* iconique peircien.

Or, en devenant représentation, ces impressions mentales changent de nature parce que la nature du *qualisigne* est l'apparence, l'essence, et qu'il ne se matérialise pas

¹⁹ Everaert-Desmedt propose une synthèse des principes généraux de la sémiotique de Peirce. Ce dernier a élaboré une théorie sémiotique à la fois générale, triadique et pragmatique : c'est une théorie générale qui envisage à la fois la vie émotionnelle, pratique et intellectuelle, qui envisage toutes les composantes de la sémiotique, et qui généralise le concept de signe. C'est une théorie triadique qui repose sur trois catégories philosophiques : la priméité, la secondéité et la tiercéité, et qui met en relation trois termes : le signe ou representamen, l'objet et l'interprétant. Et c'est une théorie pragmatique, qui prend en considération le contexte de production et de réception des signes, et qui définit le signe par son action sur l'interprète. (Everaert-Desmedt, 2011: sp)

comme entité *discrète* -avec une identité- dans une œuvre. Cette matérialisation picturale n'est plus le *qualisigne* du processus intellectuel de l'artiste, mais un autre type de signe avec une nature différente. Malgré cela, la *qualité* est encore discernable à travers les touches de peinture, non pas à titre individuel, mais comme *qualité* universelle, au-delà de la matière de la peinture. Ce qui nous fait conclure que ces impressions mentales propres à l'étape d'inspiration de l'artiste sont irreprésentables ou, plutôt, peuvent rester discernables à travers un signe d'une autre nature, et par contraste avec d'autres *qualités*. Ainsi exprime Pérez Carreño comment le récepteur appréhende l'expression complexe de la *qualité* dans une image artistique, qu'elle appelle *supersigne*²⁰ :

La imagen como modo de representación asociada con lo singular, y la imagen artística en particular, como representación de lo posible y de la cualidad, es la forma en que lo Primero se expresa con más pureza, hasta llegar a identificarse con el modo de representación estética. La unidad e indivisibilidad de lo Primero le pertenecen (...). La obra de arte tiene una cualidad esencial, compleja porque se trata de un supersigno y cuya unidad se destruye en el proceso de comprensión para surgir después en su compleja unidad. Es necesario que ésta se destruya cuando su aprehensión es simultánea (la imagen pictórica), porque una cualidad no se hace presente a la conciencia, sino en contraste con otras. (Pérez Carreño, 1988 : 61–62)

Pérez Carreño explique aussi que l'icône construit un objet qui n'est pas accessible depuis d'autres modes de représentation. De nouveau, la représentation de la *qualité* telle quelle, dans la mesure où ceci peut être possible, peut en tout cas se faire seulement par le biais d'*hypoicônes*²¹, parce que tout autre type de représentation peut incorporer une qualité, mais elle sera dégradée, transformée et interprétée à travers des règles. (Pérez Carreño, 1988 : 71–72).

Édeline opine que la peinture est le mode de représentation qui, par rapport à son référent, peut présenter le degré d'iconicité le plus élevé (surtout lorsqu'elle se

²⁰ Un signe, selon Peirce, peut être simple ou complexe. Contrairement à Saussure, Peirce ne définit pas du tout le signe comme la plus petite unité significative. Toute chose, tout phénomène, aussi complexe soit-il, peut être considéré comme signe dès qu'il entre dans un processus sémiotique. (Everaert-Desmedt, 2011 : sp). Pérez Carreño utilise le terme *supersigne* pour l'œuvre artistique, entité complexe, par contraste avec le signe qui fait référence à une unité significative.

²¹ Peirce définit hypoicône ainsi : « (...) un représentamen iconique peut être appelé une hypoicône. Toute image matérielle, comme un tableau, est largement conventionnelle dans son mode de représentation ; mais en soi, sans légende ni étiquette, on peut l'appeler une hypoicône. » (Pérez Carreño, 1988 : 71–72).

rapproche du trompe-l'œil). Et, de ce fait, elle est redondante (nous l'avons vu dans le chapitre *Les décalages sémantiques*, page 87 et nous analyserons ce concept avec une approche plus technique dans le chapitre *Entropie et redondance*, page 165). Cela veut dire qu'elle peut supporter maintes distorsions ou suppressions sans que sa fonction de renvoi soit gravement affectée. Mais nous pensons que, inversement, la peinture peut être aussi le mode de représentation qui, par rapport à son référent, peut présenter le degré le plus élevé d'abstraction et préserver néanmoins une fonction de renvoi aussi opérationnelle que pour le mode figuratif, malgré les distorsions et suppressions d'information. Il faut reconnaître que le fait que la fonction de renvoi soit aussi efficace dans un cas comme dans l'autre est intrigant. À notre avis, c'est là où réside le mystère de l'efficacité et homogénéité des œuvres PS traditionnelles chinoises.

Les variations des modes de représentation picturaux (figuratifs et non figuratifs) sont amplement décrites dans les manuels de syntaxe visuelle et de composition plastique. Ces modes expriment des façons différentes d'expression et de compréhension visuelle. Donis A. Dondis, dans son guide de syntaxe visuelle, explique que nous exprimons et recevons des messages visuels à trois niveaux ou registres de représentation. Dans le chapitre *Les procédés d'abstraction*, page 63 nous avons commenté ces trois registres et nous les avons comparés à d'autres classifications : réaliste, abstrait, et symbolique. Leur fonctionnalité se joue dans leur combinaison dans un même énoncé, procurant au récepteur une interaction harmonieuse lors de la réception.

En somme, l'artiste compose et le récepteur reçoit les messages visuels sur trois registres : figuratif²² (ce que nous voyons et reconnaissons à partir du contexte et de l'expérience visuelle), abstrait ou non figuratif (qualité synesthésique d'un fait visuel réduit à ses composants visuels élémentaires, en soulignant les moyens les plus directs, émotionnels, et primitifs de la confection du message), et symbolique (vaste univers de systèmes de symboles codifiés qui ont été créés arbitrairement et auxquels on assigne une signification). Ces trois registres d'information se superposent, et sont interconnectés (Dondis, [1973] 2006 : 83). Par exemple, dans une formulation visuelle

²² Dondis appelle ce niveau « représentationnel ». Nous ne sommes pas d'accord avec ce terme, parce que nous avons vu au début du chapitre que, représentationnelle, est toute image qui peut être perçue et reconnue en tant que telle sur une surface, et qui laisse des marques. Sous ce terme on peut inclure figuration et non figuration.

figurative hautement réaliste coexiste un autre message visuel, une sous-structure, non figurative, qui exprime les forces visuelles de la composition, qui se caractérise par un type de signification très dense exerçant une grande influence sur la réponse du récepteur (Dondis, [1973] 2006 : 83). Chacun de ces registres de représentation visuelle fournissent des options créatives, pertinentes aussi bien au niveau de qualités compositionnelles et esthétiques que sur le plan des moyens rhétoriques ou plastiques divers, destinés à la résolution des problèmes visuels. Nous avons observé que cette classification conventionnelle est basée exclusivement sur le critère du degré de mimétisme ou de stylisation de l'énoncé iconique (par rapport au référent), allant jusqu'à la disparition du signe iconique lorsque le registre est complètement abstrait.

Alors, au fur et à mesure que les plans iconique ou symbolique d'une œuvre perdent du poids dans la représentation et que le registre devient abstrait, il semblerait que le plan plastique prend progressivement le dessus, et à l'inverse. Le Groupe μ a théorisé le signe plastique au même titre que le signe iconique, comme nous avons vu dans le chapitre *L'œuvre picturale-scripturale fait signe*, page 98, ainsi que le fonctionnement iconoplastique que les deux signes entretiennent, en symbiose, sans relation de subordination. Ce fonctionnement iconoplastique constitue une réponse à notre question de ce chapitre, car le fait que ces modalités de représentation se situent dans une gradation, place la figuration et la non-figuration dans un même axe, une même réalité morphologique. Nous découvrons, de surcroît, que la dualité iconoplastique opère dans une dynamique systématique où le décroissement de l'un entraîne nécessairement l'accroissement de l'autre. Le labyrinthe de la représentation figurative-non figurative sur le plan de l'image commence à se démêler.

À ces trois registres d'information (figuratif, symbolique et abstrait) qui sont codifiés à des niveaux variables, il faut ajouter toutes les marques et modifications causées aux traits par la nature même du processus de l'inscription. Cette phase est une traversée pleine d'incidences, essais et accidents qui ne sont pas codifiés et qui ajoutent des modifications aux signes inscrits. Nous en avons déjà parlé précédemment ; l'artiste est capable d'identifier et de tirer parti des imprévus ou des accidents plastiques pendant qu'il travaille. Mais de nombreux artistes du XXe siècle tiraient profit aussi des anomalies propres aux techniques de représentation pour des raisons expressives. John Willats (2003 : 132) disait que Chagall donnait une qualité poétique à sa peinture à travers un mélange de systèmes de dessin qui conféraient un aspect de rêve, d'un

autre monde. Les anomalies ont été utilisées aussi comme moyen d'expérimenter avec la nature même de la peinture (chez les cubistes et surréalistes, par exemple ; dans leurs cas, il s'agissait d'anomalies propres aux systèmes spatiaux en termes de géométrie topologique et projective).

Nous avons vu, donc, les trois registres de représentation, auxquels il faut ajouter les marques non prévues à l'avance provenant des imprévus et des accidents plastiques, et il faut ajouter aussi l'utilisation des anomalies propres aux techniques de représentation et aux matériaux. Par rapport aux techniques, arrêtons-nous un instant sur les systèmes de dessin et de dénotation, étudiés par Willats (2003 : 134) :

- Systèmes de dessin. Ceux qui représentent les relations spatiales de la scène dans les relations qui leur correspondent dans l'espace pictural. Les systèmes de dessin sont la perspective, la projection oblique et ses variantes, la projection orthogonale, la perspective inversée, et les systèmes basés en géométrie topologique.

- Systèmes de dénotation. Ceux qui représentent les éléments de base (les formes et lignes essentielles, primaires, appelées *primitifs*) de la scène en utilisant les éléments picturaux correspondants. Ce sont les systèmes optiques, les dessins de ligne (dans toutes les périodes et cultures) et les silhouettes (ici, les primitifs sont des régions bidimensionnelles pauvres en propriétés, surtout prédomine l'extension en plusieurs directions de l'espace pictural). Ces systèmes, de même que ceux de dessin, peuvent se définir en termes aussi bien des lois de l'optique que des règles symboliques.

Tout système de dessin peut être combiné avec tout système de dénotation (avec quelques restrictions). Cet ensemble de possibilités de combinaisons pourrait fournir une méthode de classification pouvant décrire les divers systèmes de représentation en images appartenant à une grande diversité de périodes et cultures (Willats, 2003 : 132–134). Dans la production picturale, continue cet auteur, les systèmes de dénotation de peintures optiquement réalistes sont, fréquemment, mieux décrits en termes d'optique et de rayonnement de la lumière, tandis que les systèmes de dénotation dans les dessins de ligne sont mieux décrits en termes de règles symboliques. (Willats, 2003 : 135–137)

Si nous nous arrêtons sur le dessin au trait afin de comprendre les particularités de ce médium, nous pouvons dire, depuis une perspective naïve, que dessiner, c'est

agencer des formes et les combiner avec des zones blanches ; en somme, c'est réaménager un espace. Édeline dit que :

Le dessin, en particulier le dessin au trait, est un mode de représentation déjà fortement sémiotisé par rapport à la photographie ou à la peinture. Il se limite au tracé des contours sous la forme de lignes, pures constructions calculées par le système perceptif et sans existence substantielle dans le référent. Couleur, texture et modelé -qui modalisaient la matérialité du référent- ont disparu et sont par convention remplacés par du blanc (*et non du vide* : c'est un blanc substantiel et il ne peut être occupé par d'autres signes sinon en superposition). (Édeline, 2020 : 115).

Le dessin, pour Édeline (2020 : 115), est un mode de représentation paradoxal, parce qu'il représente ce qui n'a pas d'existence physique, et ne représente pas ce qui en a une. Et malgré cette singularité, l'espace que le dessin suscite est encore l'espace physique. Le dessin réinterprète le référent, en appliquant des conventions (à travers les matériaux, outils, modalités, etc.), ce qui fait que, comme pour l'écriture, le dessin exige un apprentissage. Gombrich rappelle que le fait que nous aimons dessiner ou peindre sur des surfaces plates est une convention et, en conséquence, nous ne pouvons que représenter des modèles relationnels en deux dimensions. Donc, si nous voulons représenter des modèles relationnels en trois dimensions sur notre surface plate, il est nécessaire d'utiliser un modèle relationnel comme la perspective linéaire. Celle-ci n'est qu'un seul parmi de nombreux modèles relationnels ; concrètement, la perspective est un système de dessin qui fait correspondre des relations spatiales de la scène physique avec celles de l'espace pictural. (Gombrich, [1960], 2002 : 214–15).

Dans le cas des œuvres PS, la perspective linéaire peut, en effet, être un système relationnel parmi d'autres utilisés dans l'image, mais l'effet d'immersion qu'elle est capable de produire est intense. Malgré son pouvoir imitatif, la seule présence de texte est encore plus puissant que la perspective linéaire, réussissant généralement à bloquer l'effet « tridimensionnel » produit par les données ou indices de profondeur, à cause, entre autres, de la transformation de l'espace que le texte suscite autour de lui. Cet espace devient insubstantiel, plat, et en deux dimensions, ce qui entre radicalement en contradiction avec la profondeur fictive suscitée par les lignes de perspective et autres données de profondeur. Dès lors, l'espace pictural devient un espace où les indices de profondeur et les indices d'espace insubstantiel entrent en conflit et l'immersion devient pratiquement impossible.

L'objectif de la perspective dans le passé était celui de permettre à l'imagination de l'observateur de s'envoler à partir de la structure spatiale imaginaire représentée. La portée de la perspective linéaire s'est fondée sur la dominante spatiale de la vision, qui met l'accent, dans la représentation visuelle, sur les relations spatiales, en laissant de côté la substance, le processus, le mouvement, etc.

La prise de conscience de cette suprématie des relations spatiales sur tout autre aspect de l'expérience implique la remise en question de ce sur quoi se fonde le type de représentation visuelle qui a longtemps prédominé dans la culture occidentale. La question de savoir si le défi fondamental de la représentation visuelle ne devrait être ni spatial, ni même dimensionnel, se pose, parce que l'image est bien plus que cela. En effet, la discussion sur la représentation picturale a été historiquement centrée sur la perspective, tenant pour acquis que la représentation était un problème qui concernait uniquement la dimension spatiale, ce qui a empêché d'établir une approche adéquate des types de représentation picturale. Nous savons que l'enjeu ne se limite pas à la valorisation de l'espace, et encore moins à l'astuce de marquer une surface plate et lisse d'une telle manière que l'on obtienne une suggestion tridimensionnelle.

Mais, même si c'était le cas, la représentation spatiale n'est pas seulement une affaire de transposer un monde en 3D sur une surface en 2D ; bien au contraire, toutes les dimensions sont en jeu. Comment oublier que les points ou intersections 0D, les lignes ou contours 1D et les formes ou extensions 2D sont aussi impliqués dans presque toute image ? Comme Patrick Maynard le rappelle :

Insofar as the depictive challenge is spatial, why assume that this is necessarily a matter of going between 2D and 3D, when 0D, 1D, 2D and 3D are all involved, even in visual depiction? (Maynard, 2003 : 208).

Selon l'avis de Maynard que nous venons d'évoquer, toutes les dimensions spatiales sont en jeu dans une représentation visuelle ; la transposition de 3D en 2D n'est qu'un modèle relationnel parmi d'autres. Alors, le problème de l'immersion dont nous avons parlé au début de la thèse ne constitue qu'un cas particulier d'un seul modèle de représentation (décrit selon les lois de l'optique), mais qui ne concerne pas la représentation visuelle dans sa totalité.

Dès lors, nous pensons que la représentation picturale-scripturale ne concerne pas exclusivement la dimension spatiale de l'espace pictural. Et ceci se démontre très clairement dans les œuvres PS : l'écriture sur la peinture ou dessin constitue,

justement, une manière de représenter qui s'éloigne des conceptions spatiales comprises à la manière conventionnelle classique.

Le langage est un médium perceptuel, mais le texte, lui, est un médium de représentation visuelle, au même titre que l'icône, dit Arnheim (1969 : 251–252). Et, en écriture, nous pourrions dresser aussi deux modes de représentation, que nous pourrions comparer avec les modes picturaux figuratif et non figuratif.

D'un côté, il y a le groupe d'écritures lisibles et conventionnelles, comme tous les types d'écriture lisibles, et aussi comme les codes plus spécifiques du type écriture des plans d'architecture ou d'ingénierie, de mathématiques, les notes de musique, etc. Ces écritures sont des codes symboliques et elles ne présentent pas de trace de signe plastique. Inversement, dans le groupe d'écritures non lisibles et non conventionnelles, nous trouvons l'écriture asémique qui, en principe, n'est pas composée de signes symboliques, mais qui possède des propriétés plastiques qui sont pertinentes. Tous ces types d'écriture sont des représentations qui appartiennent à la catégorie visuelle.

Ci-dessous, un exemple d'écriture asémique peinte. De plus, elle a été créée à partir d'un code mathématique, c'est-à-dire, les lettres trouvent leur position et configuration dans le tableau à partir d'une opération de calcul appliquée à chaque entrée de lettre :

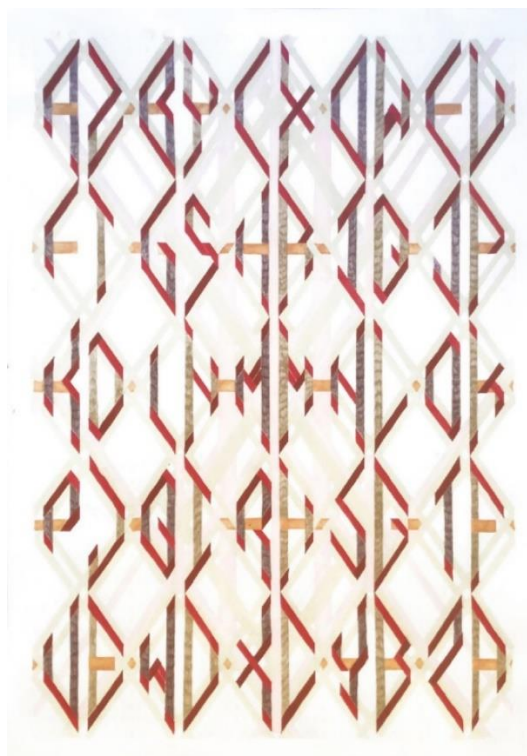


Figure 11, Laura González Cabrera, « Abecedario de Jano 0 ». 2021. Gouache et crayon sur papier 77 x 57 cm.

Ensuite, un exemple d'écriture asémique dessinée :

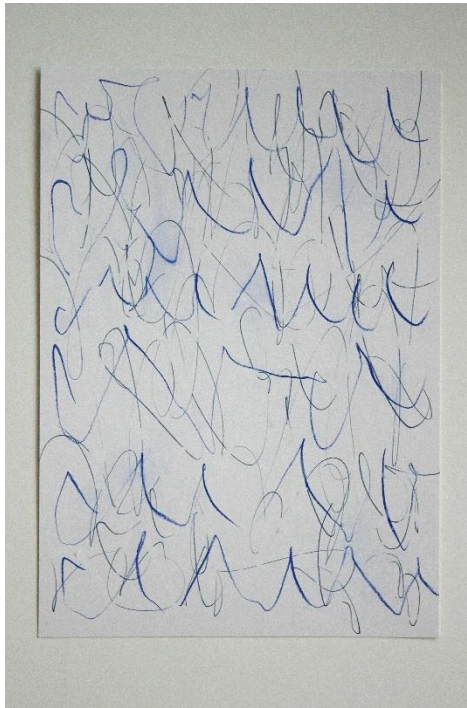


Figure 12, Saskia Rodriguez. Sans titre, série «Si te pierdes ve hacia el mar» 2021, technique mixte sur papier 21x29,7cm.

Nous pouvons dire aussi que, puisqu'un texte lisible (non asémique comme dans les exemples précédents) présente des formes visuelles et d'images acoustiques, il n'est pas totalement exempt de propriétés structurales qui peuvent être utilisées pour la représentation isomorphique (c'est-à-dire, qui établit des rapports entre des éléments visuels et des concepts).

Les média de représentation peuvent se fonder sur des références isomorphiques ou non isomorphiques. Dans ce sens, il n'y a pas de différence entre des langages verbaux et non verbaux parce que, dans la pratique, la différence réside dans le ratio. Dans les arts visuels (et c'est le cas aussi dans la musique), les références strictement non isomorphiques sont extraordinairement peu communes. En revanche, dans le langage verbal prévalent les références non isomorphiques. Alors, de nouveau, il est possible de ranger sur un continuum les représentations très isomorphiques jusqu'aux moins isomorphiques (au milieu pourraient se trouver des énoncés intermédiaires comme les onomatopées dans la langue parlée, les pictogrammes dans l'écriture, les allégories, et d'autres symboles conventionnels).

Si nous comparons l'image visuelle avec la langue, dit Gombrich, toutes les deux décrivent la réalité du monde physique et des événements, mais aussi l'émotion

subjective reliée à l'expérience, et la vaste étendue entre ces deux extrêmes (Gombrich, [1960], 2002 : 310-311). Une chose qui stimule l'artiste et le conduit à l'utilisation de plusieurs codes sur la même œuvre est, incontestablement, la diversité de connotations apportées par les spécificités de chaque code et, naturellement de chaque technique :

The combination of different media, such as photography, drawing and painting as well as the diverse visual styles bring in additional connotations associated with each visual technique (...) incorporation of photographs, digital images and more traditional art styles highlights the connotations associated with these different media (...) Moreover, the multiple techniques through which the images are rendered also reflect their ubiquity in the contemporary age. (Maaheen Ahmed, 2015 : 128–30)

Une des tendances habituelles et récurrentes dans l'histoire de l'art occidental, nous l'avons mentionné, suppose de doter la représentation iconique de l'œuvre d'un caractère réaliste, faisant, ainsi, un art de la réplique en quelque sorte ; ceci entraîne une perte ou affaiblissement de la fonction signifiante de l'œuvre parce que, comme nous avons signalé auparavant, plus une œuvre est mimétique, plus il est difficile pour l'artiste de lui donner un sens symbolique (selon Arnheim, et nous sommes du même avis). Ceci n'arrive pas dans l'art oriental, qui est un art dont l'apprentissage se base aussi sur la réplique, mais où la représentation retrouve toute sa fraîcheur informative et signifiante dans l'acte de création, cette fraîcheur étant révélée et renouvelée à chaque processus créatif à travers le geste. Peut-être l'artiste occidental essaye de récupérer cette fonction signifiante en réalisant des œuvres pluricodes, qui sembleraient plus expressives, grâce à l'utilisation de plusieurs systèmes.

En effet, une source de richesse de l'œuvre PS est l'utilisation de plusieurs systèmes pour un même représenté. Il serait naturel de penser que, dans ce cas, ça peut donner lieu à des redondances d'information, d'autant plus si l'artiste utilise des répétitions (qui ne sont jamais vraiment des répétitions identiques). Mais l'addition de codes et de leur diversité, qui met en jeu les particularités de chaque type d'énoncé, garantit un enrichissement des connaissances liées au représenté, parce que chaque système sémiotique offre un ensemble de connaissances qui lui est propre. Et, de toute façon, chaque concept représenté est souvent partagé par plusieurs champs sémantiques et par un univers culturel donné.

Mais ce que l'artiste occidental perd d'un côté, il peut le gagner de l'autre : l'artiste qui fait une tentative de copie (de la réalité physique naturelle ou à partir d'une source artificielle) va toujours avoir tendance à construire son image à partir des configurations qu'il a appris à utiliser dans sa culture, comme disait Gombrich. Il ajoutait que les grands artistes copient aussi, mais que leur habileté motrice marque toujours une rupture, leur savoir-faire est unique. Un style fort peut être facilement imité, mais il peut l'être simplement au niveau de la macrostructure de l'œuvre. C'est dans la microstructure de la représentation, dans ses formes et ses mouvements, que niche le style personnel et inimitable de l'artiste, et aussi dans le réseau des relations, des innombrables réactions personnelles, dans la manière de distribuer les éléments et de créer des séquences. Tout cela est perçu comme un tout, sans qu'il soit possible de définir les éléments qui se combinent pour qu'un style soit reconnaissable entre tous. (Gombrich, [1960], 2002 : 309-310).

Avec la question de *style personnel* on atteint la frontière de ce que normalement on appelle représentation, car c'est dans ces derniers constituants que l'artiste *s'exprime*, comme il est dit habituellement. Mais est-elle si cloisonnée, cette distinction entre représentation et expression ou style personnel ? La réponse se trouve, à notre avis, dans les opérations de codage et d'inscription, avec lesquelles le mode de représentation est relié comme nous le verrons par la suite.

6.1 Conclusions

La multiplicité de facettes de la perception peut aider à comprendre le labyrinthe de la représentation, parce que les artistes mettent à profit, intuitivement ou en toute connaissance de cause, les mécanismes de la perception. Wollheim analyse l'expérience visuelle qu'il appelle *Seeing in*, ou la double conformation que présente la perception d'une œuvre picturale : d'un côté, l'observateur a la conscience visuelle de la surface marquée et, d'un autre côté, la conscience de se trouver devant ou derrière quelque chose d'autre. Ceci produit un conflit perceptuel entre la planéité perçue de la surface de la peinture, et la profondeur perçue dans la scène représentée. Cette expérience perceptuelle, double et évasive en même temps, est un outil précieux pour des manœuvres iconoplastiques ; elle permet de tirer profit, par exemple, de la force expressive d'un jeu de touches de peinture juxtaposées à travers l'écaillage de

l'imprécision d'un signe iconique qui est capable d'opérer, malgré tout, dans l'espace pictural qu'il suscite, avec ses données de profondeur. Pour illustrer ces idées, nous pouvons consulter à nouveau l'exemple de l'estampe de Galdós, que nous avons vu dans la conclusion du chapitre précédent.

L'imprécision est une caractéristique importante de notre perception de cette propriété de la double conformation de la représentation d'une œuvre picturale figurative ; les marques sont expérimentées comme semblables à l'objet représenté, mais avec une précision et fidélité variables, ce qui prouve que la création de représentations qui sont très intimement liées au mécanisme de la vision (très réalistes d'un point de vue optique) ne peut pas être une question centrale à la production et à la compréhension des images. L'art pictural en général est beaucoup plus riche en complexité que les usuelles productions artistiques naturalistes, et remplit beaucoup de fonctions symboliques différentes, et le fait de vouloir créer un art le plus mimétique possible limite ces fonctions. En effet, plus mimétique est l'œuvre, plus difficile est pour l'artiste de lui donner un sens symbolique au sein de la représentation *stricto sensu*... (cela dit, dans des tels cas, d'autres possibilités s'offrent à l'artiste, comme l'utilisation d'une structure de base à valeur symbolique intense, le recours au langage, etc.).

Mais, d'un autre côté, à l'autre extrême de l'échelle de la représentation, il y a l'abstraction. Nous pouvons vérifier que des formes hautement stylisées, même purement géométriques, présentent un niveau élevé de valeur symbolique. Ces images hautement abstraites présentent l'avantage de souligner certaines propriétés particulières avec précision (même si elles ne se limitent pas toujours à la simple identification des propriétés structurales saillantes).

Selon l'avis d'Arnheim, la différence entre les formes figuratives et non figuratives de la représentation, est seulement une différence de degré. Toute la gamme qui se déroule entre les deux extrêmes de l'échelle (représentation mimétique d'un côté et représentation abstraite de l'autre) partagent, dans une plus ou moins large mesure, aussi bien des propriétés abstraites que des propriétés mimétiques du monde physique. C'est ainsi qu'une œuvre qui se situe proche de l'extrême abstraction peut présenter des propriétés de couleur ou de forme qui procèdent de l'observation directe de la nature (et procurer une évocation du phénomène naturel), et une autre œuvre proche de l'extrême du mimétisme peut présenter une structure sous-jacente de

formes géométriques contrastées (et donc, le sens symbolique est rendu à travers la structure de base).

Nous avons aussi commenté que, mis à part la question de la figuration à travers la ressemblance physique, les corrélations entre les éléments pertinents du monde référentiel et les signes qui les représentent peuvent se fonder sur des références isomorphiques ou non isomorphiques ; les représentations peuvent être en partie des analogues, en partie des signes. Dans ce sens, il n'y a pas de différence entre des langages verbaux et non verbaux. Dans la pratique, la différence entre des représentations plus ou moins isomorphiques se trouve dans une différence de ratio.

Or, nous pouvons voir dans les paragraphes précédents de cette conclusion, que nous avons réuni, tout au long de ce chapitre, une série de corollaires qui concernent les aspects morphologiques de la représentation. Et, ce que ces aspects de la représentation nous démontrent, c'est que l'on peut situer les diverses propriétés de la forme sur des gradations -au sens figuré- entre extrêmes et non pas en opposition. Ce que cela veut dire est que les pôles qui reflètent l'état pur de ces propriétés et qui, donc, seraient par logique opposés, s'entremêlent constamment dans la pratique. Et, de plus, les extrêmes ou pôles de ces échelles sont eux-mêmes très improbables à l'état pur :

- a) L'inévitabilité de l'imprécision dans toute représentation, figurative ou abstraite.
- b) L'inévitabilité de la coprésence des aspects mimétiques et abstraits dans les formes figuratives et non figuratives de la représentation (qui n'est qu'une différence de degré)
- c) Les corrélations entre les éléments pertinents du monde référentiel et les signes qui les représentent peuvent se fonder sur des références isomorphiques ou non isomorphiques.

Alors, les représentations, qu'il s'agisse des énoncés textuels ou iconiques, peuvent présenter des variations ou des vestiges de mimétisme ou d'abstraction, et elles seront plus ou moins précises, mais la précision exacte est inatteignable.

Tous ces aspects morphologiques variables de précision, mimétisme ou isomorphisme, qui sont partagés par toutes les modalités de représentation, et qui les modulent, nous conduisent à considérer que l'homogénéité morphologique semble, en

principe, s'accomplir, dans l'œuvre PS (de même que pour les autres œuvres artistiques).

Nous comparons souvent les pratiques artistiques occidentale et orientale. Dans ces dernières, la fusion entre les deux codes est naturelle parce que les mêmes méthodes, principes et techniques sont utilisés dans l'écriture et la peinture à l'encre. Leurs représentations sont en partie analogues, en partie des signes, et les peintures et écritures ne sont ni mimétiques ni abstraites, mais une combinaison bien particulière à la tradition chinoise, et les références isomorphiques sont très abondantes, aussi bien en texte qu'en écriture.

Nous avons détecté des cas où cette fusion « à l'orientale » est atteinte, aussi, dans des œuvres occidentales : lorsque, par exemple, des dessins au trait avec des mots sont réalisés de manière désinvolte, plus ou moins spontanée et que, ainsi, les traits flous et nets se mélangent. Nous donnons ci-dessous deux exemples de dessin qui s'accompagnent d'écriture, où l'homogénéité morphologique entre traits est évidente. Une œuvre a été réalisée par une artiste japonaise et l'autre par l'écrivain français Victor Hugo. Ce que nous souhaiterions montrer, dans chacun de ces exemples, c'est tout simplement que les traits écrits et dessinés sont réalisés avec un même type de tracé, ils présentent la même spontanéité, le même élan. La similarité entre les deux formes d'art (traits d'écriture et de dessin morphologiquement homogènes) nous semble étonnante, aussi bien dans le cas du dessin japonais que dans le français :



Figure 13, Ōtagaki Rengetsu, *Samurai à pied avec poème*, 1867, encre et lavis sur rouleau papier, 33x44 cm.



Figure 14, Victor Hugo, encre et plume, 3e quart du 19e siècle.

Pour finir, nous avons vu que, avec la question du style personnel, on atteint la frontière de ce que normalement on appelle représentation. D'un côté nous avons vu les fortes limitations qu'imposent la rhétorique d'époque et ses patrons et configurations, ainsi que celles de la culture et de la fonction requise pour l'image, mais nous nous heurtons à une impasse : la suppression de la connaissance conceptuelle ne paraît pas possible mais, en même temps, la représentation avance à travers la suppression de la connaissance conceptuelle, c'est-à-dire, à travers l'imposition par l'artiste d'un nouveau désordre au sein d'un ordre antérieur ou dominant, comme explique Eco. Nous verrons le sujet de l'entropie dans l'art dans le chapitre *Entropie et redondance appliquées*, page 170.

7 LA THÉORIE DE L'INFORMATION

L'étude comparative de l'information contenue dans les différents types de traits au sein d'une œuvre PS est une méthode cruciale de notre étude. La raison en est que la similitude ou la différence de la charge informative que les traits sont susceptibles de porter a la capacité de déterminer si une homogénéité sémantique ou sémiotique est possible. Si nos résultats révèlent que les contenus informatifs des deux types de trait sont différents, quantitativement et qualitativement, alors il faudra admettre que la congruence entre eux ne sera jamais possible parce que les deux codes seraient irréconciliables.

Dans ce chapitre nous introduirons succinctement les idées fondamentales pour la compréhension de l'intérêt de l'application des principes de la théorie de l'information sur l'analyse de la production des traits appartenant aux œuvres PS. La base du processus de numérisation de signaux analogiques est constituée par les étapes suivantes : échantillonnage, quantification et codage : « La base del proceso de digitalización de señales analógicas está constituido por los siguientes pasos : muestreo, cuantificación, codificación » (Castro Lechtaler et Fusario, 2015 : 606).

Nous définirons aussi entropie et redondance.

Une fois expliquées les idées de base, nous nous pencherons ensuite sur la notion de *repliement de spectre* ou, dans son terme anglais, *aliasing*. L'*aliasing* n'a pas été étudié par Eco. Ce phénomène, qui peut avoir lieu lors du processus d'échantillonnage d'un signal, y compris dans le processus créatif, nous révèle une stratégie artistique qui est, en réalité, utilisée très souvent. L'artiste fait des choix, conscients ou sans s'en apercevoir, des choix qui produisent des effets sur la morphologie de l'œuvre et sur la quantité d'information transmise. La phase d'échantillonnage consiste à prendre des parcelles d'information ou segments du référent, objet ou scène (ici nous ne parlons pas du concept d'unité minimale), que l'artiste manipule à sa guise. Il ne se doute pas que l'*aliasing* a été théorisé, qu'il peut être quantifié, et qu'il conditionne la configuration visuelle et informationnelle du message. Après les phases d'échantillonnage et de quantification de l'information vient le codage.

Par rapport à la méthode simple de calcul que nous allons employer, il faut faire une précision technique. Les chercheurs Koenderink et J. van Doorn (2003 : 248–259)

rappellent que les méthodes pour mesurer de quantités physiques, habituelles des sciences empiriques, ne peuvent pas s'appliquer à des entités mentales comme un espace pictural, ou une description verbale. Mais les calculs simples que nous réaliserons ne posent pas de problème par rapport à la nature de l'espace pictural, parce que ce sont des calculs qui n'impliquent pas des positions relatives entre des objets et à l'intérieur de leurs espaces respectifs, mais impliquent tout simplement un trait et ses caractéristiques plastiques singulières et sont représentés de manière graphique.

7.1 Information et théorie

Eco a été intéressé par l'art en général, et par les changements dans les conceptions théoriques artistiques qui ont eu cours tout au long du XXe siècle, et qui ont débouché sur l'art contemporain. Il a étudié les façons dont l'art communique et signifie, en relation avec les divers changements de format et l'avènement de l'œuvre ouverte, et il se tourne vers le concept d'*information* comme alternative au concept de *signification*, qui pose un problème conceptuel lorsqu'on parle d'art non figuratif :

Cette valeur, cette espèce d'"ouverture" au second degré à laquelle aspire l'art contemporain, pourrait se définir en termes de signification, comme l'accroissement et la multiplication des sens possibles du message. Mais le mot lui-même prête à équivoque : certains se refusent à parler de signification à propos d'un tableau non figuratif (...) Nous définirons donc plutôt la nouvelle ouverture comme un accroissement d'information. (Eco, 1965 : 62)

L'information, comme Eco note dans sa citation, est une quantité additive, quelque chose qui s'ajoute à ce que l'on sait déjà, et qui se présente comme une acquisition originale.

La quantité d'information d'un signal ou d'un message peut être quantifiée et évaluée par des procédés mathématiques. Cette influence des sciences sur les arts à travers une dialectique productive nous semble très enrichissante. Shannon, ingénieur et mathématicien, établit en 1948 la théorie de l'information qui participera à l'avènement de l'informatique. Cette théorie peut nous aider à évaluer si la manière dont l'artiste codifie et effectue son trait détermine la quantité d'information qu'il transmet, en fonction des déclinaisons du trait (écrits ou dessinés) et, ainsi, nous cherchons à savoir si la ligne du codage d'écriture transmet plus d'information que la ligne du codage de

peinture ou inversement. Cette évaluation est possible parce que les principes de la théorie de l'information s'adaptent à des messages de tous genres, comme le dit Eco (1965 : 70), bien sûr aux symboles linguistiques, mais aussi aux symboles numériques, à des séries de sons, etc. et bien sûr, à des traits dessinés ou peints. Nous venons de dire que cette théorie s'adapte aux symboles linguistiques ; cependant, il faut tenir compte du fait que l'une des caractéristiques de cette théorie, qui constitue aussi une limite, c'est l'exclusion de la sémantique. Cette théorie est indifférente à la signification des messages. L'information est, ici, dépourvue de sens, parce que l'approche de cette théorie concerne seulement les facteurs autour de la transmission de l'information.

7.2 Contenu informatif des caractères

Nous venons de mentionner que le concept d'information, dans ce chapitre, exclut toute considération d'ordre sémantique. Afin d'éviter des contradictions, une explication s'impose avant de continuer :

Un des principes de base de la communication, c'est que le contenu informatif d'un message est inversement proportionnel aux attentes du récepteur. Dans ce cas, nous parlons de communication et de contenu sémantique de l'information. Et alors, ce principe qui inclut la dimension sémantique est particulièrement important pour la composition des messages. En effet, les connaissances et attentes du récepteur influent sur la prévisibilité avec laquelle le message (son contenu sémantique) est reçu. Et le contenu informatif varie, au moment de la réception, en fonction de l'ordre avec lequel le message a été organisé, parce qu'une certaine désorganisation du message réduit la prévisibilité du récepteur et accroît l'effet surprise (ce qui augmente le contenu informatif), approximativement dans la même proportion.

Comme le dit Eco, qui a appliqué la théorie de l'information à la langue, « Plus un message est ordonné et compréhensible, plus il est prévisible [...] ». (Eco, 1965 : 78-80). L'aspect compréhensible d'un message détermine, au même titre que l'ordre, sa prévisibilité.

Parfois la forme du message coïncide tout de suite avec les attentes et la prévision du récepteur, le contenu informatif est réduit, ainsi que l'effort de perception. Mais d'autres fois le déchiffrement est moins immédiat. Gombrich explique le fonctionnement de la

projection guidée, utile pour la compréhension du matériel symbolique du message : l'observateur projette les connaissances qui peuvent se conformer au cas particulier qu'il observe, et il réalise des tests de conformité. (Gombrich, [1960] 2002 : 171–72). Quand finalement tout semble concorder, la suggestion est intense. En somme, la quantité d'information transmise, en termes de contenu sémantique, est liée à l'originalité et à la non-probabilité, et un certain désordre accroît l'information du message.

Mais retournons maintenant à la théorie, où la dimension sémantique est exclue. Les travaux de Shannon permettent de calculer la quantité d'information transmise avec l'expression suivante :

$$information = \log_2 \frac{1}{p(x_i)}$$

Cette quantité d'information s'exprime en bits (expression anglaise pour binary digits), donc le logarithme utilisé est en base 2, car nous avons deux états logiques (0 et 1). On peut aussi utiliser une base différente, para exemple la base 10 (la base décimale que nous avons l'habitude d'utiliser dans la vie courante), dans ce cas-là, au lieu d'information quantifiée en bits elle le serait alors en numéros décimaux (0,1,2,3,4,5,6,7,8 et 9). Dans ce chapitre on se restreindra à l'utilisation de la base 2, qui est plus adaptée à l'analyse que nous allons faire.

Dans le système alphabétique latin, le nombre maximum de caractères standardisé est de 191, selon la norme ISO/IEC 8859-1 : 1997 (E). Le fait d'avoir 191 caractères disponibles implique que, lors de la transmission d'un caractère, l'information transmise est de :

$$\log_2 \frac{1}{191} = 7,577 \text{ bits}$$

Dans le système des sinogrammes (chinois), le nombre de caractères standardisé est de 8105, selon l'avis du Conseil d'État sur la publication de la liste générale de caractères chinois standard du 5 Juin 2013. Le fait d'avoir 8105 caractères disponibles implique que, lors de la transmission d'un sinogramme, l'information transmise est de :

$$\log_2 \frac{1}{8105} = 12,985 \text{ bits}$$

Ceci montre qu'un sinogramme contient plus d'information qu'un caractère latin (12,985 bits pour le dernier contre 7,577 pour le premier).

Quelle est l'implication de ce constat ?

Il est utile d'utiliser un exemple qui permettra de visualiser cette différence. Nous pouvons utiliser le texte chinois du conseil d'état auquel nous avons fait référence précédemment :

国务院关于公布《通用规范汉字表》的通知

国发〔2013〕23号

各省、自治区、直辖市人民政府，国务院各部委、各直属机构：

国务院同意教育部、国家语言文字工作委员会组织制定的《通用规范汉字表》，现予公布。

《通用规范汉字表》是贯彻《中华人民共和国国家通用语言文字法》，适应新形势下社会各领域汉字应用需要的重要汉字规范。制定和实施《通用规范汉字表》，对提升国家通用语言文字的规范化、标准化、信息化水平，促进国家经济社会和文化教育事业发展具有重要意义。《通用规范汉字表》公布后，社会一般应用领域的汉字使用应以《通用规范汉字表》为准，原有相关字表停止使用。

国务院

2013年6月5日

Ce texte en chinois est composé de 403 sinogrammes en comptant les espaces, et 282 sans compter les espaces.

Voyons maintenant la traduction littérale de ce texte chinois en français :

Avis du Conseil d'État sur la publication de la « Liste générale des caractères chinois standard »

Guofa [2013] n°23

Les gouvernements populaires de toutes les provinces, régions autonomes et municipalités relevant directement du gouvernement central, tous les ministères et commissions du Conseil d'État et toutes les agences relevant directement du Conseil d'État :

Le Conseil des Affaires d'État a approuvé la « Liste générale des caractères chinois » organisée par le ministère de l'Éducation et le Comité national de travail sur la langue, qui est maintenant publiée.

La « Liste générale standard des caractères chinois » est une norme importante de caractères chinois qui met en œuvre la « Loi nationale standard sur la langue et l'écriture de la République populaire de Chine » et s'adapte aux besoins de l'application des caractères chinois dans divers domaines de la société dans le cadre de la nouvelle situation. La formulation et la mise en œuvre de la « Liste générale normalisée des caractères chinois » revêtent une grande importance pour améliorer le niveau de normalisation, de standardisation et d'informatisation de la langue parlée et écrite commune du pays et pour promouvoir le développement des entreprises économiques, sociales, culturelles et éducatives du pays. Après la publication de la « Liste générale des caractères chinois normalisés », l'utilisation des caractères chinois dans les domaines d'application sociale générale doit être basée sur la « Liste générale des caractères chinois normalisés », et les listes de caractères originales associées cesseront d'être utilisées.

Conseil d'État

5 juin 2013

Le texte traduit en français est composé de 1754 caractères en comptant les espaces et 1384 caractères sans compter les espaces.

Si on prend comme référence le nombre de caractères sans espaces, le nombre pour les sinogrammes est de 282 face aux 1384 caractères latins de la traduction française.

Il faut donc 4,9 fois plus de caractères latins que de sinogrammes pour coder le même message.

Ceci est dû au fait que les sinogrammes permettent de coder plus d'information par symbole unitaire que les caractères latins. On peut conclure que le codage par sinogramme est plus efficace que par caractère latin.

Cependant, il faut préciser que ceci ne tient pas compte d'autres contraintes comme par exemple la redondance (moins importante en chinois qu'en français, par exemple) ou le fait que l'apprentissage de la langue orale et de l'écriture du code chinois sont deux choses différentes.

7.3 Echantillonnage et quantification

Après avoir calculé que la quantité d'information que les caractères peuvent contenir varie en fonction de leur code -ce qui indique que le codage est plus efficace pour certains symboles que pour d'autres-, il est convenable d'introduire ensuite les notions d'échantillonnage et de quantification.

Thomas et Edgington (1999 : 38) disent que l'échantillonnage et la quantification déterminent la fidélité de la représentation du signal analogique (la réponse fréquentielle du signal est déterminée par l'échantillonnage, tandis que la quantification détermine l'intégrité de l'amplitude du signal). L'échantillonnage et la quantification donnent lieu à une perte irréversible de l'information contenue dans le signal original :

Sampling and quantizing determine how well the digital data represent the analog signal. Roughly speaking, sampling is responsible for restoring the original signal's frequency response, and quantizing determines the signal's amplitude integrity. Sampling and quantizing always result in permanently losing information contained in the original analog signal. (Thomas et Edgington, 1999 : 38).

Le rapport entre le taux d'échantillonnage et la réponse fréquentielle du signal est donné par le théorème de Nyquist. Il a établi le taux pour la fréquence d'échantillonnage, pour que l'on puisse récupérer un signal sans perte significative d'information, c'est-à-dire, sans repliement de spectre (effet *aliasing*). Donc, le théorème de Nyquist établit qu'une fréquence d'échantillonnage, au minimum deux fois la fréquence la plus élevée du signal original, est nécessaire pour préserver le contenu fréquentiel du signal échantillonné :

The relationship between the sampling rate and the frequency response of the waveform is given by the Nyquist criteria. Nyquist criteria state that a

sampling rate of two times or greater than the highest frequency of the signal is required to preserve the waveform frequency in the quantized data. (Thomas et Edgington, 1999 : 39-40).

Si ce taux de fréquence d'échantillonnage est inférieur à deux fois, le contenu n'est pas préservé tel quel. Un échantillonnage trop bas produit un nouveau signal lors de sa reconstruction. Cet effet est défini avec le terme *Repliement de spectre (Aliasing)* : « (...) the sampling is so slow that a new wave is generated by the sample data. This effect is called *aliasing*. » (Thomas et Edgington, 1999 : 40)

Nous verrons plus tard les conséquences de ce phénomène.

Plus le contenu en fréquence d'un signal est élevé, plus il y aura des changements d'amplitude dans une période donnée : « The higher frequency content of a waveform, the more amplitude changes occur in a given time period. » (Thomas et Edgington, 1999 : 40).

Pour illustrer tous ces concepts, nous allons utiliser un exemple graphique.

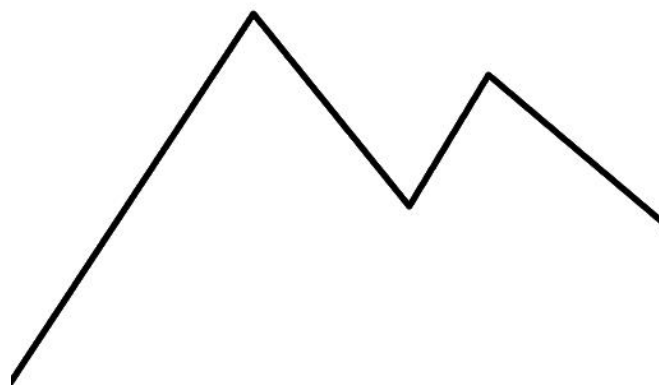


Figure 15, trait d'exemple à échantillonner et quantifier

Cette image (fig. 15) est un trait, qui peut représenter une icône ou un symbole, par exemple une montagne, ou bien il pourrait aussi représenter la lettre « M ».

Nous allons échantillonner et quantifier ce trait en prenant 64 échantillons sur l'échelle horizontale, et le quantifier sur 64 niveaux d'amplitude.

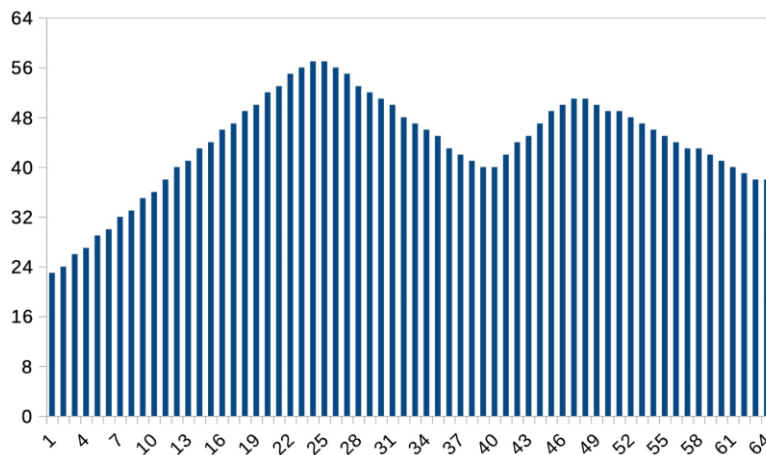


Figure 16, trait échantillonné et quantifié - barres -

Pour que le trait échantillonné et quantifié soit plus facilement visible à l'œil nu, le plus pratique est d'utiliser des points pour chaque échantillon (au lieu de barres verticales), et de les relier par des lignes droites.

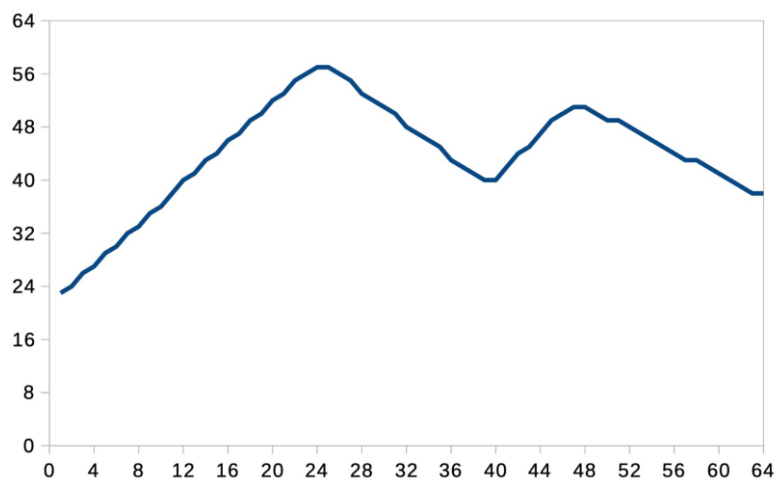


Figure 17, trait échantillonné et quantifié - relié -

On peut, donc, voir dans ce graphique (fig. 17) le phénomène de la quantification. Comme nous n'avons que 64 niveaux d'amplitude, le trait présente de paliers au lieu de changements continus. Pour obtenir une apparence de changements continus, il aurait fallu quantifier sur, au moins, 256 niveaux d'amplitude.

7.4 Entropie et redondance

Pour mesurer la probabilité théorique de l'information transmise par un message, dit Eco, la mesure de l'ordre est fondamentale. Pour cela, les théoriciens ont recours à un concept emprunté à la thermodynamique, et qui fait maintenant officiellement partie

du bagage terminologique propre à la théorie de l'information : le concept d'*entropie*, de caractère purement statistique :

[L'entropie] Cette grandeur [physique, permettant d'évaluer quantitativement la préférence de la nature pour un état déterminé] aura la propriété de croître dans tous les processus irréversibles. [...] [L'entropie] est en réalité une *mesure statistique* et, par conséquent, un instrument mathématiquement neutre. En d'autres termes, l'entropie est la mesure d'un état d'*équiprobabilité maximum* auquel tendent les procédés naturels. (Eco, 1965 : 72-74)

La transmission d'un message est un processus irréversible et, à cause de la tendance naturelle vers l'entropie d'un tel processus, le désordre a tendance à croître lors de la transmission d'un message.

Shannon et Weaver, dans leur livre classique sur la théorie de l'information établissent que l'information est directement proportionnelle à l'entropie. Eco le dit aussi : « Mesurer la quantité d'information revient à mesurer l'ordre ou le désordre avec lesquels un message est organisé. » (ibid. : 75). Nous rappelons que l'information, dans ce contexte, diffère des concepts de signification ou communication, la dimension sémantique étant exclue :

(...) si on l'entend en un sens aussi étroitement statistique, l'information, n'étant plus que la mesure d'une possibilité, n'a rien à voir avec le contenu vrai ou faux d'un message. (Eco, 1965 : 84).

Pour développer ce concept d'entropie, nous allons réaliser une analyse qui nous permettra de calculer l'entropie et la redondance d'une série réduite de caractères alphabétiques dessinés.



Figure 18, alphabet A-Z manuscrit

L'image précédente (fig. 18) illustre les 26 caractères, dessinés à la main dans un logiciel de dessin. Ces 26 caractères constituent un ensemble, un code que nous établissons pour notre exemple, et qu'on peut définir comme les lettres majuscules de A-Z.

Chaque caractère est inscrit dans une vignette de 64x64 pixels (points). Chaque point ne peut prendre que deux valeurs : quand il est vide (pixel blanc) on assigne la valeur 0, et quand il est plein (pixel noir) on assigne la valeur 1.

Ceci est aussi un processus d'échantillonnage et de quantification mais, pour cet exemple, nous utilisons trois dimensions au lieu de deux, comme sur l'exemple du chapitre *Échantillonnage et quantification*, page 163. Nous avons donc deux dimensions pour les axes horizontal et vertical, et une troisième dimension pour la valeur du pixel (dans ce cas, il ne peut avoir que deux valeurs).

L'expression mathématique de l'entropie définie par Shannon est la suivante :

$$H(x) = \sum_{i=1}^n p(x_i) \log_2 \frac{1}{p(x_i)}$$

Cette expression mathématique nous permet de calculer l'entropie à partir des probabilités de chaque événement :

$p(x_i)$ représente dans notre cas la probabilité qu'un pixel soit plein (1) ou vide (0).

Pour calculer l'entropie de notre code A-Z il faut d'abord assigner les valeurs 0 et 1 à chaque pixel de chaque caractère dessiné. Nous montrons ci-dessous (fig. 19) le caractère « M » avec les valeurs numériques assignées pour chacun des pixels.

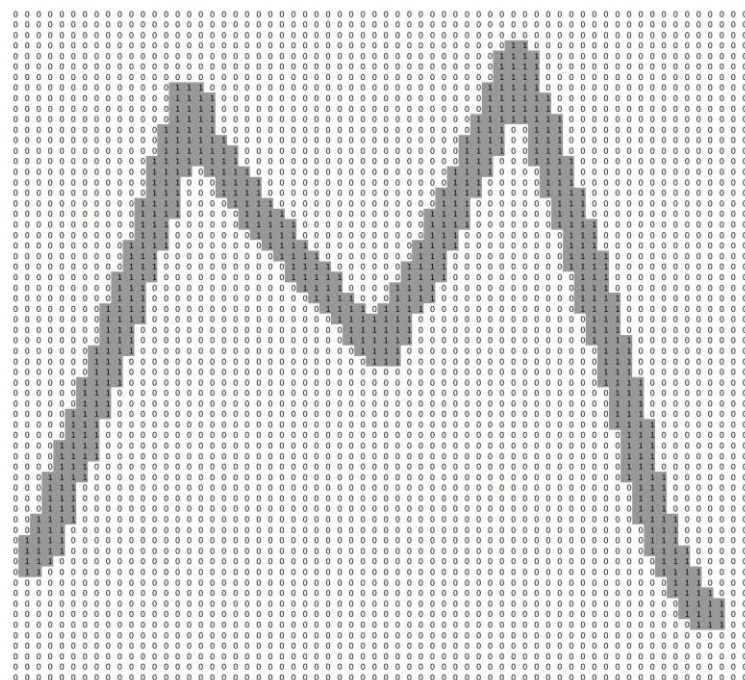


Figure 19, Numérisation de la lettre "M" de l'alphabet A-Z manuscrit

La même opération a été effectuée pour chacun des 25 caractères restants. Ensuite, il faut calculer l'entropie de chaque pixel de chaque caractère en utilisant la formule de l'entropie.

L'image suivante (fig. 20) représente les valeurs d'entropie de chaque pixel de notre vignette, contenant les 26 caractères de notre code A-Z.

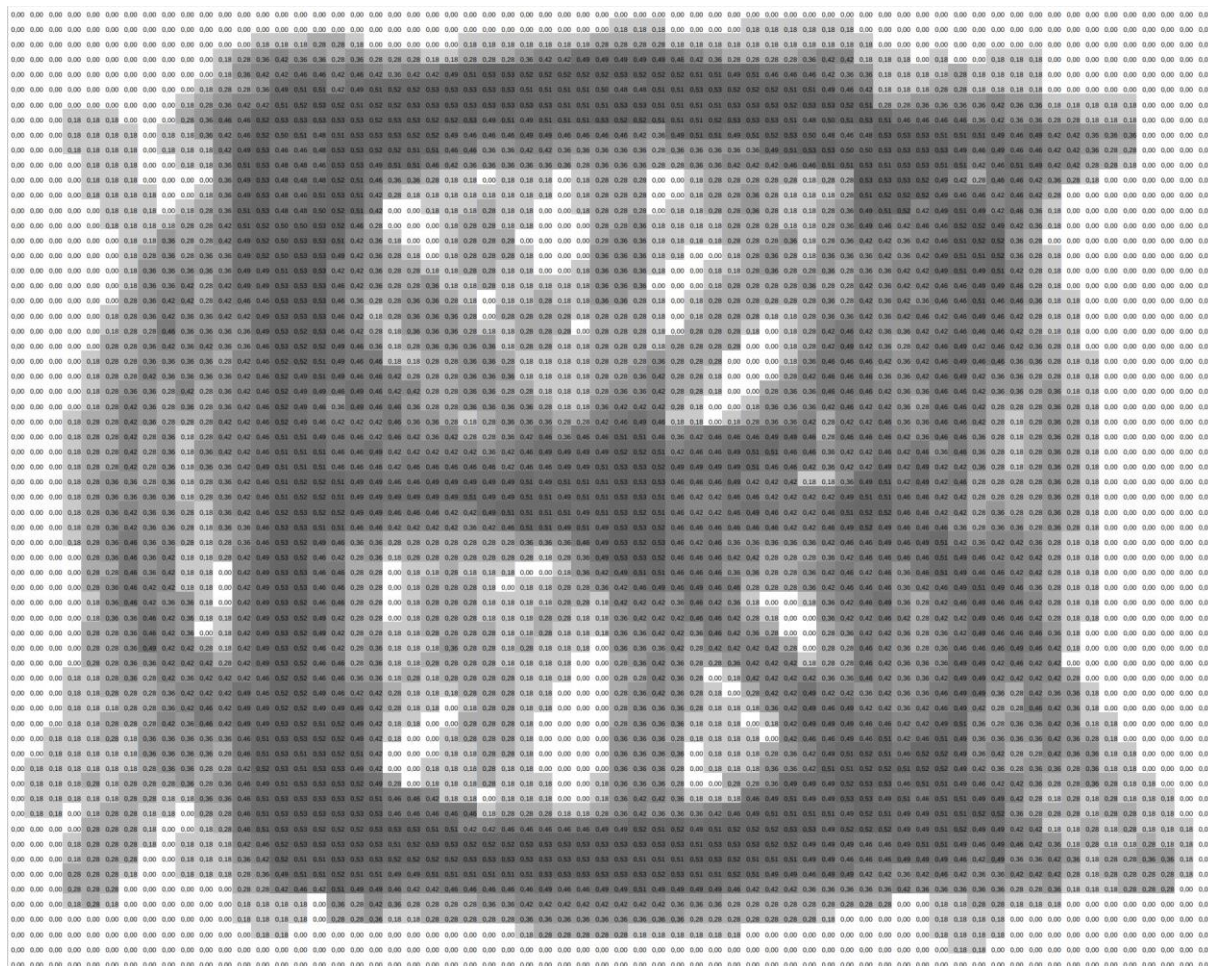


Figure 20, illustration de l'entropie des pixels de l'alphabet A-Z manuscrit

Pour mieux visualiser l'information, nous avons utilisé une gradation de gris pour l'entropie de chaque pixel. Les pixels les plus clairs ont une plus faible entropie que les pixels les plus foncés.

On peut observer sur l'image que les pixels qui ne sont jamais utilisés par notre code A-Z sont blancs, avec une entropie de 0.00, ce qui implique qu'ils sont complètement redondants.

Le calcul de l'entropie de l'ensemble s'obtient en additionnant l'entropie de chaque pixel, ce qui donne comme résultat :

$$Entropie_{A-Z} = 1109,95 \text{ bits}$$

Shannon a déterminé aussi le concept de redondance, que nous avons mentionné plus haut, qui nécessite d'introduire un nouveau concept : L'entropie relative.

$$H_{rel} = \frac{H}{H_{max}}$$

L'entropie relative est le rapport entre l'entropie de l'ensemble du code et le maximum théorique pour ce même code.

L'entropie maximale pour un élément s'obtient quand toutes ses probabilités sont égales. Dans notre cas, l'entropie d'un pixel n'a que deux états (0 ou 1) et donc elle est maximale quand la probabilité d'un pixel plein est de 0,5 (ce qui implique que la probabilité du même pixel étant vide est aussi de 0,5).

Donc, dans le cas d'un pixel à deux états (0 et 1) avec une probabilité de 0,5 chacun, l'entropie maximale est de :

$$H = 0,5 \log_2 \frac{1}{0,5} + 0,5 \log_2 \frac{1}{0,5} = 1 \text{ bit}$$

Comme nous avons une vignette de 64 x 64 pixels, ceci implique que nous avons 4096 pixels dans la vignette. Et comme l'entropie maximale d'un pixel es de 1 bit, l'entropie maximale est donc de 4096 bits.

L'entropie relative de notre exemple est, donc :

$$H_{rel} = \frac{1109,95 \text{ bits}}{4096 \text{ bits}} = 0,27$$

Shannon définit aussi que la redondance est de :

$$Redondance = 1 - H_{rel}$$

La redondance dans notre exemple est donc de :

$$Redondance = 0,73$$

Ceci veut dire que notre code de caractères de A-Z n'utilise que 27% de l'espace disponible, et donc que 73% de l'espace disponible est excédentaire, et en conséquence, redondant.

7.5 Entropie et redondance appliquées

Du point de vue de la communication (...) j'ai une information quand : 1. au sein du désordre original, j'ai taillé et construit un ordre comme système de probabilité ; 2. au sein de ce système, et sans retourner *en deçà* (avant lui), j'introduis des éléments de désordre qui établissent une tension dialectique avec l'ordre qui leur sert de fond. (Eco, 1965 : 85)

Pour illustrer cette idée, Eco donne l'exemple de l'art classique, qui contrevenait à l'ordre conventionnel à l'intérieur de limites bien définies. Comme nous pouvons déduire, ce léger renversement de l'ordre conventionnel s'effectuait de manière subtile. En revanche, « (...) l'art contemporain a, entre autres caractères essentiels, celui de poser continuellement un ordre extrêmement improbable par rapport à l'ordre initial. » (Eco, 1965 : 87).

Mais il y a une différence fondamentale entre le désordre d'un message utilitaire, qui a une fonction strictement de communication, et un message de caractère artistique, qui poursuit d'autres fins supplémentaires. L'entropie dans l'art se manifeste par un désordre ou tension dialectique par rapport à un ordre qui est antérieur ou qui domine sur les plans chronologique, hiérarchique, ou de présence ou de distribution socioculturelle. Comme le dit Eco, ce désordre orienté à la communication artistique,

(...) ne peut pas être mis sur un pied d'égalité par rapport au concept d'entropie, mais doit être considéré : "en un sens détourné" : le désordre qui communique est désordre-par-rapport-à-un-ordre-antérieur. [...] toute rupture de l'organisation banale suppose un nouveau type d'organisation, laquelle est désordre par rapport à l'organisation précédente, mais ordre par rapport aux paramètres du nouveau discours. (Eco, 1965 : 85-87)

Eco parle de « sens détourné » pour qualifier le *désordre* recherché dans la communication artistique, qu'il considère différent qualitativement de l'entropie des messages fonctionnels. Cependant, la réalité sous-jacente est la même dans les deux cas ; c'est principalement la fonction du message qui varie.

Dans le domaine de l'art, certaines propositions artistiques sont très radicales ou sont considérées comme une « rupture » ; mais, malgré ces apparences trompeuses,

l'*entropie* (désordre artistique) est, généralement, sous contrôle. Elle peut être plus ou moins radicale, mais le nouvel ordre finit généralement par s'imposer dans l'environnement culturel. Un chaos complet constituerait du *bruit*.

Ce dernier peut se définir, dans le domaine des systèmes de l'information, comme suit : le *bruit* est toute perturbation ou interférence non souhaitée introduite dans le canal de communication, et s'additionne au signal utile. Sa caractéristique principale est, précisément, l'additivité, car son intensité s'additionne à celle du propre signal à transmettre :

El ruido es toda perturbación o interferencia no deseada que se introduce en el canal de comunicaciones y se suma a la señal útil. Precisamente su característica principal es la aditividad, pues su intensidad se suma a la de la propia señal de información que se desea transmitir. (Castro Lechtaler et Fusario, 2015 : 72).

La théorie de l'information considère les signaux qui sont transmis comme des systèmes organisés, régis par des lois fixes de probabilité, mais dans lesquels peuvent s'introduire des perturbations venant de l'extérieur ou des facteurs d'atténuation qui proviennent du signal même. Ces perturbations entrent dans la catégorie de *bruit*, qui produit un pourcentage de désordre, augmente l'entropie et altère la communication du signal ou message. La solution, telle qu'elle est exprimée par Eco :

Pour qu'une partie au moins du message survive au bruit il faudra comme envelopper le message de réitérations de l'ordre conventionnel, d'une surabondance de probabilités bien déterminées. Cette surabondance de probabilités, c'est la redondance. (Eco, 1965 : 77)

Le concept de *redondance* s'introduit à nouveau dans notre développement, mais ici il faut le préciser. Cette notion est différente, dans la théorie de l'information, de la notion qui relève généralement du savoir commun (la redondance considérée comme simple répétition ou redoublement des éléments qui composent un système). Dans son acception technique (qui a été extraite du Trésor de la Langue Française), le mot *redondance* désigne le caractère d'un message, d'un code, présentant des répétitions, mais surtout des éléments excédentaires par rapport au nombre de signes strictement nécessaires à la transmission de l'information. Ceci permet ainsi une compréhension et une fiabilité meilleures.

Selon l'explication que nous venons de faire, dans le cas d'un message codifié, la redondance est une mesure des possibilités non utilisées, l'introduction des éléments

ou des vides excédentaires étant réalisée au cours du processus de codage du message. De façon informelle, on pourrait aussi dire que redondance est la quantité d'espace non utilisé lors du codage du message. Dans notre exemple du chapitre précédent, le code de caractères de A-Z n'utilisait que 27% de l'espace disponible, et nous disions, donc, que 73% de l'espace disponible est excédentaire, redondant.

Dans le cas de la langue, disait Eco (1976 : 62–63), tous les niveaux qui peuvent s'articuler révèlent la présence d'unités discrètes. Depuis les traits distinctifs comme les phonèmes jusqu'aux chaînes textuelles, chaque niveau semble analysable. La redondance est très élevée à chaque niveau. En revanche, pour ce qui est des supposés *codes iconiques*, le panorama est beaucoup plus confus. Dans le cas du dessin, par exemple, le code est faible ou très faible et donc le niveau de redondance devrait être très bas, selon cette logique ; mais, en réalité, le dessin et la peinture peuvent aussi présenter des codes forts. C'est le cas de certains codes qui appartiennent aux systèmes de dessin et à ceux de dénotation, comme la perspective linéaire.

Ces systèmes (de dessin et de dénotation) appartiennent au plan iconique. Mais nous avons vu dans le chapitre *L'œuvre picturale-scripturale fait signe*, page 98 qu'il existe le plan plastique aussi (pour la peinture et pour le dessin). Et celui-ci possède ses propres et singuliers systèmes de codage : la répétition et le contraste. Le contraste n'est pas un code conventionnel, mais un code qui est institué à chaque nouvelle œuvre (nous l'avons vu avec Eco). Or, selon le degré d'intensification, de force, du contraste -toujours *ad hoc*- le code plastique devient progressivement plus ou moins fort, et son niveau de redondance plus ou moins élevé. Plus fort est le code de contraste d'une œuvre, et plus élevée devient sa redondance.

Tout code requiert un certain niveau de redondance pour être un code. Nous avons dit que le concept de redondance est fonctionnel seulement dans le cadre d'un code. La même idée à l'inverse est valable aussi : sans redondance, un code n'existe pas ; un code ne pourrait pas se constituer dans un système où il y aurait des éléments différents à l'infini ; les composants et leur contexte seraient indistinguables et confus et la moindre perturbation provoquerait des pertes d'information irréversibles.

Nous voyons une claire analogie entre le message -en général- avec son code (qui présente son degré de redondance), et le tableau -message peint- avec ses signes

visuels (constitués par ses composantes plastiques, de nature contrastive). Nous avons vu que, sans la dynamique du contraste, un tableau artistique ne serait tel, mais un simple pan de mur lisse. Le contraste est, à vrai dire, une technique de soulignage qui implique la redondance de l'élément souligné, en le détachant de son fond, en créant, donc, un champ de possibilités non utilisées autour de l'élément détaché par contraste, en introduisant des éléments ou des vides excédentaires.

Cette dernière liaison que nous avons trouvée entre redondance (qui permet aux éléments d'un code d'exister) et contraste (qui permet aux composantes d'un signe plastique de s'exprimer) nous interpelle beaucoup. Parce que, alors, l'intensification du signe plastique est une forme de créer de la redondance. Plus le contraste est perceptible, plus la redondance plastique est efficace.

Ceci nous démontre que le plan plastique de l'œuvre artistique est nécessairement codifié, même s'il s'agit d'un code unique, institué à chaque fois ; parce que l'artiste peut, en réalité, rendre le code aussi fort qu'il le souhaite, à travers notamment le contraste, mais aussi d'autres ressources et stratégies de composition picturale.

Nous avons vu, avec les œuvres d'Arcimboldo que, parfois, non seulement le code est assez fort mais, de surcroît, il peut être aussi reproductible d'œuvre en œuvre. Dans le cas d'Arcimboldo et quelques autres, les codes des œuvres présentent même une double articulation (ce sont des exceptions). Nous pouvons montrer un autre exemple de code pictural assez fort, stable et reproductible, par exemple, les peintures du célèbre peintre contemporain français Claude Viallat.

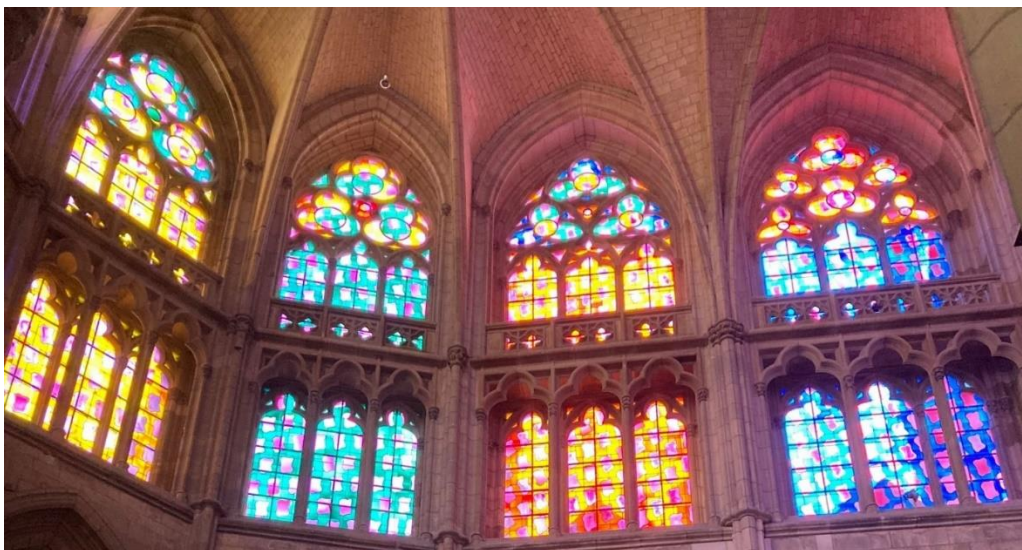


Figure 21, vitraux par Claude Viallat dans la Cathédrale de Nevers. Photo prise par Isabel Llarena Reino, 2023.

Cet artiste plasticien peint avec un code très restrictif et très redondant, composé d'un numéro très restreint d'éléments : la même forme constamment, mais présentant diverses tailles et couleurs, et une même configuration des formes situées en lignes diagonales, etc. qu'il reproduit de peinture en peinture. Les peintures sont codées avec une nouvelle combinaison de couleurs à chaque tableau, mais les éléments qui le composent correspondent au même code fixé préalablement.

7.6 Œuvre ouverte, information et signification

Nous avons vu que nous pouvons associer la redondance dans un code au contraste sur le plan plastique de l'œuvre, nécessaire pour contrecarrer les effets de l'entropie, pour souligner les éléments pertinents et pour envelopper la peinture de répétitions de l'ordre établi par l'auteur. L'œuvre ouverte semble aller à l'encontre des conditions élémentaires que nous venons de décrire pour que la transmission survive au *bruit*, et semble plutôt accueillir les effets de l'entropie à bras ouverts. Les œuvres PS sont des œuvres ouvertes ; et il faut reconnaître que ces œuvres déploient la meilleure illustration de l'entropie dans l'art.

L'ouverture en art implique une dialectique entre forme et possibilité de significations multiples. Ceci est l'essence des œuvres dites *ouvertes* ; mais Eco explique que cette dialectique se réalise dans un mouvement pendulaire : « [Le créateur] introduit des modules de désordre organisé à l'intérieur d'un système, pour en accroître la possibilité d'information. » Ainsi, cette oscillation signifie que l'accroissement de signification correspond à une diminution d'information et, inversement, l'accroissement d'information correspond à une diminution de signification (Eco, 1965 : 88-91).

Ainsi, l'artiste-auteur, à la poursuite d'une *poétique de l'ouverture* qui lui permette de suggérer une pluralité de mondes formels, s'engage dans une recherche qui entraîne la mise en application, dans les « modules de désordre » mentionnés par Eco, d'un processus de recherche à la manière du *make & match* de Gombrich. Mais l'artiste réalise généralement cette exploration de formes de désordre sans renoncer à la transmission d'un certain type de message organisé, car un chaos indifférencié supprimerait toute possibilité de transmission de tous types de messages, y compris la valeur esthétique de l'œuvre. Les tentatives de l'auteur oscillent entre un niveau

élevé de désordre et un système de probabilités au sein de l'organisation originale du désordre. Eco conclut que

[...] information et signification sont assujetties à une restriction combinée qui implique le sacrifice de l'une lorsqu'on s'obstine à obtenir trop de l'autre. [...] Pour le compositeur d'une œuvre "ouverte", la solution est dans une dialectique pendulaire. (Eco, 1965 : 91-92).

Ce mouvement pendulaire est le propre à une œuvre PS, avec sa combinaison de codes. Un processus similaire caractérise l'art traditionnel chinois. Ces œuvres orientales incluent aussi la poésie mais, comme les traits écriture-peinture sont ici homogènes, la dialectique pendulaire a notamment lieu dans l'espace pictural, dans l'axe vide-plein, et ceci concerne aussi la poésie contenue dans la peinture, comme explique François Cheng :

Dans la poésie, l'introduction du Vide se fait par la suppression de certains mots grammaticaux, dits justement mots-vides, et par l'institution, au sein d'un poème, d'une forme originale : le parallélisme. Ces procédés, par la discontinuité et la réversibilité qu'ils engendrent dans la progression linéaire et temporelle du langage, trahissent le désir du poète de créer un rapport ouvert de réciprocité entre le sujet et le monde objectif (...). C'est toutefois dans la peinture que le Vide se manifeste de la façon la plus visible et la plus complète. (Cheng, 1991 : 47)

Or, au sein de ces œuvres pluricodes orientales l'ouverture se structure dans l'écriture, à travers (entre autres) des stratégies de rupture dans la progression linéaire et temporelle du texte, ainsi que dans la peinture, à travers (entre autres) des stratégies de rupture dans la continuité spatiale, et le remplacement du visible par la totalité invisible, les « vides ». Nous verrons ce sujet plus en détail dans le chapitre *La dialectique vide-plein*, page 230. Mais nous savons, d'après les opinions des sinologues que nous avons déjà mentionnées, que ces vides sont considérés des espaces pleins de virtualités. Mais ils ne contiennent pas de signes ; plutôt, ils se situent à la périphérie des espaces habités par les signes. Du point de vue de la théorie de l'information, nous pouvons dire que ces vides, comme ils ne contiennent pas de signes et donc, ne contiennent pas d'information (même si l'interprétation du récepteur oriental est bien différente), leur entropie relative est zéro ; or, ce manque d'information apporte quelque chose, de la redondance, au code zones pleines-zones vides, et apporte, ainsi, de la solidité au code.

Dans ces œuvres PS, où la plage d'ouverture est ample et offre un grand nombre de possibilités, le degré d'information est, à notre avis, très élevé aussi. À la base de notre conception optimiste du niveau d'information se trouvent les constants défis avec lesquels l'artiste déjoue l'ordre établi, aussi bien en peinture qu'en langage. Chaque nouveau défi plastique comporte une nouvelle altération à l'ordre précédent. Donc, un accroissement d'entropie et, ainsi, un accroissement d'information transmise.

Bien sûr, le bruit peut être présent aussi sur le message (l'œuvre PS, dans notre cas), l'ouverture n'empêchant en rien la présence du bruit. Depuis un point de vue superficiel, on aurait tendance à penser que le bruit est défini par deux formes possibles : l'indifférenciation ou l'hypericonicité. L'indifférenciation progressive des caractéristiques pertinentes du signal, les distorsions causées par des agents externes ou internes lors de la transmission produisent des perturbations, du bruit. L'hypericonicité est un autre type de bruit, qui est en lien avec la fonction de l'image. L'information contenue dans une image, surtout si elle est codée dans un code iconique imitatif, peut devenir du bruit lorsque le degré de mimétisme empêche la saisie des informations utiles pour la fonction pour laquelle l'image est destinée.

Or, en art, la différence entre perturbation et signal est un concept instable. Eco remarque que cette différence résulte seulement d'un acte intentionnel (Eco, 1965 : 93). Cette supposition semble fondamentale dans le monde de la création artistique. En effet, cette variabilité de la frontière entre création intentionnelle et bruit indéterminé pourrait conduire, selon Eco, à une sorte de principe d'indétermination artistique qui se situe au niveau du rapport liberté-intelligibilité (« rapport qui limite l'information au fur et à mesure que s'accroît l'intelligibilité » (ibid. : 93).

Eco fait une autre remarque intéressante par rapport à cette intention artistique, qui peut être très variable, au point même qu'un artiste peut créer intentionnellement un bruit avec l'intention que le récepteur le considère un signal. Il faut néanmoins préciser que, ici, ce n'est pas du *bruit* dont il s'agit, au moins non du concept propre à la théorie de l'information :

[...] Il y a donc un seuil au-delà duquel la richesse d'information se change en "bruit" [...] Remarquons cependant que le bruit lui-même peut constituer un signal. (ibid. : 131).

Le bruit dont parle Eco, serait, par exemple, un motif plus ou moins aléatoire que l'artiste crée ou invente, et qu'il répète afin de recouvrir une zone de l'image avec une

texture expressive. Nous avons mentionné qu'une indifférenciation croissante peut s'assimiler à du bruit, et qu'un bruit peut devenir signal en vertu d'une intention. Mais il serait possible d'ajouter une troisième possibilité, inverse à la première, où un signe iconique mimétique très précis et différencié devient bruit. Le Groupe μ explique ([1992] 1993 : 162) cette possibilité, que nous avons déjà mentionné un peu plus haut. Lorsqu'on peut observer que (selon une certaine échelle concrète d'iconicité) certains signes qui pourraient être jugés comme très iconiques selon un critère formel, pourraient ne pas être satisfaisants pour l'utilisation à laquelle ils sont destinés. Par exemple, parfois les schémas sont jugés plus précis ou plus clairs que les photographies pour certaines fonctions ou utilisations. Et, ainsi, les transformations qui conduisent à une faible iconicité peuvent être favorisées pour ces utilisations, car elles sélectionnent les caractéristiques pertinentes selon des critères pragmatiques, afin de ne pas étouffer le signe d'excessives informations qui ne sont pas pertinentes selon les critères définis. De ce point de vue, une « hypericonicité » pourrait apparaître non comme information, mais comme du bruit. Il semblerait que, dans tous les cas, une iconicité excessive conduit à une perte d'information et, par la suite, de signification, et dans les cas extrêmes, à produire du bruit. Saint Martin l'affirme aussi :

(...) en accentuant « le caractère de plus en plus figuratif ou représentatif » de l'œuvre, qui en fait un art de la « réplique » ou du « facsimilé », l'art occidental est parvenu à « une perte ou affaiblissement de la fonction signifiante de l'œuvre ». (Saint Martin, 2007 : 32).

7.7 Idéal manqué ou coefficient d'art

(...) Écart entre un idéal de la représentation (...) et l'impossibilité d'atteindre cet idéal. La réflexion se situe donc dans cet écart, et puise dans les multiples erreurs dont il est le vecteur : erreur épistémologique, d'abord, fondée sur un aveuglement des peintres face aux possibilités limitées de leur médium (...), erreur herméneutique, ensuite, et qui en est l'une des conséquences, conduisant les peintres à une confusion dangereuse du réel et de la fiction, piégés qu'ils sont dans les simulacres de leurs créations (...). Erreur perceptive enfin, qui serait la manifestation symbolique de cet écart irréductible (...). (Pallas, 2015 : 125)

L'un des problèmes fondamentaux de la création réside dans la différence, l'intervalle, entre l'idéal d'œuvre et le résultat obtenu :

[les recherches sur les poétiques de l'œuvre ouverte] révèlent souvent une certaine disparité entre le projet et le résultat, entre la poétique et l'œuvre. Le résultat manqué d'un projet fascinant révèle à la fois son déséquilibre structural et cette *chance ratée* que fut l'intention initiale. (Eco, 1965 : 11).

Ce *résultat manqué* peut avoir de multiples explications ; Eco parle de « déséquilibre structural » ; cela peut être dû à plusieurs causes, qui peuvent être analysées par la théorie de la composition plastique, qui s'occupe des aspects formels, structurels, iconiques et plastiques du message visuel. Du côté sémantique, nous avons dit auparavant qu'il peut se produire des suppressions involontaires d'information, mais aussi intentionnelles. Mais, parallèlement aux suppressions, il peut y avoir aussi des ajouts d'information non intentionnels (à cause des mêmes facteurs qui ont causé des suppressions). Dans la pratique, l'artiste est dans l'impossibilité d'avoir le contrôle absolu de son processus. En ce qui concerne le processus créatif particulier à chaque œuvre, il fait face à des défis structurels, compositionnels et plastiques, en plus de ceux qui vont affecter la transmission de son message, comme les choix de divers codes qu'il s'apprête à utiliser afin d'exprimer ses intentions créatives. C'est dans la combinaison unique de tous ces facteurs où résident aussi bien ce qui inspire l'artiste, mais aussi ce qui l'empêche d'atteindre l'idéal d'œuvre, c'est-à-dire le projet mental préalable à la réalisation artistique.

D'un autre côté, Gombrich affirmait, comme nous avons déjà noté, que la représentation est toujours réalisée au sein d'un médium acquis, qui a été développé à travers la tradition d'une culture et l'habileté acquise par l'artiste et l'ensemble de sa communauté. Ces déterminations culturelles concernent aussi bien l'artiste que le public. Les concepts et leurs rapports structuraux, disait Gombrich, se situent à l'intérieur de l'espace sémantique d'une culture donnée, une sorte d'échelle ou de matrice structurale de laquelle l'artiste-auteur ne peut pas s'extraire.

L'artiste Gerhard Richter reconnaissait, lors d'un entretien, ne jamais parvenir à reproduire sur l'œuvre l'image mentale qui la précède. Tout au plus, cette image mentale préalable lui sert de point de départ pour son œuvre :

I don't have a clear idea [of where a painting should end up]. I have a vague idea. (...) I have to have a mental picture, an image, to start. I never reach this image, but it's good to begin with it. (...) (Storr, 2009 : s.p.)

L'artiste Marcel Duchamp décrivait en détail la notion relative à l'idéal manqué, qui était la différence entre l'intention initiale et la réalisation, ou résultat final, et qu'il appelait *coefficient d'art* :

Pendant l'acte de création, l'artiste va de l'intention à la réalisation (...) La lutte vers la réalisation est une série d'efforts, de douleurs, de satisfactions, de refus, de décisions (...) Le résultat de cette lutte est une différence entre l'intention et sa réalisation, différence dont l'artiste n'est nullement conscient. (...) l'impossibilité pour l'artiste d'exprimer complètement son intention, cette différence entre ce qu'il avait projeté de réaliser et ce qu'il a réalisé est le "coefficient d'art" personnel contenu dans l'œuvre (...) [c]'est comme une relation arithmétique entre "ce qui est inexprimé mais était projeté" et "ce qui est exprimé inintentionnellement". (Duchamp, 2013 : 189).

Ce différentiel d'information entre l'œuvre projetée et l'œuvre finie est, comme nous avons commenté, inévitable, à cause de la relation hétéromatérielle entre la pensée et le médium artistique tout d'abord, mais aussi il est dû au fait que l'expression matérielle d'un artiste est nécessairement très limitée et imparfaite par rapport à la complexité de la pensée intellectuelle, avec ses multiples niveaux d'abstraction, dont la plupart sont impossibles à exprimer par des moyens physiques sur une surface bidimensionnelle. Nous avons parlé de cette difficulté dans le chapitre *Les procédés d'abstraction*, page 63.

Et si nous nous sommes arrêtée sur cette notion exprimée par Duchamp à travers le terme *coefficient d'art*, une notion qui semble déconnectée de la démonstration qui nous occupe dans ce chapitre, c'est parce qu'elle introduit de manière informelle le concept technique qui va suivre dans notre analyse.

Et quelle meilleure démonstration de ce *coefficient d'art* que celle que peut procurer la comparaison entre l'œuvre qui a été réalisée (malgré et contre tout) et l'idéal non atteint ? Depuis la perspective de la théorie de l'information, l'œuvre plastique est le pur produit d'un double mécanisme de suppression-adjonction d'information et, aussi et surtout, du phénomène d'*aliasing* (repliement de spectre en français).

7.8 Repliement de spectre ou remodelage d'information

Nous avons expliqué dans les chapitres précédents, notamment dans le chapitre consacré aux moyens de représentation, page 136 que, lors du processus créatif, un artiste codifie son modèle théorique (son idéal d'œuvre) à travers des systèmes de

dessin et des systèmes de dénotation, dans le cas d'un dessin ou d'une peinture. Et, bien sûr, dans le cas d'une œuvre PS, il choisit aussi le code de la langue à utiliser. En somme, il traduit les modèles relationnels en lignes, et matérialise celles-ci sur le support à travers les traits.

Au début de son travail, l'auteur de l'œuvre plastique choisit les systèmes de dessin et de dénotation qui, à son avis, correspondront le mieux à la transposition matérielle de son modèle théorique. En effet, lors de l'encodage du message et de l'inscription iconico-textuelle, l'artiste va généralement chercher à connoter le plus possible son énoncé artistique, à l'imprimer avec son style personnel. L'artiste peut le faire à plusieurs niveaux, comme la forme, le thème, le matériau, les choix de réalisation, la manière de présenter son œuvre au public, etc. Il choisit donc sa technique (dessin ou peinture) et fait les autres choix préliminaires que, comme nous avons vu, sont tous significatifs, et constituent le vrai départ du processus de l'institution de la fonction sémiotique de l'œuvre.

Lors de la réalisation matérielle de l'œuvre, les choix, évidemment, se poursuivent. L'artiste fixe son attention sur l'élément à représenter, physique ou mental, et il peut décider de styliser son motif, de l'exprimer en accord avec sa manière personnelle. Cette opération est doublement destructive d'information : d'un côté ce l'est de façon délibérée par le propre artiste, mais de l'autre côté, ce l'est aussi de façon relativement involontaire à cause des limitations du médium d'inscription du message. Lors du processus créatif (que nous pouvons continuer à appeler *make & match*), ce qu'il fait, en réalité, c'est sélectionner des *échantillons* de la scène ou de l'objet référent à représenter et, sauf dans des cas très extrêmes de tentative de réplique plastique à travers un code hautement imitatif, il applique le modèle relationnel de son choix et réalise une transformation (qui implique, nous l'avons vu, un certain degré d'abstraction). C'est dans cette transformation que le tour est joué.

Nous avons vu dans le chapitre *Échantillonnage et quantification*, page 163, qu'il existe une limite théorique de fréquence d'échantillonnage pour permettre la reconstitution fidèle du signal original.

Dans ce même chapitre nous avons aussi introduit la notion de repliement de spectre, ou « aliasing » en anglais.

Mais, quel peut être le rôle du repliement de spectre dans un trait dessiné ? Nous pouvons voir un exemple qui va l'illustrer. Voici un trait (fig. 22) plus ou moins arbitraire, échantillonné comme précédemment, avec 64 points sur l'axe horizontal, puis quantifié avec 64 valeurs sur l'axe vertical. Tous les points sont reliés entre eux avec des lignes droites.

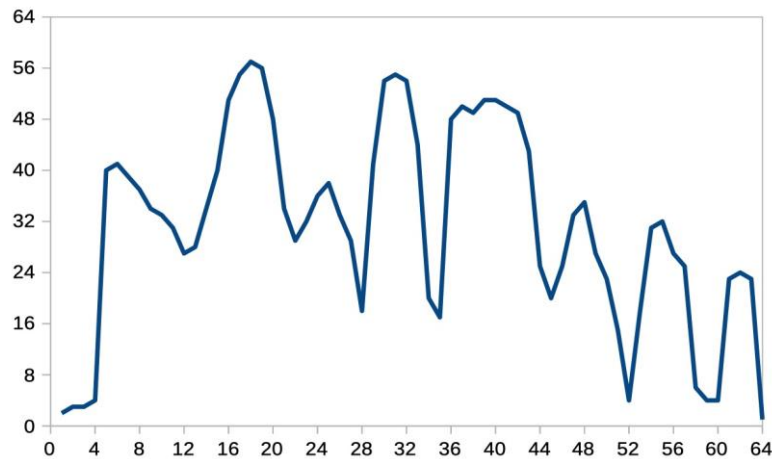


Figure 22, Trait arbitraire

Qu'est-ce qui se passe si, au lieu d'échantillonner avec 64 points, on le fait avec des valeurs inférieures ? Dans les graphiques suivants (fig. 23) on pourra voir le résultat en échantillonnant avec 64 (taux d'origine), 32 (taux d'origine divisé par deux), 16 (divisé par quatre) et 8 points (divisé par 8) :

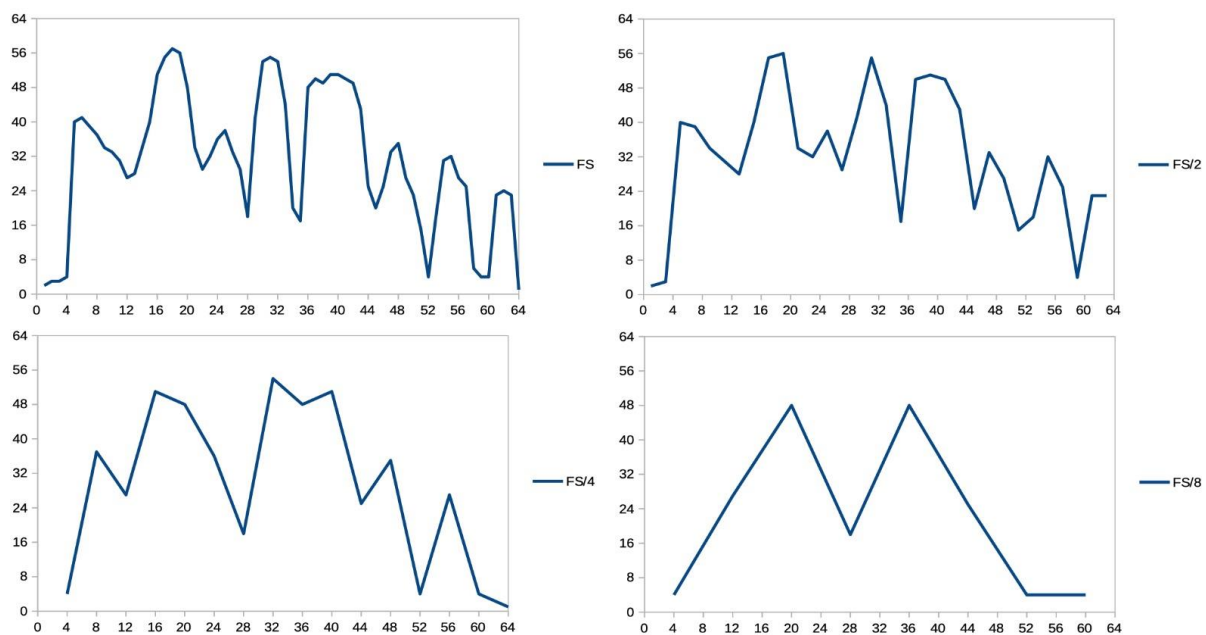


Figure 23, Echantillonnage: Effet de repliement de spectre

Le premier graphique (en haut à gauche), représente le trait échantillonné avec les 64 points (fréquence d'échantillonnage d'origine). Le graphique suivant (en haut à droite, libellé FS/2) représente le trait échantillonné à la fréquence d'origine divisée par deux (32 points). On peut voir que le trait continue à représenter le trait d'origine, les formes se maintiennent en général, mais on commence à perdre quelques détails.

Le graphique suivant (en bas à gauche, libellé FS/4) représente le trait échantillonné à la fréquence d'origine divisée par quatre (16 points). Le trait commence déjà à perdre des détails importants, et la forme est à peine reconnaissable.

Le dernier graphique (en bas à droite, libellé FS/8) représente le trait échantillonné à la fréquence d'origine divisée par huit (8 points). Le trait a complètement changé, on voit un trait qui ne ressemble plus à celui d'origine.

C'est précisément cela, le *repliement de spectre*. Le nombre d'échantillons sur le trait n'est pas assez important pour garantir la reproduction du trait d'origine, et un nouveau trait est créé.

Nous retournons au processus de l'artiste et à son choix par rapport au niveau de connotation qu'il souhaite ajouter à son élément. Alors, à la suite de la prise de l'échantillon, celui-ci est *quantifié* en fonction de la *fidélité* souhaitée dans la représentation analogique (l'œuvre). Par *fidélité* nous faisons référence à un niveau élevé de ressemblance visuelle par rapport au référent. Cette notion de *fidélité* implique une évaluation subjective mais il est certain que, pour atteindre un certain niveau de ressemblance visuelle dans la représentation, il est nécessaire d'utiliser un système optique de dénotation qui emploie un code mimétique. Nous avons dit que, après la prise des échantillons, ceux-ci sont quantifiés. Ils sont transformés en éléments discrets qui feront partie du système de l'œuvre plastique. Mais nous devons souligner à nouveau que nous ne considérons pas ces échantillons comme des unités minimales, car les échantillons ne sont qu'un moyen pour établir un codage.

En termes plastiques, tout ceci se traduit par la détermination d'un niveau de stylisation ou d'abstraction, afin de pouvoir effectuer la transformation. Avant de poursuivre, nous rappelons qu'une gradation met en jeu un système d'oppositions, comme disait Eco :

(...) au moment où des degrés sont introduits dans le continu, ces degrés ne fonctionnent pas déjà — dans la mesure où il leur appartient un pouvoir de signification — par exclusion réciproque, mettant donc en place une forme d'opposition. Eco (1970 : 26).

Alors, lors de l'opération intellectuelle de transformation, l'artiste introduit une gradation *ad hoc* (échantillonnage, quantification ou autre). Cette gradation s'impose dans l'opération de transformation par plusieurs raisons, d'ordre intellectuel (style, interprétation et manière de l'artiste, etc.) et pratique (à cause des limitations matérielles du médium, des outils et du support).

Dans le cas de l'art traditionnel chinois, et aussi de certaines œuvres PS occidentales qui présentent une homogénéité des traits (nous avons dit qu'il y a des cas où l'auteur réalise spontanément des traits écrits et dessinés, dans un même élan, avec le même type de trait pour écriture et dessin, tout à fait homogène), on peut apprécier clairement le phénomène de l'aliasing. Il est possible que l'aliasing empêche la reconnaissance ou la fidélité des signes de l'œuvre par rapport à la scène ou objet référents, à cause d'un nombre insuffisant d'échantillons.

Nous avons dit dans le chapitre *Les moyens de représentation*, page 136, que la création de représentations qui soient très intimement liées au mécanisme de la vision (très réalistes d'un point de vue optique) ne peut pas être une question centrale à la production et à la compréhension des images. Pour que la représentation picturale remplisse sa fonction, ce n'est pas la ressemblance optique fidèle entre la figure visuelle et son référent qui importe le plus, mais plutôt que les marques soient expérimentées comme semblables à l'objet représenté dans l'aspect de ressemblance ou dans d'autres aspects.

Alors, lorsqu'une représentation présente un phénomène d'aliasing tel que nous l'avons décrit un peu plus haut, il se peut que la structure même des traits (dessin ou écriture) présente certaines propriétés structurelles qui permettent l'isomorphisme entre des relations des structures de la pensée et leurs relations correspondantes au niveau graphique. Nous avons expliqué cette caractéristique précédemment, dans le chapitre *Les procédés d'abstraction*, page 63.

Dans des tels cas, l'effet d'aliasing peut, précisément, devenir un allié précieux de tout artiste désireux d'atteindre un type de représentation qui concerne des niveaux d'abstraction complexes qui doivent s'éloigner des codes mimétiques afin de pouvoir trouver un moyen d'être exprimés.

Et ceci est précisément le cas de l'art traditionnel chinois et de certaines œuvres occidentales homogènes, à la manière de l'art oriental.

7.9 Encodage et codes de transmission

Les codes de transmission sont toujours présents dans les représentations artistiques. Les observations d'Eco à ce propos nous montrent que la façon dont une sensation est retransmise détermine l'obtention d'une perception déterminée par le public, et influe sur la qualification esthétique du message. Et ceci est, en définitive, ce que fait l'artiste, quelle que soit la manière des tracés, picturaux ou scripturaux. Selon Eco,

[Les codes de transmission] sont analysables à partir de la théorie physique de l'information, mais ils établissent comment retransmettre une sensation, non une perception déjà préfabriquée. En établissant le « grain » d'une certaine image, ils influent sur la qualification esthétique du message et alimentent les codes tonaux et les codes du goût, les codes stylistiques et les codes de l'inconscient. (Eco, 1970 : 29)

Donc, la transmission est, elle aussi, analysable à partir de la théorie de l'information. À la différence de l'analyse de la transmission conventionnelle du langage, où les signes sont conçus et transmis selon un code rigoureux et s'appuyant sur une riche redondance, l'analyse de la transmission d'une œuvre pluricode contenant du texte est bien différente, comme explique Eco :

[...] lorsqu'il s'agit d'analyser la transmission d'une suite de signes dont la redondance est faible et le taux d'improbabilité très élevé -comme c'est le cas d'une œuvre scriptovisuelle-, il devient nécessaire de prendre en considération les attitudes et les structures mentales en vertu desquelles le récepteur sélectionne le message et y introduit une probabilité qui s'y trouve certes, mais parmi beaucoup d'autres, dans le respect d'une liberté de choix. (Eco, 1965 : 94-95)

Cette citation sur la transmission est cruciale. Le récepteur, dit Eco, selon ses attitudes et ses structures mentales, sélectionne le message et « y introduit une probabilité » parmi beaucoup d'autres (possibles elles aussi). Ceci, traduit en termes de la théorie de l'information, veut dire que le message fournit une certaine quantité d'information

codifiée. Cependant, le message pourrait contenir, potentiellement, une quantité d'information bien plus élevée, en fonction des dimensions et des conditions du canal de transmission (le support de l'œuvre). Mais comme le message est codifié, cela veut dire que seulement une partie des possibilités informationnelles du support ont été utilisées par l'auteur (et sont disponibles pour le récepteur). Ces possibilités varient selon le code choisi par l'auteur du message. Le code (et les circonstances dans lesquelles le code a été inscrit), présente une certaine mesure d'entropie relative, et de redondance, deux facteurs qui modulent la disponibilité et l'accessibilité de l'information du message. C'est là que le travail du producteur du message s'achève. À partir de là, le récepteur entre en jeu : le récepteur, dit Eco, introduit une *probabilité*. Celle-ci est, en réalité, un choix de code. Il choisira celui qui lui semble le plus pertinent pour le déchiffrement du message, celui qui s'aligne avec ses tests de conformité.

Pour illustrer tout cela, nous allons retourner à nos exemples des codes alphabétiques du chapitre *Contenu informatif des caractères*, page 159, nous avons vu qu'un caractère du système alphabétique latin permettait de transmettre 7,577 bits d'information, et que les sinogrammes permettaient de transmettre 12,985 bits.

Nous avons aussi vu, dans notre exemple du code des lettres de l'alphabet de A-Z, que l'entropie de cet alphabet est de 1109,95 bits, et que la vignette de 64 x 64 pixels a un maximum théorique d'entropie de 4096 bits.

Si on voulait étendre notre exemple de code A-Z aux sinogrammes, du fait que c'est le système le plus efficace de ceux que nous avons étudiés, il faudrait calculer l'entropie de l'ensemble des 8105 symboles. Ceci est trop complexe dans le cadre de cette thèse, mais on peut faire une évaluation relative. Nous savons que la vignette de 64 x 64 pixels permet un maximum de 4096 bits d'information. Si nous inscrivons dans cette vignette les 8105 sinogrammes, l'entropie sera supérieure à celle des caractères du code A-Z, et donc l'entropie relative sera supérieure, et la redondance inférieure.

Nous voudrions attirer l'attention sur le fait qu'avec une entropie maximale de 4096 bits, nous allons encoder des symboles (sinogrammes) qui ne peuvent transmettre que 12,985 bits. Ceci veut dire que notre vignette de 64 x 64 pixels (espace pictural) permet d'accueillir 315 fois plus d'information que celle que le code inscrit peut contenir. De plus, notre utilisation de la vignette n'est pas spécialement optimisée, car nous n'utilisons qu'un niveau par pixel (plein / vide). Dans les images en noir et blanc,

il est normal d'encoder la valeur d'un pixel en 256 niveaux de gris (au lieu de 2 niveaux dans notre exemple), ce qui rajoute 7 bits d'information supplémentaire à chaque pixel. Ce n'est qu'un exemple supplémentaire, mais cela nous aide à illustrer que l'espace pictural permet d'accueillir une quantité gigantesque d'information par rapport aux codes qu'il est possible d'y inscrire.

Nous allons illustrer l'importance cruciale du code avec d'autres exemples plus picturaux. Mais, d'abord, nous devons rappeler que, même si la théorie de l'information ne s'occupe pas des aspects sémantiques, comme nous le savons, dans la pratique et comme nous avons pu remarquer pour un exemple précédent, lorsque nous introduisons cette dimension sémantique, nous avons vu comment la compréhension et la prévisibilité du message (par le récepteur) conditionnaient leur contenu informatif.

Nous avons dessiné trois images (fig. 24, 25, et 26), avec un logiciel de dessin ; chacune est constituée d'un trait simple. Elles sont des représentations (une icône, deux symboles) qui présentent une certaine ressemblance, afin de faciliter la comparaison. Même si l'aspect de ces images présente certaines similitudes, elles sont codifiées différemment (une lettre, un dessin et un chiffre).



Figure 24, "M"



Figure 25, "Dent d'Oche"

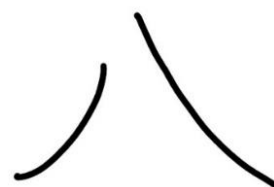


Figure 26, "8"

Le premier exemple (fig. 24), la lettre « M », écrit en caractère qui ressemble à ceux d'imprimerie, est très prévisible pour un récepteur de culture occidentale, connaisseur et pratiquant du code de l'alphabet romain.

En revanche, les deux autres exemples sont moins prévisibles ; le récepteur pourra les identifier, tout au plus, comme des dessins, par élimination, puisqu'ils ne remplissent pas les calculs de probabilités : « lettre de l'alphabet latin », « chiffre arabe

ou romain », « note de musique », « signalisation routière » ou autre. Par ignorance du code, il est très difficile que le récepteur puisse deviner le contenu. Donc, s'il n'y a pas de contexte pour l'orienter, ou si le code ne lui est pas transmis ou bien s'il ne le connaît pas, le récepteur est déboussolé. Dans les circonstances décrites, les traits de ces deux derniers exemples ne sont que du bruit.

Mais, si le récepteur est familiarisé avec le code « écriture chinoise », il pourra reconnaître les traits du troisième exemple (fig. 26) comme ceux d'un sinogramme. Si, en outre, il connaît et pratique le code « écriture chinoise », il reconnaîtra tout de suite le symbole représenté : le chiffre huit en caractère chinois. Si, par chance, il connaît la culture chinoise, il ressentira aussi la satisfaction de lire un numéro qui est considéré comme un chiffre porte-bonheur.

Dans le cas du deuxième dessin (fig. 25), son contenu est informatif pour le récepteur si ce dernier est informé du code ou au moins du contexte, et qu'il peut identifier le signe comme dessin au trait de quelque chose qui fait partie d'un code. Le récepteur réalisera des tests de consistance en essayant des formes qui lui sont familières. Au bout de plusieurs essais, il pourra possiblement identifier le trait comme la silhouette d'une montagne, une fois qu'il aura identifié le code « système de dénotation, dans ce cas, un dessin de ligne qui représente les primitifs de la scène avec un contour, et ce contour ressemble une montagne ». Mais s'il ne possède pas le code des montagnes de la Haute Savoie, il ne pourra pas deviner qu'il s'agit précisément de la silhouette du sommet de la Dent d'Oche dans le massif du Chablais. Tandis que, si par chance le récepteur est un habitant du village de Bernex, il possédera le code et reconnaîtra immédiatement la silhouette de la montagne qui surplombe si majestueusement son village.

Nous avons dit aussi que, l'autre facteur qui détermine le contenu informatif, c'est l'ordre avec lequel le message est organisé. Cet ordre détermine, précisément, le code utilisé et, en fonction du premier, le récepteur choisira un code ou un autre, et l'information reçue changera radicalement.

Regardons ces exemples :

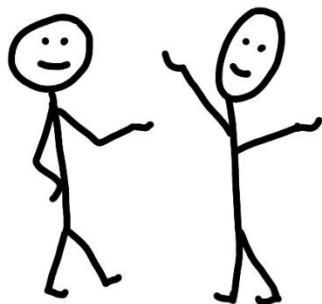


Figure 27, "Bonhommes en fil de fer"



Figure 28, "Bonhommes en fil de fer détricotés"

Ces dessins simples style « fil de fer » représentent deux possibilités de représentation qui utilisent le même nombre de traits, de la même longueur, arrangés différemment. Dans le premier dessin (fig. 27) on interprète les deux figures comme des personnages humains et, dans le deuxième (fig. 28), ils sont détricotés et on ne les reconnaît plus. Les traits sont exactement les mêmes, mais l'ordre dans lequel ils ont été arrangés est différent. Malgré le changement d'ordre, l'entropie est identique dans les deux cas, ainsi que l'information que portent les traits de ces deux images, qui, elle aussi, est exactement la même. Ce qui change, c'est le code. Et cela change tout.

Ensuite, nous pouvons illustrer ce même concept avec le langage. Un premier texte est complet, il se présente de la manière habituelle. En revanche, nous avons changé l'ordre des lettres dans le deuxième exemple. Dans le premier cas, le texte utilise le code très restrictif de la langue, qui est fort, avec beaucoup de redondance et immédiatement compréhensible pour un récepteur qui sait lire cette langue. Dans le deuxième exemple, l'auteur a choisi d'utiliser un code qu'il établit lui-même, qui est également restrictif, avec une redondance élevée, mais qui, en principe, n'est pas compréhensible pour le récepteur. Comme le code a changé et qu'il est inconnu, la phrase n'est pas compréhensible, malgré le fait que la quantité d'information est la même (en tant que traits visuels et non pas en tant que signes linguistiques) :

Phrase originelle :

LA ROUTE DES NUAGES EST AU MILIEU DU VIDE

Phrase modifiée :

EDIV UD UEILIM UA TSE SEGAUN SED ETUOR AL

Une fois que le récepteur devine ou apprend que le code est tout simplement l'inversement des lettres, la communication reprend. Cette fois-ci, quand même, le message était imprévisible et, le fait de présenter un code qui requiert d'un certain apprentissage ou d'un effort pour le déchiffrer, montre le type de rupture et de réorganisation d'un ordre au sein d'un ordre précédent qui caractérise l'entropie d'ordre artistique qu'expliquait Eco (chapitre *Entropie et redondance appliquées*, page 170).

Les deux paires d'exemples -personnages et personnages détricotés, phrase et phrase décousue- illustrent comment il est possible que, avec un ensemble de traits identiques pour chaque paire d'illustrations, l'information transmise par ces messages est similaire. Ce qui change, c'est le code utilisé.

Nous avons conclu le chapitre *L'œuvre picturale-scripturale fait signe*, page 98 en disant que l'expressivité artistique et la manière de l'artiste rajoutent de l'information à la signification de l'ensemble iconoplastique. Et que la manière d'exécuter le geste dépose, en même temps qu'une marque, un ensemble d'informations, sur les lignes du dessin ou de l'écriture.

Mais nous avons démontré, tout au long de ce chapitre, que c'est le code qui permet de véhiculer le contenu informatif, et non les lignes elles-mêmes ni l'information qu'elles contiennent. Donc, l'information est théoriquement la même dans les deux types de traits. Les deux types de traits se distinguent uniquement au niveau du code, et c'est le récepteur qui le détermine et le déchiffre.

Alors, où se situent la manière de l'artiste et l'expressivité artistique dont nous parlions dans le chapitre *L'œuvre picturale-scripturale fait signe* ? (page 98)

C'est ici que le code de transmission entre en jeu. L'artiste « dépose » l'information qui exprime sa manière et son expressivité en même temps qu'il inscrit son message. Eco disait, dans la citation du début de ce chapitre, que les codes de transmission établissent comment retransmettre une sensation, en composant le « grain » d'une certaine image, en influant sur la qualification esthétique du message et sur « les codes du goût, les codes stylistiques et les codes de l'inconscient ». (Eco, 1970 : 29).

Cependant, à notre avis, le code de transmission dont il parle se combine avec les codes plus ou moins conventionnels (écriture, dessin ou peinture) qui composent

l'œuvre, formant ainsi un code plus complexe. Ce dernier présente une conformation plurielle, comme résultat de la combinaison de deux codes (ou plus) ; il ne s'agit pas d'un ensemble de codes superposés, simultanés ou qui s'alternent, mais plutôt d'un code pluriel « enrichi » des caractéristiques pertinentes pour la transmission de sensations, des attributs de style, de manière propres à l'artiste, et des qualités esthétiques.

Il s'ensuit que, comme cette opération est nécessairement globale, effectuée pour tous les traits -supposant que l'artiste ou auteur est la même personne- le geste qui inscrit ce code pluriel et riche organiserait une forme d'homogénéité de l'œuvre dans sa totalité, sur les plans stylistique et expressif. Ces deux plans sont des manifestations du plan morphologique. Alors, après nos calculs et démonstrations, nous croyons pouvoir affirmer que les deux types de traits sont homogènes morphologiquement.

7.10 Conclusions

Nous avons effectué l'analyse du contenu informatif des caractères et des lignes avec l'objectif d'observer si l'homogénéité morphologique est possible. Les conclusions que nous extrayons sont les suivantes.

En toute logique, la transmission d'un message, œuvre PS incluse, est un processus irréversible. Et, à cause de la tendance naturelle vers l'entropie d'un tel processus, le désordre a tendance à croître lors de sa transmission. Dans le cas d'un message de nature artistique, la transmission reproduit le même processus que pour n'importe quel autre message, mais lentement et manuellement.

Comment se reflètent les principes de la théorie de l'information dans la création et transmission de l'œuvre PS ? Nous avons commencé par calculer la quantité d'information contenue (en bits) dans des caractères de deux codes d'écriture différents. Nous avons ensuite comparé les codes et avons constaté que les caractères d'un code sont capables de transmettre plus d'information que ceux de l'autre et donc, un code peut être plus efficace qu'un autre, en termes d'espace et de transmission d'information par caractère individuel. Mais, ce calcul est d'ordre général. Lors de la transmission, l'information peut subir des perturbations extérieures (bruit) ou intérieures au message.

À ce propos, les concepts d'échantillonnage et de quantification sont essentiels pour comprendre la raison des suppressions d'information dans un signal et, par extension, dans un énoncé artistique. Alors, à partir du signal échantillonné et quantifié, nous avons pu voir comment l'information se perd progressivement en fonction des différences par rapport à la fréquence d'origine. Ces pertes d'information associées à la prise d'échantillons, sont très habituelles dans le domaine de la création artistique et, ce qui nous concerne, c'est que l'échantillonnage est une étape préalable à l'encodage.

La redondance trouve son origine aussi dans le code, parce que c'est la mesure des possibilités non utilisées, des espaces excédentaires. De manière analogue, on introduit des éléments ou des vides excédentaires dans l'œuvre plastique au cours du processus de codage du message visuel. Un artiste codifie son modèle théorique (son idéal d'œuvre) à travers des systèmes de dessin ou de peinture et des systèmes de dénotation, entre autres.

Et, bien sûr, dans le cas d'une œuvre PS, il choisit aussi le code de la langue à utiliser. Le degré de redondance élevé, qui est propre au code de la langue, empêche ou diminue en grande mesure la possibilité de perte d'information et d'aliasing dans un texte. Le trait n'altère pas la redondance, qu'il soit écrit ou dessiné. Comme le code écrit est fort, la redondance est élevée dans un texte. En peinture, comme le code est faible, la redondance est faible aussi, en principe.

Mais, en réalité, l'énoncé artistique a d'autres ressources pour produire de la redondance : comme le code pictural ne fournit pas de redondance (parce qu'il n'est pas une convention fixe ou un système de notation établi), celle-ci doit se faire au moment même de l'inscription, la seule possibilité étant de le faire à travers les lignes. L'outil pour le faire est, entre autres, le contraste.

Mais, avant la redondance, il y a l'établissement d'un système de codage. Pour cela un échantillon est pris et quantifié en fonction de la fidélité (par rapport au référent) souhaitée dans la représentation analogique (l'œuvre). L'échantillonnage et la quantification, donnent lieu, théoriquement, à une perte irréversible d'information contenue dans le signal original. Ceci est habituel, ainsi que l'effet d'aliasing. En effet, depuis cette perspective théorique, l'œuvre plastique est le pur produit d'un double

mécanisme de suppression-adjonction d'information et, aussi et surtout, du phénomène d'aliasing

De l'autre côté de la transmission se trouve le récepteur ; nous avons vu à travers nos exemples que le niveau de prévisibilité conditionne, depuis sa perspective, le contenu informatif. La facilité de compréhension du message est favorisée par le contexte ou par le code (connu ou fourni). Quand le code ou le contexte ne sont pas transmis ou connus, la compréhension du message n'est pas possible

Nous avons établi un parallélisme entre :

- Un message (quelconque) et son code (possédant une mesure de redondance)
- Un message peint et ses signes plastiques (picturaux-scripturaux) présentant des modulations de contraste.

De la même manière que la redondance du code d'un message quelconque permet aux éléments de ce code d'exister, le contraste sur le plan pictural-scriptural permet aux composantes des signes plastiques de s'exprimer.

Le fait que l'artiste puisse articuler son plan plastique avec le contraste prouve que l'œuvre artistique est codifiée, même s'il s'agit d'un code unique ou faible. La redondance permet, d'ailleurs, de contrecarrer les effets de l'entropie, en soulignant les éléments pertinents, et d'envelopper la peinture de réitérations de l'ordre établi par l'auteur.

L'artiste-auteur qui est à la poursuite d'une poétique de l'ouverture qui lui permette de suggérer une pluralité de mondes formels, s'engage dans une recherche de « modules de désordre » (par rapport à un ordre antérieur ou dominant, selon Eco), sans renoncer, malgré tout, à la transmission d'un certain type de message organisé, et d'une certaine valeur esthétique. Dans cette démarche d'ouverture, l'aliasing peut devenir un allié précieux de tout artiste désireux d'atteindre un type de représentation qui concerne des niveaux d'abstraction complexes qui doivent s'éloigner des codes mimétiques afin de pouvoir trouver un moyen d'être exprimés. Parce que la quantification, en termes plastiques, peut se traduire en un glissement vers les types de représentation qui ont tendance à l'abstraction.

Nous avons vu que la perte d'information se produit, dans tous les cas, au niveau du codage, et non à l'intérieur des lignes ou des tracés. Toute apparence de rupture d'un

trait le sera toujours à cause d'une décision qui concerne son codage. Donc, l'information est théoriquement la même dans tous types de traits. Donc, tous types de traits se distinguent uniquement au niveau du codage. Il s'ensuit que tous types de traits sont homogènes morphologiquement, parce que la différence se trouve uniquement dans leurs codages. La preuve en est que, si par exemple un récepteur connaît un seul code des deux qui composent l'œuvre PS, alors il percevra une hétérogénéité au niveau de la compréhension des traits. Mais si le récepteur connaît les deux codes, il reconnaîtra deux codes différents, mais ne fera pas cette distinction au niveau des tracés qui sont, au fond, les mêmes, codifiés de différentes manières.

8 LA SÉLECTION DE L'INFORMATION

« Pictures are, of course, always incomplete. » (Rollins, 2003 : 118)

Le processus créatif comprend, communément pour les artistes de culture occidentale, une étape préliminaire de découverte de ce que l'on voudrait *dire* et comment le faire, et puis la sélection, le codage et l'inscription de l'information du message s'entremêlent tout le long du processus créatif, d'autant plus dans le cas des œuvres pluricodes, en raison de la plus grande complexité de ce type d'œuvres, à cause de la combinaison de divers codes. Pour l'artiste de culture traditionnelle orientale les choses se passent différemment, d'après les nombreux témoignages d'artistes orientaux et de sinologues que nous avons vus et verrons par la suite.

Ce processus, dans sa dimension intentionnelle, est le résultat de prises de décisions plastiques et techniques, qui obéissent à un dessein particulier. La création, envisagée sous son aspect inférentiel, est une pensée productive visant à la résolution de problèmes à travers un enchaînement de divers mécanismes et du protocole de *make & match*, qui conduit à la découverte de solutions visuelles. Vega y Vega synthétise l'enchaînement du processus inférentiel, l'enthymème, au cœur du *make & match*, en distinguant les phases d'observation, réflexion et conclusion. L'enthymème est une forme particulière de raisonnement, la plus naturelle et intuitive parce qu'elle se base normalement sur des probabilités et des signes observables :

The enthymeme is a particular kind of reasoning. It is the most natural and intuitive inference we can imagine (1 : *Observation*, 2 : *Reflection*, 3 : *Conclusion*) since it is normally based on probabilities and observable signs, i.e. facts, evidence. (Vega y Vega, 2015 : 31).

Ce processus incarne la façon dont se déroulent la recherche et la créativité, à travers cette structure enthymématique, ouverte et qui encourage la mise en relation entre les connaissances et les nouvelles idées : « This is simply *research* and *creativity* : an open-minded and structured syntax in a search to link known ideas to unknown ones (...) » (Vega y Vega, 2015 : 45).

Par rapport à la sélection de l'information que l'artiste souhaite transmettre ou exprimer dans son œuvre, seulement une partie de l'information sera sélectionnée ; le reste des choix possibles seront écartés ou détruits ; c'est la « face cachée » de la création. L'artiste choisit aussi le code qu'il souhaite utiliser pour transmettre l'information

sélectionnée, et finalement il fait l'inscription, qui comprend la mise en relation des éléments dans l'ensemble. Généralement la sélection et la destruction d'information se poursuivent tout le long du processus de création.

Eco parlait des choix que fait l'artiste : « Le tableau, avant d'être un champ de choix à réaliser, est déjà un champ de choix réalisés » (Eco, 1965 : 137). L'artiste plasticien Gerhard Richter, lors d'un entretien, répondait à la question de quelle était la chose la plus difficile au moment de réaliser une œuvre, si la difficulté résidait dans le geste de la main, ou bien dans la conception du tableau. Il a répondu que le plus difficile est de décider quoi faire ou ne pas faire : « To see what's wrong, this is so difficult (...) but to see what to make and what not to make is harder » (Storr, 2009 : s.p.)

Jan Blanc décrit, lui aussi, comment Bacon décrit la genèse de l'œuvre, de la peinture :

On voit que ce n'est pas une inspiration au sens religieux ou un peu naïvement romantique du terme [...] Il y a des choses qui lui arrivent, il dit - ce sont des idées, tout simplement- des idées qui lui arrivent, des idées de formes, des idées de touches, et ensuite il fait des choix. Je garde ce que j'aime, et je repousse ce que je n'aime pas - Je jette ce que je n'aime pas. (Blanc, 2021 : 26'15"-26'30")

Le dessin qui illustre la rencontre de Dante et Beatrice de Botticelli montre la puissance de l'opération de sélection ; dans ce cas concret, le fait d'écarter l'information non indispensable permet de mieux traduire avec l'image ce que les mots n'ont peut-être pas la puissance de dire dans certains cas. Michael Glover explique que, au fur et à mesure que Dante s'élève vers le paradis, ses arguments deviennent progressivement abstraits et philosophiques, le texte devient plus difficilement traduisible et le poème devient aussi de plus en plus difficile à exprimer visuellement. Malgré cela, s'étonne Glover, Botticelli réussit avec seulement quelques lignes à l'encre à transmettre l'adoration humble et à la fois implorante que ressent Dante en présence de sa Béatrice. La réponse à ce mystère réside dans ce que le peintre a choisi d'ignorer, l'information qu'il a écartée :

How did Sandro Botticelli succeed so wonderfully where mere translators have so often failed? The answer lies in what Botticelli chose to ignore, and how he manipulated the text to suit a vision that becomes purely Botticellian in its rapturous sweetness and tenderness. (Glover, 2020 : s.p.).



Figure 29, Sandro Botticelli, *Dante e Beatrice*, 1492-1495.

Cet auteur observe que Botticelli réussit si merveilleusement là où les traducteurs ont toujours échoué parce que les mots sont, dans ce cas (fig. 29), une distraction lorsqu'on essaye d'imaginer une sorte de beauté qui contient les perfections terrestres et les vertus célestes. Il conclut que la réponse repose, donc, sur ce que Botticelli choisit d'ignorer, en manipulant ainsi le texte littéraire pour l'adapter à sa vision. Mais, si nous observons attentivement le dessin de Botticelli, nous pourrions remarquer que le texte est toujours présent, sous une forme « fantomatique ». La présence de texte et aussi d'autres traits de dessin discrétisés (à la manière d'un énoncé textuel) est essentielle pour conférer à cette expression artistique une atmosphère si particulière.

8.1 Pourquoi de l'écriture dans une peinture ?

[Artistes], moines, graphistes, lithographes, peintres, ont barré la route qui semble aller naturellement de la première à la seconde articulation, de la lettre au mot, et ont pris un autre *chemin*, qui est le chemin, non du langage, mais de l'écriture, non de la communication mais de la signifiante : aventure qui se situe en marge des prétendues finalités du langage (...). (Barthes, [1982], 1992 : 95-98)

L'artiste Maria Fusco, dans son texte *11 Statements around art writing* (co-écrit avec auteurs Lomax, Newman, et Rifkin), fait une énumération de ce que ces artistes considèrent des traits définitoires de l'écriture d'art, sur l'art, ou dans l'art, ainsi que ce que cette écriture représente pour eux en tant qu'artistes et, en général, dans le panorama de l'art contemporain occidental. Leur témoignage décrit avec une surprenante précision pratiquement toute la problématique que nous abordons. Nous

citons leurs neuf premières réflexions, traduites en français (la citation dans la langue d'origine, l'anglais, se trouve en bas de page) :

1. L'écriture artistique naît comme une pratique.
2. L'écriture artistique est une forme possible de liberté de l'image.
3. L'écriture artistique révèle une approche dans la culture contemporaine qui, à la recherche de nouvelles possibilités, adopte l'écriture comme exploration de l'objet d'art, de sa diffusion, et des manières de l'exposer.
4. L'écriture artistique ne prend pas pour acquises les modalités d'écriture mais, au contraire, elle s'intéresse à la non-division entre la pratique et la théorie, elle expérimente avec la critique d'art et la créativité.
5. L'écriture artistique soutient toutes les formes de critique d'art, y compris les formes expérimentales et hybrides. L'œuvre d'art peut être intensément impliquée dans des créations poétiques ou fictionnelles, ou bien ne constituer que leur point de départ.
6. L'écriture artistique constitue un point d'appui.
7. L'écriture artistique est une anthologie d'exemples.
8. L'écriture artistique est réinventée à chaque nouvelle occurrence, en déterminant ses propres critères.
9. L'écriture artistique s'intéresse à l'aspect matériel des formes littéraires, qui met en valeur la dimension spatiale de l'écriture et les caractéristiques physiques de son support, mais les intérêts de l'écriture dans l'art diffèrent de ceux de la littérature. (Fusco, 2017 : 13–15) ²³

Maria Fusco remarque aussi que les programmes académiques des écoles d'art promeuvent des recherches et débats sur l'écriture dans l'art et avec art. Aussi, les grandes institutions et centres d'art organisent des expositions dans lesquelles différentes formes d'art et d'écriture vont ensemble. Aujourd'hui l'écriture est

²³ 1. Art writing emerges as a practice.

2. Art writing is a possible form of the liberty of the image.

3. Art writing names an approach within contemporary culture that, in wanting new potentials, embraces writing as a problematisation of the object of art, its dissemination, and forms of exhibition.

4. Art writing does not take modalities of writing as given, rather it tends to, and experiments with, non-division between practice and theory, criticism and creativity.

5. Art writing sustains all forms of art criticism, including the experimental and the hybrid. The artwork may be intensely engaged with, or it may be the starting point for fictional and poetic developments.

6. Art writing is the situation of a fulcrum.

7. Art writing is an anthology of examples.

8. Art writing is reinvented in each instance of art writing, determining its own criteria.

9. Art writing addresses material literary forms, which draw attention to the spatiality of writing and the physicality of its support, but the interests of art writing diverge from those of literature. (ibid. : 13–15)

considérée une forme légitime au sein de l'art visuel, comme dans le cas des romans d'artiste, qui sont destinés à être regardés, mais non lus : « (...) the artist's novel is there to be looked at, but not read. » (Fusco, 2017 : 21–22)

Selon les auteurs Koenderink et Van Doorn, l'aspiration de l'artiste, c'est de produire un résultat concret en plus de la transmission d'une idée, que cela soit sous forme peinte, dessinée ou écrite :

(...) artists often aim at a concrete result, such as a painting, rather than (or in addition to) the expression of an idea. Whereas many ideas can be drawn, painted, or described in words, this need not be universally the case. (Koenderink et Van Doorn, 2003 : 244).

Pour Fusco, l'objet d'art partage un certain nombre de propriétés ontologiques avec l'énigme, ce qui l'incite à écrire sur ou autour l'objet d'art :

Reimagining the art object as sharing a number of basic ontological qualities with the riddle, I am interested in thinking through some ways to write about, or, again, write around the art object (...) » (Fusco, 2017 : 37).

Alors, pour Fusco, quand les deux systèmes sont ensemble, image et mot, il y a une tension qui émerge. Le mot, dense et puissant, devient une sorte d'énigme, sémantique et syntaxique, et l'artiste crée un ordre graphique autour du mot.

Si de si nombreux artistes à travers l'histoire et les cultures ont utilisé et utilisent les deux systèmes sémiotiques -mot, image et autres- simultanément dans leurs œuvres, c'est probablement parce que, d'une manière ou une autre, ils ressentent ce besoin de s'exprimer avec plusieurs codes simultanément dans le but de rendre plus précise leur pensée. À travers l'association de plusieurs codes ils répondent à une nécessité qui n'est pas celle de la peinture ou de l'écriture, mais celle de l'œuvre dans sa totalité.

Lorsque l'artiste écrit, il a le besoin d'une forme qui sollicite les sens d'une manière différente que l'image. Inversement, le recours à l'image est une transformation libératrice du langage. Édeline s'interroge, lui aussi, sur ce besoin d'utiliser deux codes

Il reste à s'interroger sur les motivations qui poussent tant de créateurs à effacer la séparation radicale des deux codes visuels : l'existence de ces deux mouvements, iconotrope et logotrope, résulte du fait qu'aucun des deux codes n'est entièrement satisfaisant. (Édeline, 2020 : 275)

Claire Labastie, pour sa part, décrit une impression bien réelle que ressent parfois le récepteur de l'œuvre PS. Une impression d'illégitimité au sein de la peinture que nous avons éprouvée aussi maintes fois, lors de la contemplation des œuvres PS :

(...) ce métissage du mot et de l'image (...) pourrait paraître comme une erreur par rapport à la vocation de la peinture. (...) Mais le surréalisme, avec René Magritte par exemple, nous a accoutumés à interroger le mot et l'image, le mot et le peint. L'art conceptuel (...), s'appuyant sur les représentations mentales, n'excluait pas les pratiques hybrides, même si elles s'appuyaient rarement sur des peintures de mots (plus picturales, plus proches de la modernité), mais plutôt sur des associations de photographies et de textes. (Labastie, 2015 : 176).

Dans l'art contemporain, souvent le fait artistique n'a pas été l'œuvre, mais la décision. Rabuñal et Peran (2019 : 87-88) disent que, si tel est le cas, cette décision doit être présentée sans équivoque. Et la forme la plus correcte et précise pour l'expression d'une idée, ou pour la catalyser, disent-ils, c'est la proposition. Ils décrivent ainsi l'utilité du langage au sein des œuvres PS :

El código verbal es también privilegiado en tanto que el lenguaje, como estructurador que es no sólo del pensamiento sino también de la realidad, permite, en los juegos lingüísticos, dialectizar la propia realidad en un efecto de *trompe-l'oeil*. Los usos que se le dan al lenguaje son diversos. [...] Hay ejemplos de lenguajes cargados de referencias y contraejemplos de lenguajes descargados referencialmente. No se debe ni intentar ver una sola práctica ni una sola motivación en el uso del lenguaje en estos ambientes.

Nous verrons que, de même que la présence de l'écriture est pratiquement constante aussi bien dans l'art en Orient qu'en Occident, les principes et formes de la création sont très différents. En Chine, le tracé, unique, est (nous citons le sinologue Jacques Dars) un « Jaillissement, une expression, qui se produit aussi bien au moyen des mots que sans les mots, ou au-delà des mots » (Dars, 2001 : 12). Cette unicité du tracé a été reconnue déjà au XIV^e siècle par les *literati* ou érudits chinois, qui évoquaient la convergence entre la peinture et l'écriture, au point qu'ils considéraient que la peinture constituait un composite des mêmes unités ou types de coups de pinceau que conformaient l'écriture savante, et le coup de pinceau propre à l'écriture fut proclamé la composante de base de la peinture :

By the 14th century it became standard in literati discourse to liken painting to calligraphy, thereby conceiving of painting as a composite of the stroke-units that make up elegant writing. According to this idea, the brush stroke was posited as the lowest-common-denominator building block of a painting. (Chung, 2012 : 37)

En Occident les mots sont dans la peinture ou l'image, mais les textes débordent aussi l'œuvre plastique, au-delà de la toile. En effet, le fait littéraire dépasse aussi en dehors du seul texte, sur des œuvres à mi-chemin entre projet conceptuel, performance et manifestation plastique, sur des récits fragmentaires et visuels à la fois, etc. Une autre raison pour le texte sur la toile, cette fois d'ordre historique et culturel, c'est l'importance de l'intertexte propre à une culture, explique Barthes ([1982], 1992 : 173–177). C'est cette circulation des textes antérieurs ou contemporains dans la tête ou la main de l'artiste qui est parfois reflétée sous la forme de mises en abyme dans les toiles, dans les titres, comme des images dont importe la référence, non le contenu.

Basile Pallas trouve une réponse au besoin d'écriture dans l'expression artistique chez les artistes occidentaux à cause d'une réalité toujours absente de la représentation, qui est impossible à représenter, et que, au moyen de l'écriture, l'artiste tente de s'en approcher. Pour Pallas, nous sommes devant une redéfinition du réalisme :

(...) un réalisme qui, au moyen de l'écriture tente de s'approcher d'une réalité impossible à représenter. La réalité pensée et fabriquée de cette manière rend compte d'un réel : celui du flot mouvant et capricieux de la vie telle que la peinture ne peut pas l'exprimer. (Pallas, 2016 : 140).

Car, en dernière analyse, il semble bien que ce soit l'écriture, qui, dans ces récits, réussit là où la peinture échoue et se rature. Consciente de ses limites, elle parvient à faire exister la peinture en tant qu'expression faussée de la réalité dans les représentations qu'elle en donne et de ce fait réussit à se faire le garant d'une réalité mouvante, capricieuse, incertaine et infigurable dans sa fixation. (Pallas, 2016 : 140).

8.2 Auteur comme récepteur immanent

Et tout ce qui précède est important pour notre recherche dans le sens que nous savons que l'artiste est, non seulement producteur d'un message, mais aussi récepteur et interprète immédiat de son propre travail. L'espace fictif perçu et interprété par le public ultérieurement est, avant tout et surtout, l'espace de représentation du producteur du message visuel. Dans le déroulement de sa création, l'artiste doit observer les tracés qu'il est en train de réaliser ; il effectue donc une minutieuse observation, porte un jugement et corrige, annule ou respecte ses tracés. Il fait ses choix et la sélection de l'information qu'il souhaite inscrire dans l'œuvre lors du processus créatif, au fur et à mesure qu'il fait ses marques plastiques et qu'il les fait correspondre avec les concepts qu'il souhaite peindre.

L'observateur ou public est le récepteur ultérieur, car cet espace de représentation, bien que ce soit un espace partagé par émetteur et récepteur, l'est à différents moments dans le temps. Curieusement, la fonction significative complète de l'œuvre a lieu au moment de la réception par le récepteur ultérieur, moment où toute la richesse significative semble se déployer au fur et à mesure que l'observateur déplace son regard sur l'espace pictural-scriptural, et semble se renouveler, apporter des nouvelles informations, à chaque passage du regard. Comme le propre Arnheim décrit :

(...) The perceiving of a work of art is not accomplished suddenly. More typically, the observer starts from somewhere, tries to orient himself as to the main skeleton of the work, looks for the accents, experiments with a tentative framework in order to see whether it fits the total content, and so on. (...) More clearly than any other use of the eyes, the wrestling with a work of visual art reveals how active a task of shape-building is involved in what goes by the simple names of seeing or looking. (Arnheim, R. 1969 : 36).

En tant que récepteur immanent, l'artiste, dans son processus de recherche plastique et visuelle, bénéficie des possibles découvertes visuelles. Ces expériences révélatrices apportent une manière nouvelle de voir les problèmes visuels, et constituent pour l'artiste-observateur ou pour le simple observateur un apprentissage perceptuel. Elles sont l'âme des changements qui définissent l'histoire de l'art. Ce sont des changements soudains dans la perception de l'identité d'un objet, ou bien dans la perception de l'organisation spatiale d'une scène. Mark Rollins, qui s'inspire du modèle du *concept redeployment* développé par Churchland, explique que ce qui se passe dans ce type de redéploiement de concepts, c'est simplement un changement dans la distribution des ressources perceptuelles, qui sont situées dans une nouvelle position. Les expériences révélatrices comme celles-ci ne produisent pas un surcroît du capital intellectuel, ni de représentations mentales d'ordre et complexité supérieure. L'information n'est pas représentée de nouvelles manières, mais elle est détournée par de nouveaux sentiers :

Those redeployments are driven by attending to certain features of the visual stimulus, and they produce a change in the "tuning" of the perceiver to his environment. (Rollins, 2003 : 115-117).

Comme ces expériences révélatrices n'impliquent pas des généralisations inductives ni formation de nouveaux concepts, ni des réflexions explicites sous une forme propositionnelle (le type d'utilisation de concepts que la cognition humaine requiert), elles ne sont pas de nature conceptuelle, dit Rollins.

Ce que nous voudrions souligner ici c'est que, le fait d'être un récepteur immanent de sa propre création, fait de l'artiste un sélecteur d'information rigoureux et constant. Mais toute l'information n'est pas inscrite de manière explicite. L'artiste laisse des éléments de l'image visibles, et d'autres restent non visibles. Rollins explique, dans un sens, l'information qui n'est pas codifiée explicitement, est appréhendée par le récepteur à travers le mouvement et l'attraction vers les caractéristiques de diagnostic de l'image.

Alors, l'information qui n'est pas représentée de manière explicite n'est pas codifiée et, donc, elle ne peut pas être utilisée pour faire des inférences ou les calculs nécessaires afin de produire des constructions mentales plus élaborées ; elle reste disponible d'une certaine manière, comme contenu non-représenté.²⁴ Ceci est apparent notamment dans les œuvres figuratives de style réaliste.

Ou bien, dans un autre style d'œuvre, non réaliste, comme explique Arnheim, en fait, l'artiste parfois introduit d'autres procédures intellectuelles dans l'œuvre. Ces inclusions peuvent être le résultat d'opérations réalisées en dehors du champ perceptif de l'œuvre (et rester implicites). Par exemple, des constructions géométriques, des pastiches et autres artifices divers, etc., qui peuvent introduire dans l'œuvre des corps étrangers, non intégrés de façon intuitive dans l'ensemble. Mais il n'y a pas de conflit entre la cognition intellectuelle et la cognition intuitive (Arnheim, 1969 : 235). Nous voyons ici de nouveau le jeu de la pensée productive qui se caractérise, dans les arts et dans les sciences, par le jeu entre les interactions libres de forces dans le champ et les entités plus ou moins fixées ou consolidées par la culture, qui persistent comme invariantes dans des contextes changeants.

En effet, et comme Churchland suggère dans sa théorie du *concept redeployment*, les modèles d'utilisation de l'information ont tendance à s'enraciner, à dominer, et parfois interfèrent avec les découvertes de solutions à des problèmes scientifiques ou perceptuels. Rompre cette attache exige une déviation des schémas de routine ou des

²⁴ La notion d'appréhension de l'information n'est pas complètement claire, mais elle a une certaine relation avec la théorie de la reconnaissance dans laquelle l'organisation spatiale d'une image peut être le terrain d'un certain type de contenu pictural implicite, à savoir, non pas laissé dehors mais non tracé, parce qu'il est occulté, masqué, bloqué ou parce qu'il est non visible du point de vue que l'image contient. Alors, continue Mark Rollins, le contenu non vu de l'image peut inclure plus que ce que l'obstacle cache (dans le cas d'une œuvre figurative de style réaliste) (Rollins, 2003 : 99-122).

séquences familières dans le traitement de l'information, et d'être attentif aux stimuli d'une manière novatrice (Rollins, 2003 : 118-122).

À ce propos, Arnheim disait que l'activité artistique est une forme de raisonnement ; comme la perception et la pensée sont étroitement liées, un artiste pense avec ses sens : « Artistic activity is a form of reasoning, in which perceiving and thinking are indivisibly intertwined [an artist] thinks with his senses. [...] » (Arnheim, R. 1969 : v).

Ainsi, la perception visuelle est une activité cognitive au cours de laquelle le système perceptif gère déjà la masse d'information, rejette une partie, extrait des motifs, regroupe des éléments et les réinterprète, afin d'obtenir des structures mieux organisées et intégrées, aptes pour le raisonnement intellectuel qui, lui, s'appuie sur ces données du système perceptif sans lesquelles il ne pourrait pas fonctionner :

[...] The intelligent rearrangement of an unsatisfactory stimulus organization occurs in the act of perception itself and not in some secondary elaboration of the perceptual product. (Arnheim, R. 1969 : 35).

Pour Arnheim, il n'existerait pas de perception sans pensée ni de pensée sans perception, et toute pensée productive, dans n'importe quelle activité, est une pensée perceptive. Dans ce sens, plus une œuvre se prête à de nouvelles interprétations à chaque renouvellement du passage d'un même regard (ou à de nouveaux regards), plus cette œuvre est considérée ouverte. Le fonctionnement sémiotique, morphologique et structural d'une œuvre pluricode se prête amplement à une dialectique entre formes et possibilités de significations multiples, à cette ouverture de laquelle parlait Eco : « L'œuvre d'art est un message fondamentalement ambigu, une pluralité de signifiés qui coexistent en un seul signifiant [...] » (Eco, 1965 : 9).

Mais cette ouverture toujours renouvelée et inachevée est une dynamique qui concerne le récepteur ultérieur, mais qui ne concerne pas, en principe, le récepteur immanent, qui se trouve dans une dynamique bien différente, au sein d'une poïétique. L'artiste et autrice Maria Fusco souligne la démarche critique de l'artiste, en tant que récepteur immanent :

This complex object, this art object (...) [encourages] us to develop the catoptric approach of being reader and writer at the same time: or again to write as we read the object critically. (Fusco 2017 : 43).

Étant donné que le contenu d'une œuvre picturale est un produit de contraintes intellectuelles et matérielles dues aux choix et à la nature du processus créatif, elle est

toujours plus qu'une simple représentation, elle constitue tout un dossier qui comprend la totalité de la sélection, mais aussi de ce que l'artiste a choisi de ne pas réaliser. Benayoun décrit avec justesse l'importance de ce contenu *qui manque*, en rapport avec l'histoire et le travail de l'artiste :

De l'histoire d'un artiste on retient *les faits*. On étudie ce qu'il a produit, les traces qui résultent de ses choix, ceux-ci supposés cohérents, et parfaitement représentatifs de son intention. Il est rare que l'on s'intéresse au processus d'élaboration de l'œuvre en termes de construction de la *démarche* (...). Il est encore plus rare que l'on se penche sur ce qui n'est pas *fait*, ce qu'il n'a pas fait, ce qu'il a pensé faire et ce qu'il a évité de faire. Il se pourrait pourtant que, dans la construction de son œuvre, le processus d'élaboration passe plus encore par ce qui est écarté, par l'ensemble des possibles, un temps envisagés, qui n'accèdent pas à la consécration de la mise en œuvre. (...) Il se pourrait que la définition la plus claire de l'intention de l'artiste soit la ligne invisible qui relie les projets, fil d'Ariane qui révèle l'issue provisoire que l'on entrevoit dans chaque pièce réalisée. (Benayoun, 2008 : 13-14).

En somme, comme explique Arnheim, le penseur, artiste ou scientifique envisage la tâche créative avec une notion préliminaire de ce que sera le concept. Il cherche ensuite des exemples en se guidant par l'intuition ; à partir de cette opération peuvent se révéler des aspects caractéristiques ou bien singuliers du phénomène. L'artiste écartera ensuite des possibilités qui ne sont pas claires, ou qui ne sont pas des déclarations suffisamment fortes ou pertinentes, il ignorera les répétitions superflues, comparera les exemples avec sa tentative du concept, et complétera, réduira ou modifiera ses tentatives. De cette manière, il donne forme progressivement à une abstraction. La vraie généralisation est la manière à travers laquelle le scientifique peaufine ses concepts et, l'artiste, ses œuvres. (Arnheim, 1969 : 186–87).

Gombrich affirmait que les choix de l'artiste sont limités à cause de son besoin d'avoir recours à un vocabulaire qui se trouve déjà dans son répertoire culturel. Il a peu d'opportunités d'élargir la gamme de possibilités représentationnelles. Mais, poursuit Gombrich, cette limitation n'est pas seulement une fragilité, mais constitue aussi un point fort pour l'art parce que dans un contexte où tout est possible la communication n'est pas possible. C'est parce que l'art opère avec un style structuré gouverné par la technique et les schémas et patrons de la tradition que la représentation est un instrument d'information et d'expression. (Gombrich, [1960], 2002 : 319–20).

9 LE CODAGE ET L'INSCRIPTION DE L'INFORMATION

L'univers des communications visuelles nous rappelle que nous communiquons sur la base de codes *forts* (comme la langue) et même *très forts* (comme l'alphabet morse), et sur la base de *codes faibles*, très peu définis, en continuelle mutation, dont les variantes facultatives prévalent sur les traits pertinents. (Eco, 1970 : 22).

Nous avons déjà mentionné que l'artiste qui produit une œuvre ne peut ignorer qu'il travaille pour un récepteur ; il sait qu'il structure, à travers son objet, un message. L'œuvre d'art, particulièrement l'œuvre PS, « met en jeu de nombreux codes (...) des phénomènes de codification en couches successives qui se vérifient dans les communications visuelles » (Eco, 1970 : 27). Le récepteur, en essayant de décoder ce mille-feuille de codes qui est le projet communicatif de l'œuvre PS, se retrouve dans un univers d'ambiguïtés.

Il sait que ce récepteur interprétera l'objet-message en mettant à profit toutes ses ambiguïtés (...) Par suite, toute poétique explicite est déjà, comme projet opératoire, projet de communication, elle est projet sur un objet et sur ses effets. (Eco, 1965 : 11)

Un tableau, comme une poésie, représente la structuration complexe de signes identifiables, dit Eco, « c'est plutôt la naissance d'un phénomène sémiotique, le moment où un code est proposé à partir des débris des codes précédents. » (Eco, 1976 : 112). Donc, c'est quelque chose de complexe et concret. Pour Barthes, en revanche, le tableau n'est un objet réel ni imaginaire, mais plutôt une entité insaisissable. La structure du tableau est le travail de structuration même ; l'identité de ce qui est *représenté* est sans cesse renvoyée, son signifié toujours déplacé, mais,

(...) cet infini du langage est précisément le système du tableau : l'image n'est pas l'expression d'un code, elle est la variation d'un travail de codification ; elle n'est pas dépôt d'un système, mais génération de systèmes (...) (Barthes, [1982], 1992 : 140).

Observons un instant cette intéressante remarque, « l'image n'est pas l'expression d'un code, elle est la variation d'un travail de codification ». Édeline propose une notion similaire (à celle de Barthes), lorsqu'il suggère que les méthodes rhétoriques dans le domaine visuel constituent des méditations sur la notion même de code, elles sont à la racine même du codage. Ces méthodes prennent appui sur des mécanismes d'intersémiotité, dans le cas des œuvres PS. Le fait de « faire coexister deux (ou

plusieurs) codes, et [d']organiser la possibilité de sauter d'un système à un autre (...)), met en jeu tous les ressorts de la perception visuelle. (Édeline, 2020 : 178–79).

Ce *travail de codification* qui est l'œuvre, présente une difficulté majeure. Eco se demandait comment s'effectue concrètement le passage d'une réalité ou objet qui n'a pas été enregistré par la culture à un continuum matériel :

La difficulté survient quand on doit déterminer comment transformer en un continuum expressif les propriétés d'un objet qui, de par ses caractéristiques culturelles ou sa complexité structurelle, *n'a pas encore été enregistré par la culture*. (Eco, 1976 : 103)

C'est un genre de difficulté qui ne se résout pas en déduisant l'inconnu de l'addition du connu, dit Eco. Néanmoins, nous avons vu qu'il faut partir de schémas et de modèles relationnelles préétablis nécessairement par la culture, procéder par des itérations successives, effectuer des transformations à partir du déjà connu. Mais le mode de production artistique exige, dit Eco (ibid. : 95, 104-105), que le producteur de la fonction sémiotique choisisse un continuum matériel, non encore segmenté, en fonction des intentions qu'il se propose, et qu'il suggère une nouvelle manière de le structurer pour y opérer les transformations des éléments pertinents d'un type de contenu. Eco introduit la notion d'invention dans cette problématique. L'invention est un procédé ou mode opératoire d'institution sémiotique, et elle est l'exemple le plus caractéristique de *ratio difficilis*²⁵ :

(...) la difficulté soulevée par ces formes de transformation classées comme inventions et régies par la *ratio difficilis* (dans la mesure où elles dépendent des modèles du contenu toposensitifs) pose, de manière exemplaire, le problème de l'activité d'institution de code. (Eco, 1976 : 105).

Eco explique que les inventions, dans la gamme de types de production sémiotique qu'il propose, nécessitent deux types de procédures, l'une *modérée*, l'autre *radicale* (Eco, 1976 : 106). Malgré ces deux possibilités proposées, il n'y a jamais des cas de pure invention radicale, dit-il, ni probablement d'invention modérée, parce qu'une invention de ce qui n'a pas été dit repose sur ce qui a déjà été dit (une nouvelle convention naîtra plus tard, une fois l'invention acceptée et intégrée dans la culture).

²⁵ *Ratio difficilis* est une catégorie sémiotique (l'autre est le *Ratio facilis*) qui, comme le dit Eco, aide à résoudre certains problèmes qui ont trait aux signes motivés, continus et iconiques. Sa définition est : "Nous avons un cas de *ratio difficilis* quand une occurrence expressive concorde directement avec son propre contenu, soit parce qu'il n'existe pas de type expressif préformé, soit parce que le type expressif est déjà identique au type de contenu. (...) Nous avons un cas de *ratio difficilis* quand le type expressif coïncide avec le sémème véhiculé par l'occurrence expressive. (Eco, 1976 : 23-24).

L'invention n'est pas synonyme de « créativité esthétique » : elle est indépendante du résultat esthétique (Eco, 1976 : 112).

Et puisque nous sommes en train de parler d'invention par rapport aux signes qui constituent l'énoncé artistique, il faut naturellement mentionner qu'il existe invention aussi dans les énoncés textuels. Les formes des propositions et des textes, dit Pérez Carreño, ne sont pas prévues -de manière stricte- dans le code de la langue mais, bien au contraire, sont construites à chaque occurrence du langage. Elle reconnaît qu'il y a donc une partie d'invention de l'énoncé aussi, de même que dans la peinture :

La forma de oraciones y textos, fuera de los cuales los términos no son del todo significativos, no está prevista en los códigos más estrictos, sino que se construye en cada ocasión, y su significado es en parte icónico. (Pérez Carreño, 1988 : 106).

Les énoncés *inventifs* sont, en somme, des structures labyrinthiques dans lesquelles se tissent et entremêlent des inventions, des répliques, des stylisations, des ostensions, etc. La sémiologie ne jaillit jamais *ex novo* ni *ex nihilo*. Toute nouvelle proposition culturelle se profile sur un fond de culture déjà organisée, dit Eco (ibid. : 110-111). Il n'y a jamais de signes par eux-mêmes, et beaucoup de signes sont, en réalité, des *textes* (terme qu'Eco utilise pour désigner les signes qui fournissent un ensemble d'informations), notion qui serait équivalente à la notion de signes complexes de Peirce et de *supersignes*, de Pérez Carreño. Signes et textes sont le résultat de corrélations sémiotiques dans lesquelles diverses modes de production sont en jeu. L'*invention* est un mode de production sémiotique parmi beaucoup d'autres, parce que les hommes instituent et réorganisent sans cesse les codes, collaborant à la formulation de *fonctifs* et à leur mise en corrélation dans les fonctions sémiotiques.

Mais le signe qui est le produit d'une invention, malgré le fait qu'il constitue une fonction sémiotique complexe, est un signe toujours *imprécis*, car les *inventions* ne s'organisent pas selon un système d'oppositions « nettes », mais tout le long d'un continuum gradué qui dépend plus d'un hypocodage que d'un vrai codage.

Nous avons vu aussi que, d'après Wollheim, l'*imprécision* survient lors de notre perception de la propriété de la double conformation dans une œuvre picturale, car les marques peuvent être expérimentées comme semblables à l'objet représenté, mais avec une précision et fidélité variables. C'est ici que les deux facettes se rejoignent :

l'imprécision née nécessairement de l'invention d'un signe (par le producteur), et *l'imprécision* perçue dans le continuum plastique (par le récepteur), à cause de la nature matérielle de la représentation et de la double conformation produite par l'ambiguïté et incertitude de la perception.

Comme nous pouvons observer, la notion d'imprécision n'a rien à voir avec la notion d'abstraction. En fait, nous devons faire ici une petite remarque ; les termes *abstrait* et *concret* sont communément utilisés de manière imprécise et même erronée, lorsqu'on assume qu'ils appartiennent à deux groupes mutuellement incompatibles, comme si le terme *abstrait* faisait simplement référence à ce qui n'est pas accessible aux sens, à ce qui est de nature psychique, de l'ordre de l'esprit, et *concret*, à ce qui est perceptible, ou physique :

The crudest misuse of the two terms, then, is that of saying "concrete" when "perceivable" is intended, and "abstract" to describe what is not accessible to the senses. It is equally misleading to call concrete that which is physical and abstract that which is mental. (Arnheim, 1969 : 155)

Arnheim explique et lamente cette confusion, qui n'a pas de solution simple dans la pratique, parce qu'elle contient une ambiguïté ontologique : en réalité, une chose peut être concrète et abstraite en même temps ; un objet peut être un objet matériel mais aussi un objet perçu, pensé ou remémoré.

Nous avons circonscrit auparavant la manière dans laquelle nous utilisons les notions d'*abstraction*, et aussi celle de *représentation*, deux notions indispensables avant de nous immerger dans la notion de codage. Tout codage implique une opération de transformation, et toute transformation implique une abstraction. Et puis, pour représenter ou inscrire un message, il est nécessaire de le faire à travers un code. Il n'y a pas de représentation (inscription) sans codage, et pas de codage sans abstraction. Nous avons déjà expliqué l'opération d'abstraction dans le chapitre *Les procédés d'abstraction*, page 63, et la représentation dans le chapitre *Les moyens de représentation*, page 136.

Nous avons dit que, dans le domaine de l'art, le mot *abstraction* est utilisé couramment pour se référer à la représentation non figurative. Le paradoxe, c'est que, même si une icône peut être hautement conceptuelle, il est parfaitement possible que cette icône soit le résultat d'une observation très attentive du monde physique et des données sensorielles (comme nous avons déjà vu dans le chapitre *Les moyens de*

représentation), et que l'artiste ait interprété les propriétés du modèle et les caractéristiques structurales pertinentes (informationnelles) ou élusives (suggestives), et qu'il ait trouvé les formes adéquates pour les représenter, sans se séparer à aucun moment du monde visible, explique Arnheim (1969 : 255-256, 260). Ce concept est très subtil, et pourtant il est très utilisé dans l'art oriental ainsi que dans l'art occidental.

La notion de transformation par abstraction concerne aussi bien l'image que l'écriture. Par rapport à l'écriture, Barthes fait cette réflexion :

(...) L'art graphique, si nous pouvions secouer le joug empiriste de notre société, qui réduit le langage à un simple instrument de communication, devrait être l'art majeur, en qui se dépasse l'opposition futile du figuratif et de l'abstrait : car une lettre, tout à la fois, veut dire et ne veut rien dire, n'imité pas et cependant symbolise, congédie en même temps l'alibi du réalisme et celui de l'esthétisme. (Barthes, [1982], 1992 : 110).

Barthes fait référence à l'art graphique du langage, donc, à l'écriture (dans cette citation il exclut sa facette d'instrument de communication). Comme dans le cas de l'icône, la lettre symbolise mais elle peut aussi évoquer du réalisme à travers le rapport strict entre la forme de la lettre écrite et son référent, elle peut être le matériau de manœuvres esthétiques et rhétoriques, s'approprier l'imprécision, et aller beaucoup plus loin que sa forme et que sa corrélation conventionnelle, à la recherche de représenter ce qui, en principe, n'est pas représentable. L'opposition figuratif-abstrait, dit Barthes, est dépassée à travers l'écriture.

Dans l'œuvre PS nous pouvons trouver les codages de texte écrit, d'image peinte et de dessin (image ou autre code dessiné). Le cas du dessin est très particulier, parce que l'auteur peut, selon ses besoins créatifs, renoncer à certains paramètres et en adopter d'autres via des conventions d'écriture. Nous avons vu que le dessin et l'écriture partagent l'utilisation du trait (la peinture aussi, dans certains cas que nous avons expliqué auparavant). Ainsi, un trait peut présenter des caractéristiques de chacun des trois codages, ou bien il peut être partagé entre texte et dessin mais, en revanche, il ne peut pas être partagé avec le codage peinture parce que, pour cette dernière, toutes les caractéristiques plastiques sont pertinentes, et alors l'intersémiotique entre traits n'est pas possible ou, plutôt, elle se perd parmi toutes les autres caractéristiques pertinentes. Dans le cas de la poésie visuelle, un élément quelconque du poème est nécessairement relié aux deux sémiotiques -écriture, dessin- et, en conséquence, est intersémiotique. Les traits type texte-dessin sont une

intersection entre les deux codes. Il est naturel de constater que c'est avec le dessin que le texte présente le plus de points communs. (Édeline, 2020 : 110–11).

Nous allons supposer que tous les types de codage se situent dans une ligne ou spectre de gradation progressive du codage d'écriture au codage de dessin, un continuum. Une fois certains éléments d'information sélectionnés, l'artiste s'apprête à les transmettre à travers son œuvre. Pour cela, il a besoin d'encoder ces éléments sélectionnés. Il peut se servir de différentes formes de codage, qui font partie du continuum qui est mis à sa disposition par la culture et l'époque auxquelles l'artiste appartient. Il codifie l'information qu'il transmet grâce à un système de signes conventionnel (langage écrit ou autre) et un système de codage *ad hoc* (dessin, peinture). Dans le cas de l'œuvre PS, il utilise les deux, et peut-être d'autres systèmes symboliques aussi. Les codes de transmission dont nous avons parlé dans le chapitre *Encodage et codes de transmission*, page 184 seront aussi impliqués dans le processus de codage, ainsi que toutes les traces et marques variées survenues de manière accidentelle ou inattendue et renforcées par la suite à la convenance de l'auteur. Mais ce qui est important c'est que, du moment que l'artiste s'engage dans son processus créatif, le fait que le tracé soit écrit ou dessiné est presque sans importance pour lui, car l'artiste est engagé dans un processus communicatif et expressif, à travers les codes qu'il utilise ou crée et qui interviennent dans la production du message, et le tracé -à travers son geste- constitue son moyen d'expression final.

Le Groupe μ rappelle, comme Eco, que la structuration du plan d'expression est le découpage d'une substance et que cette opération conduit à un système. Il ne s'agit pas encore de code, car un code suppose une corrélation des plans du contenu et de l'expression. (Groupe μ , 1993 : 211).

Nous en avons parlé précédemment, mais il est important de souligner dans ce chapitre certaines considérations sur l'articulation d'un code. Eco pense que c'est une erreur de considérer que tout acte communicatif se fonde sur une *langue* proche des codes du langage verbal et aussi que « toute langue doit avoir deux articulations fixes ». Pour lui, il est plus fécond d'admettre « que tout acte communicatif se base sur un code (...) et que tout code n'a pas nécessairement deux articulations fixes (qu'il n'en a pas deux ; qu'elles ne sont pas fixes) ». (Eco, 1970 : 31). Il dit aussi qu'« il est difficile d'établir dans l'abstrait les niveaux d'articulation de certains codes. L'important

est de ne pas vouloir à tout prix identifier un nombre fixe d'articulations dans un rapport fixe ». En effet, selon le point de vue d'où on le considère, un élément de première articulation peut devenir un élément de seconde articulation et vice-versa. Alors, poursuit Eco, cette variabilité signifie que

(...) un code peut choisir des sèmes comme ultimes éléments analysables et peut ignorer la possibilité de décomposition de ces sèmes en signes et figures, parce que ces signes et figures n'appartiennent pas au code en question, mais à un autre code plus analytique. Un code décide donc à quel niveau de complexité il caractérisera ses propres unités élémentaires, confiant l'éventuelle codification interne (analytique) de ces unités à un autre code. (Eco, 1970 : 35).

Selon Eco, le code iconique choisit pour traits pertinents, au niveau des figures, des entités -ou signes- envisagées par un code plus analytique, qui est le code perceptif, et ses entités ne dénotent que si elles sont insérées dans le contexte d'un sème et, d'ailleurs, le contexte du sème offre d'habitude les termes d'un système où insérer les signes en question. Comme il dit : « (...) je ne reconnais [un signe] dans le contexte [d'un sème] que s'il s'oppose [à d'autres signes] ». Sans opposition, explique-t-il, ces signes apparaîtraient comme des représentations très ambiguës, qui ne ressembleraient à rien et qui ne posséderaient aucune propriété de quoi que ce soit. C'est précisément ce qui arrive lorsqu'on isole un trait, un secteur de la surface d'un tableau et qu'on le présente hors de son contexte : pris à cette échelle de la structure (microstructure) et découpés ainsi, les coups de pinceau semblent former un amoncellement de matière informe et perdent toute valeur de représentativité iconique. Alors, Eco pense que le sème iconique est un idiolecte et constitue par lui-même une sorte de code conférant des signifiés à ses éléments analytiques. (Eco, 1970 : 35 - 37). En revanche, une telle découpe a une valeur plastique et une valeur significative.

Or, la possibilité de pousser encore plus loin une éventuelle décomposition successive des sèmes iconiques en termes plus analytiques encore, est possible, mais selon Eco (1970 : 37) le catalogue de ses figures est la tâche d'une psychologie de la perception comme communication et, comme la possibilité de reconnaître des signes iconiques apparaît au niveau de l'ensemble sème-contexte-code (de même que pour l'œuvre d'art comme idiolecte), la possibilité de cataloguer les images figuratives en fonction de comment elles sont codifiées doit se produire au niveau de ces unités que sont les sèmes. Les sèmes dont parle Eco, ce sont ce que nous connaissons plus communément comme « images » ou, précisément, « signes iconiques ». Ce niveau,

dit-il, est suffisant à une sémiologie des communications visuelles pour l'étude de l'image figurative en peinture. Mais ce n'est pas le cas de l'œuvre PS, parce que la représentation non iconique (abstraite) nous intéresse aussi.

Les composantes de la dimension plastique jouent un rôle visuel fondamental. Ces composantes (forme, couleur et texture) sont de nature contrastive, et ils opèrent de cette manière nécessairement ; si non, les effets picturaux seraient plats. Nous avons conclu dans le chapitre *La polémique sur l'unité minimale et la double articulation*, page 103, que, malgré l'absence d'unité minimale, l'articulation existe bel et bien dans les œuvres PS, et qu'elle s'effectue précisément dans l'axe immersion - saillance qui implique la dimension de profondeur fictive de la peinture bidimensionnelle, et que l'articulation est composée et conditionnée par les mécanismes d'ostension des signes graphiques par le biais du contraste.

Pérez Carreño pense que la codification iconique existe : « [...] mantenemos que hay codificación, aunque débil, en la semiosis icónica. » (Pérez Carreño, 1988 : 104). Et Eco, au lieu d'une faible codification, pense plutôt qu'« Il existe de grands blocs de codification dont il est cependant difficile de discerner les éléments d'articulation. » (Eco, 1970 : 22). En outre, Eco opine que « Si les signes iconiques se basent sur des processus de codification très subtils, les représentations visuelles aniconiques échappent à toute codification » (Eco, 1970 : 49). Et Édeline propose, de manière similaire, que la non-discrétisation affaiblit la transmission du code iconique : « (...) [s]a transmission reste incertaine, contrepartie de sa non-discrétisation, et surtout en raison du flou qui voile les catégories que propose la perception visuelle. » (Édeline, 2020 : 276).

Dans un syntagme iconique interviennent des rapports contextuels si complexes qu'il paraît difficile de distinguer parmi eux les traits pertinents des variantes facultatives. Parce que, au contraire de la langue, qui procède par traits discrets qui se découpent dans le continuum des sons possibles, dit Eco (1970 : 22), dans les phénomènes iconiques, on procède souvent par utilisation d'un continuum chromatique. Et, en dehors de leur contexte, les unités iconiques n'appartiennent pas à un code, et les signes iconiques ne sont pas des signes, dit Eco et, dans la mesure où ils ne sont pas semblables à leur objet, il est difficile de comprendre pourquoi ils signifient. Et pourtant ils signifient. C'est ce qui semble se passer avec tout signe pictural.

Nous avons conclu, dans le chapitre *La polémique sur l'unité minimale et la double articulation* (page 103) que, dans les œuvres PS, les composantes de la dimension plastique jouent un rôle visuel fondamental. Ces composantes (forme, couleur et texture) sont de nature contrastive, et pour que les effets picturaux, plastiques, soient perceptibles, les composantes modèlent le contenu pictural, détachent graduellement ou brusquement les éléments pertinents, font l'ostension des signes graphiques, toujours à travers le contraste et en fonction du plan iconique. Et c'est ainsi que l'articulation se crée. Elle opère notamment dans la dimension de profondeur fictive de la peinture bidimensionnelle, en jouant avec l'effet de saillance de certains éléments.

Nous avons parlé des codes iconiques, mais il y a aussi les codes de transmission, qui constituent des éléments perceptibles dans la transmission du message, des éléments qui connotent une signification esthétique. Eco affirme que le code de transmission apparaît comme un continuum déchiffrable à partir du contexte, mais il n'est pas possible de le rapporter à un code précis. Tout comme les codes picturaux, ce code est institué en même temps que l'œuvre : le contexte fonctionne comme un idiolecte assignant des valeurs déterminées de code à des signaux qui pourraient autrement apparaître comme de purs bruits (Eco, 1970 : 43).

Précédemment nous avons parlé sur le dessin, qui emploie des codes divers. Eco (1970 : 14) affirme que les signes du dessin ne sont pas des éléments d'articulation (qui puissent ressembler aux phonèmes de la langue) parce qu'ils n'ont pas de valeur positionnelle et oppositionnelle, et donc ils ne signifient pas par le fait d'apparaître ou de ne pas apparaître ; en revanche, dit-il, ils peuvent assumer des signifiés contextuels. Nous pourrions interpréter ceci comme que les signes du dessin sont évidemment présents dans le contexte du dessin, et qu'ils signifient par rapport à la valeur qu'ils acquièrent dans ce contexte-là. Eco poursuit :

[À propos des signes du dessin] Leur valeur positionnelle varie selon la convention que le type de dessin institue et qui peut varier sous la main d'un autre dessinateur, ou au moment où le même dessinateur adopte un autre style. On se trouve donc devant un tourbillon d'idiolectes, certains reconnaissables par beaucoup, d'autres non, où les variantes facultatives deviennent traits pertinents et vice-versa selon le code décidé par le dessinateur (qui, avec une extrême liberté, met en crise un code préexistant et en construit un nouveau avec les résidus du ou des autres). Voilà en quel sens les codes iconiques, s'ils existent, sont des codes faibles. (Eco, 1970 : 14)

Alors, la convention choisie ou le style du dessinateur, son idiolecte, détermineraient la valeur positionnelle des signes du dessin. Eco parle aussi de variantes facultatives et de traits pertinents.

Cet extrait d'Eco reprend l'idée déjà exposée à plusieurs reprises dans cette thèse, par rapport à la valeur faible ou très faible du code de dessin, comme le dénomme ici Eco. En revanche, le geste propre à l'artiste ne paraît pas être un code très faible. Néanmoins, il y a un moyen pour un code faible « d'échapper » à la faiblesse de son code, de renforcer les signes les plus pertinents et significatifs au sein du continuum plastique, et c'est précisément à travers le contraste.

Barthes distingue trois niveaux de codage pour un simple dessin. En premier lieu, la reproduction d'un objet ou scène oblige à un ensemble de transpositions réglées, l'exemple le plus représentatif étant le système de la perspective, un modèle relationnel, comme nous avons vu. En deuxième lieu, le codage du dessin oblige à une certaine répartition entre ce qui est signifiant et ce qui est insignifiant, à une sélection. Le dessin reproduit très peu de choses, habituellement. Malgré cela, le dessin reste un message fort parce que, même si la dénotation du dessin est très faible, la connotation du message stylistique est forte. En troisième lieu, le dessin exige un apprentissage, comme c'est le cas pour tous les codes. (Barthes, [1982], 1992 : 34–35).

Du côté de l'écriture, nous avons constaté et parlé auparavant de la possibilité que celle-ci présente certaines propriétés structurelles qui permettent l'isomorphisme entre des relations des structures de la pensée et des relations correspondantes au niveau graphique. Arnheim dit :

[...] The linear sequence of words in sentences is a clear-cut structural feature, but language makes little use of it, if compared with the musical structure of a melody. [...] A certain type of cognitive operation can be carried out within the language medium itself, but although useful it is hardly productive thinking. [...] Purely verbal thinking is the prototype of thoughtless thinking, the automatic recourse to connections retrieved from storage. (...) What makes language so valuable for thinking, then, cannot be thinking in words. It must be the help that words lend to thinking while it operates in a more appropriate medium, such as visual imagery. (Arnheim, 1969 : 229–232)

Dans ce texte, Arnheim souligne la valeur de l'image pour la pensée productive ou créative, l'écriture lui servant d'appui. Il affirme que la séquence linéaire habituelle d'un

texte, avec sa structure réglée et hiérarchisée, ne constitue pas un médium adéquat pour la pensée productive, mais véhicule tout simplement l'enchaînement automatique des idées. Et donc, cette structure ne semble pas présenter la possibilité d'isomorphisme entre des mots et des structures abstraites de la pensée. En revanche, nous pensons que, lorsque ces mêmes signes se présentent sous une variante graphique, scripturale, comme celle qui compose souvent les œuvres PS, avec leurs caractéristiques picturales, le double statut émerge. En conséquence, le signe scriptural a désormais la possibilité d'instaurer une correspondance structurelle avec des structures de pensée, en moindre mesure que l'image, mais la possibilité peut surgir.

Nous avons parlé de la variation subjective du niveau d'analyse, présente lors de l'étape d'analyse d'une œuvre afin de déceler des possibles unités significatives minimales, ou bien afin de circonscrire des énoncés ou des articulations du contenu, et pouvoir ainsi mieux appréhender le message de l'œuvre. Mais il faut noter que l'artiste-auteur a recours, lui aussi, à ces mêmes marges de liberté lors de la phase de codage et d'inscription de son tableau. Or, Eco se demandait

(..) si, et jusqu'à quel point, une peinture abstraite-géométrique ne se fonde pas sur des codes rigoureux, qui sont les codes mathématico - géométriques. On devra aussi se demander si un tableau informel ne fonctionne pas comme opposition intentionnelle aux codes figuratifs et aux codes mathématico - géométriques qu'il nie, et donc s'il ne faut pas l'envisager comme une tentative pour porter au maximum d'information, jusqu'au seuil du bruit, les éléments de redondance consistant en représentations iconiques et géométriques absentes mais évoquées par opposition. (Eco, 1970 : 49).

Nous montrons l'exemple d'une œuvre qui montre, littéralement, ce qu'explique Eco dans la citation précédente : cette œuvre (fig. 30) utilise un code mathématico-géométrique très rigoureux (de type mathématique) dans sa phase de codage, qui décide de la localisation des lettres ou du texte sur la toile. Ce code mathématique n'est pas visible dans la représentation, mais il donne lieu à une œuvre informelle. De toute évidence, cette façon de procéder porte la déformation des lettres jusqu'au seuil du bruit (recherché par l'artiste, donc, ce n'est pas, à proprement parler, du bruit) :

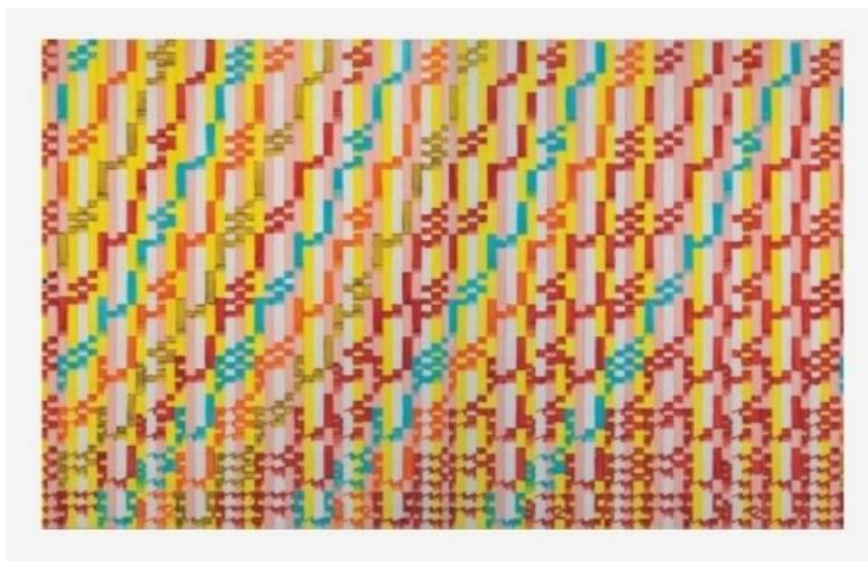


Figure 30, Laura González, *Fuga IV*, 2017. Acrylique sur toile, 190x300 cm.

Nous pouvons observer que l'œuvre nie toute référence iconique, étant devenue un pur produit plastique. À la limite, nous pourrions être d'accord avec la dernière phrase d'Eco, comprise de la manière suivante : la force de la déclaration plastique apparaît quand la déclaration iconique disparaît. Il y a certainement une opposition entre une œuvre où la matière plastique a la primauté et une autre où le renvoi iconique est très présent. Nous avons parlé de cette dynamique caractéristique du signe iconoplastique dans le chapitre *Projet plastique et projet iconique : Make & Match*, page 126.

Eco continue son explication ainsi :

Il arrive ainsi que, dans une œuvre informelle, nous devions identifier, au-dessous du niveau physico-technique, du niveau sémantique et du niveau des univers idéologiques connotés, une sorte de niveau micro physique, dont l'artiste décèle le code dans les structures de la matière sur laquelle il travaille, d'y déceler un système de relations, et donc un code (ibid. : 49).

Selon Eco, ce code que l'artiste fonde à partir de la structure même de la matière « est choisi comme le guide sur le modèle duquel seront structurés les niveaux physico-techniques et sémantiques » (ibid. : 49). Donc, à partir de ce patron au niveau micro-physique se construit la déclaration visuelle des formes (même informes mais reconnaissables en tant que formes), à partir desquelles peuvent se concrétiser les images (si l'œuvre est iconique) et la signification :

Ces formes se constituent à un niveau signifiant, même si les signes ne sont pas clairement codifiés et reconnaissables [par exemple, dans le cas de

signes faiblement iconiques]. En tout cas, dans l'œuvre informelle, l'idiolecte qui lie tous les niveaux existe, et c'est le code microphysique repéré dans l'intimité de la matière, code qui préside aux représentations plus macroscopiques, si bien que tous les niveaux possibles de l'œuvre (...) s'aplatissent sur le niveau microphysique. (Eco, 1970 : 50).

Les œuvres abstraites informelles, où la dimension plastique domine de manière absolue et le code a été instauré au niveau micro-physique, posent le problème de la signification, de l'instauration d'une corrélation sémiotique.

Cet aplatissement du sémantique, du syntactique, du pragmatique, de l'idéologique sur le microphysique aboutit à ce que certains puissent concevoir le message informel comme non communicatif, alors qu'il communique simplement de manière différente. (ibid. : 50).

Comme nous avons vu tout le long du chapitre de la théorie de l'information (page 157), cette phrase d'Eco, *communiquer de manière différente*, fait référence à l'information transmise par le message, assujettie aux codes instaurés dans l'œuvre. Lorsque le code du message est connu par le récepteur, ou bien lorsque le contexte lui permet de l'extraire facilement (comme dans le cas d'une œuvre figurative), le message est compris de manière directe, sans encombre. Mais si le récepteur a des difficultés pour identifier le code ou ce code est inconnu, alors il peut établir certaines pistes de ce qui pourrait être ce code « caché » à travers les éléments du contexte disponibles. Nous savons, comme disait Eco (ibid. : 51), que l'artiste institue, dans l'œuvre, un nouveau code que l'interprète devra découvrir ; il invente un code inédit œuvre par œuvre (ou par série ou par projet artistique). Ceci reste, dit Eco, une des constantes de l'art contemporain ; mais, malgré cela, l'institution de chaque nouveau code s'effectue dialectiquement par rapport à un système préexistant et reconnaissable de codes.

C'est une manière, en effet, *différente*, indirecte, de comprendre le message, et constitue un phénomène de communication habituel dans les énoncés artistiques. C'est ce qu'Eco appelle « des règles inédites » :

Dans un tableau informel, dans une composition sérielle, dans un certain type de poésie contemporaine, l'œuvre instaure (...) un code autonome (elle est même une discussion sur ce code, elle est sa propre poétique). L'œuvre est la fondation des règles inédites qui la régissent ; mais, en retour, on ne peut communiquer qu'à celui qui connaît déjà ces règles. » (ibid. : 50).

Cependant si, dans un cas extrême, le code n'est pas connu, ni communiqué par l'auteur de l'œuvre, ni inférable à partir du contexte, le récepteur ne pourra pas obtenir du message aucune information. Ce message ne sera que du bruit.

Barthes affirme que tous les arts imitatifs sont, en somme, des reproductions analogiques de la réalité (dessins, peintures, cinéma, théâtre), dans lesquelles deux messages coexistent, l'un codé, et l'autre non codé. Lorsqu'il s'agit d'analyser les images publicitaires (qui sont des œuvres PS aussi) sous un angle plus spécifiquement sémiotique, Barthes distingue trois types de messages au sein du même message global : le message linguistique, et deux messages iconiques, le connoté et le dénoté. Pour Barthes, le message connoté est une véritable rhétorique, explique Jappy (1998 : 26). Quant au message iconique dénoté, selon l'expression de Barthes (1964a : 46), celui-ci conforme la *lettre* de l'image « qui constitue le premier degré de l'intelligible (en deçà de ce degré l'observateur ne percevrait que des lignes, des formes et des couleurs) ».

Autrement dit, on aurait affaire ici à une sorte de substrat informe, inorganisé, qui soutiendrait le message iconique connoté (Jappy, 1998 : 26). Et donc, le message connoté (codé) jaillit à partir d'un message sans code. Ceci, dit Barthes, est un paradoxe structurel. Le message dénoté, qu'il appelle *analogon*, se compose du contenu analogique (scène, objet), et le message complémentaire, connoté, est ce qu'on appelle normalement le style de la reproduction : « (...) un sens second dont le signifiant est un certain traitement de l'image sous l'action de l'artiste » (Barthes, [1982], 1992 : 10-13). Pour nous, ce message connoté qu'il décrit, c'est le code de transmission.

Ici, nous retrouvons la même idée qu'expriment aussi le Groupe μ et Pérez Carreño, la *manière* de l'artiste. La signification du message connoté, dit Barthes (ibid. : 10-13), qu'elle soit esthétique ou idéologique, renvoie à une certaine culture de la société qui reçoit le message. Cette dualité de messages (dénoté et connoté) est évidente dans toutes les reproductions qui ne sont pas photographiques, notion qui rejoint d'une certaine façon la double conformation de la représentation de Wollheim (2003 : 3 ss.).

Ainsi, nous percevons le message dénoté, coulée syntagmatique où le contenu analogique est représenté, soumis à la dynamique iconoplastique, et nous percevons le message connoté, avec les phénomènes d'expressivité, manière de l'artiste, code

de transmission, etc. Mais nous considérons que la double conformation est évidente dans les deux messages, dénoté et connoté : le message dénoté peut rendre évidentes les marques sur la surface, et le message connoté aussi, à travers les marques de style de l'artiste. Le code du système connoté semble, en outre, être constitué par une symbolique universelle, ou bien par une rhétorique d'époque (face signifiante d'une idéologie générale d'époque, d'une réserve de stéréotypes : schémas, couleurs, style graphique, gestes, expressions, ensembles d'éléments). Ce sont des structures culturelles et non opérationnelles.

Donc, dans le système total de l'image, les fonctions structurales sont polarisées : il y a d'une part une sorte de condensation paradigmatique au niveau des connotateurs (en gros, des "symboles"), qui sont des signes forts, erratiques et l'on pourrait dire "réifiés", et d'autre part, "coulée" syntagmatique au niveau de la dénotation (...). (Barthes, [1982], 1992 : 39-42).

Même quand l'artiste-auteur inscrit son message à travers le ou les codages choisis, et grâce à ses gestes et mouvements, dans l'opération d'inscription de l'information l'influence de la surface de représentation ne peut pas être exclue. Celle-ci crée un espace ambigu. Nous n'allons pas approfondir dans la vaste question de l'espace, nous ferons seulement quelques précisions pour clarifier nos arguments car, aussi bien l'écriture que la peinture, tous les deux font partie des arts de l'espace.

9.1 L'espace pictural scriptural

Depuis quelques siècles et dans la conception actuelle de l'art, il est communément admis que « l'espace pictural » se circonscrit au support, fabriqué avec la seule finalité de représenter. Mais ceci n'est pas la norme historique. Autrefois prédominaient les représentations réalisées sur les surfaces les plus variées. Et, sur le plan sémiotique, le changement de la conception de l'espace a été un mécanisme fondateur :

(...) Cassirer "déclare qu'à la Renaissance, on a remplacé un espace conçu comme *substrat* par un espace conçu comme *fonction*" (Thullier, 1976, p.140), source des transformations de l'art visuel. (Thullier, 1976 : 140, cité par Saint-Martin, 2007 : 26).

Cette notion nous a interpellé parce que, en effet, les implications pour la création de passer d'un espace-substrat à un espace-fonction sont considérables. L'espace devient ainsi une matrice changeante, un champ de forces potentielles. La conception épistémologique de l'espace, commente Édeline, a fort évolué depuis Aristote et Kant :

Ces derniers, à la tête de beaucoup d'autres, faisaient dogmatiquement de l'espace une catégorie *a priori*, un cadre vide, et unique, préexistant à toute représentation et non interrogé. [...]. (Édeline, 2020 : 112).

Il a fallu atteindre de meilleures bases conceptuelles à travers la recherche afin de mieux comprendre la représentation visuelle et l'espace pictural. Édeline explique ensuite que Piaget a défini une épistémologie génétique, basée sur l'hypothèse que tous les concepts sont des constructions. À partir des conceptions de Piaget, d'autres auteurs plus récents ont conclu que

Il n'y a pas d'espace vide, pas de catégorie kantienne donnant l'espace comme cadre à gérer pour y placer nos représentations, et que l'espace n'est autre que l'ensemble des propriétés "externes" des objets sur lesquels portent nos actions. (Saint-Martin, 2007 : 120-121).

Saint Martin dit que la science a révélé que l'espace est un plenum où la géométrie devient le lien entre les niveaux d'abstraction élevés et les niveaux immédiats. (ibid. : 120-121). L'espace est considéré comme un plein matériel à potentiel génératif que l'artiste interroge et avec lequel il établit une dialectique. Édeline conclut : « Les objets "prennent sens" dans un espace mais cet espace est construit en même temps qu'eux et en quelque sorte "autour d'eux". » (Édeline, 2020 : 112–13)

Notre intention n'est pas celle de reprendre l'évolution de la conception de l'espace ni toute la théorie autour de ce concept. Nous avons seulement essayé de définir la notion de l'espace qui nous semble correspondre avec la dynamique de l'œuvre PS. En effet, la fonction sémiotique de la relation texte-image commence par le support et par l'espace engendré par les différents codes utilisés dans l'œuvre. Le support est, de toute évidence, la surface d'inscription des signes dans la plupart des cas. Avant toute intervention d'un artiste, il y a le papier ou la toile, un support encore vide ou blanc, présentant souvent une épaisseur, une texture, un type de grain, une teinte peut-être.

Ce support est ambigu parce qu'il représente un nombre de potentialités, des *insistances*, selon Deleuze²⁶, sans corrélation avec une signification unique et précise,

²⁶ Salucci explique que le concept d'insistance, par opposition à celui d'existence, est récurrent chez Deleuze. Par exemple un tableau existe, il est actuel et peut être exposé dans une salle de musée. Mais avant que celui-ci ne soit réalisé par l'artiste il avait une autre existence, qui comprenait toutes ses possibilités et dont une seulement s'est réalisée. Cette existence en puissance est son insistance. Les perceptions et les affections sont caractérisées par l'existence, les percepts et les affects se qualifient par leur insistance, prenant ainsi place sur le plan esthétique. (Deleuze, 1991 : 63, cité par Salucci, 2015 : 59)

mais il constitue aussi parfois une source d'inconfort pour l'artiste. Par contraste, le papier ou toile en Orient est un réservoir d'énergie, de potentialités, de possibles à révéler. Dans la culture orientale, le support possède une fonction sémiotique très précise. Les caractéristiques matérielles sont fondamentales aussi, et sont corrélées avec ce que l'artiste désire transmettre.

Pour Édeline, en revanche, le support est, à la base, une surface neutre, uniforme. Qu'elle soit réceptacle d'icônes ou de lettres est indifférent ; son support est une vacuité prête à accueillir les différents types d'espace qui vont naître au fur et à mesure des inscriptions des traits : « Tout commence par une surface uniforme sur laquelle il s'agit de disposer des traces organisées pour correspondre au mieux à une intention expressive ou communicative. » (Édeline, 2020 : 16).

Pour Barthes aussi, tout commence par la surface. L'espace bouillonnant de virtualités qu'il décrit est d'inspiration orientale, comme le prouve son texte sur l'œuvre de l'artiste Cy Twombly, où il dit :

Sur telle surface de TW, rien d'écrit, et cependant cette surface apparaît comme le réceptacle de tout écrit. De même que l'écriture chinoise naquit, dit-on, des craquelures d'une écaille surchauffée de tortue, de même ce qu'il y a d'écriture dans l'œuvre de TW naît de la surface elle-même. » (Barthes, [1982], 1992 : 149).

Pour lui, la surface est une matérialité graphique, déjà pleine d'accidents : « Aucune surface, si loin qu'on la prenne, n'est vierge : tout est toujours, déjà, âpre, discontinu, inégal, rythmé par quelque accident ». Et il décrit les gestes à travers lesquels l'artiste inscrit la *matière* du trait, qui sont les griffures, les tâches, salissures, traînées, ratages effacés ou superposés :

Il y a le grain du papier, puis les salissures, les treillis, l'entrelacs de traits, les diagrammes, les mots. Au terme de cette chaîne, l'écriture perd sa violence; ce qui s'impose, ce n'est pas telle ou telle écriture, ni même l'être de l'écriture, c'est l'idée d'une texture graphique : "*à écrire*" (...). (ibid. : 149).

Nous avons, ainsi, deux conceptions différentes de la surface matérielle, l'une considérée une entité neutre, propre et lisse prête à accueillir les différents types d'espaces qui vont la moduler, et l'autre accidentée et chargée d'information.

Dans un cas comme dans l'autre, la préparation des fonds est une routine très habituelle dans la pratique artistique, comme a très justement observé le Groupe μ (1993 : 83). Ils rappellent que bon nombre d'artistes distinguent deux étapes dans la

production du tableau : la préparation des fonds et la peinture à proprement parler. Donc, il peut convenir à un artiste d'utiliser une surface totalement neutre, ou bien la préparer en travaillant un fond déterminé, ou bien partir d'une surface texturée. Alors, étant donné que la nature de la surface matérielle peut être très variable, ces deux manières de concevoir la surface du support (entité neutre versus entité significative) ne s'excluent pas l'une l'autre. Les différences de surfaces influent sur l'artiste pendant toute la durée du processus d'inscrire les traits parce que, depuis une perspective sémiotique, la nature matérielle de la surface a une fonction signifiante et, donc, elle constitue un élément à intégrer dans la signification de l'œuvre. Mais cette fonction signifiante de la surface n'impacte pas de manière très significative la relation texte-image que nous étudierons.

Naturellement, après l'intervention de l'artiste sur le support, l'espace « blanc » d'avant n'est plus seulement une surface matérielle, il est devenu un espace de perception pour le récepteur (espace de distorsions) et un espace de représentation et de conceptualisation (les deux sont isotropes) pour le producteur de l'œuvre.

L'artiste a engendré un ou plusieurs espaces virtuels, qui se définissent par l'ensemble des propriétés "externes" des objets représentés. Le support, toile ou papier, devient une entité à double conformation pour le récepteur (surface marquée et espace pictural, fictif), comme nous avons vu précédemment. S'agissant d'un art de la représentation visuelle, l'observateur devrait pouvoir, en principe, s'immerger dans les espaces imaginatifs créés par l'artiste, que ceux-ci soient figuratifs ou non figuratifs ; car il est question d'un certain pouvoir d'immersion spécifiquement artistique (comme nous avons expliqué dans l'introduction) qui repose sur la capacité unique de « faire espace » propre à l'œuvre d'art et qui est le résultat, entre autres, de la création des zones d'attraction par l'artiste.

L'espace graphique global est, donc, soutenu et déterminé par le support physique avec ses dimensions et caractéristiques physiques, comme sa matière, le grain de sa surface, la manière de refléter la lumière, sa teinte, sa texture. L'espace fictif est créé par les lignes et les formes agencées par l'artiste, avec leurs degrés d'abstraction, les rapports entre éléments et leurs décalages morphologiques et sémantiques, les moyens de représentation, les structures utilisées, et les diverses utilisations de l'espace. Dans l'œuvre PS l'artiste utilise texte et icône (ou autres codes symboliques).

C'est dans la relation entre les différentes formes d'expression où le sens de l'œuvre est construit.

Comme le dit le critique d'art John Yau, le plan pictural est un lieu que l'artiste conçoit comme propre, un espace susceptible d'accueillir tous types d'information provenant de l'artiste : « Conceived by the artist as “our space,” the picture plane is able to receive and record all kinds of information ». (Yau, 2022 : s.p.)

Mais quand nous parlons d'un espace partagé entre codes, la question se complique. L'espace pictural n'a pas de direction privilégiée ni de temporalité implicite (Édeline, 2020 : 121-122). Malgré cela, la successivité temporelle de l'émission sonore de la parole, transposée spatialement, se traduit par la vectorialité de l'écriture, c'est-à-dire par l'imposition d'une direction conventionnelle au regard qui la parcourt. Son corollaire, dit Édeline, est l'irréversibilité du discours. Ceci est une difficulté importante :

(...) On touche ici sur le vif le gouffre qui sépare les arts de l'espace et ceux du temps, et qui peut mener à de douloureux dilemmes lorsqu'une forme d'art tente la synthèse des deux. (Édeline, 2020 : 120).

Nous avons vu que Rey parle d'une *cloison*, là où Édeline parle d'un *gouffre* !

Cependant, l'abîme entre les deux systèmes ne semble pas si incommensurable si nous essayons d'autres perspectives. Klinkenberg affirme (2020 : 6) que les relations morphologiques entre texte et icône mobilisent les fonctions iconiques de l'écriture parce que, au sein d'une œuvre PS peinte, les fonctions plastiques de l'écriture sont mobilisées aussi, et les deux sont interdépendantes. Par rapport à cette fonction iconique, le tracé du ou des signes graphiques renvoie iconiquement à un objet ou à un autre signe. Il se produit, donc, une interpénétration des signes iconiques des deux sémiotiques, que rend possible leur caractère spatial partagé. L'interpénétration entre le signe scriptural et le signe iconique se laisse donc décrire comme espace scripto-iconique, selon Klinkenberg :

(...) un même stimulus renvoie simultanément à deux signifiants distincts en droit, l'un de nature iconique, et l'autre de nature scripturale. Ce type d'énoncé permet de voir spectaculairement à l'œuvre le caractère ambivalent de l'espace scripto-iconique, organisé par des relations linéaires aussi bien que tabulaires. (Klinkenberg, 2020 : 6)

9.1.1 Types d'espace pictural

Édeline synthétise les types d'espaces :

En synthèse, dans un énoncé verbal-visuel nous sommes en présence de trois espaces simultanément présents :

- l'espace des signifiants (les tracés graphiques) ;
- l'espace des signifiés (leur champ sémantique) ;
- l'espace des référents de ces signifiés (l'espace physique d'une mer s'il s'agit du mot mer).

Ces trois espaces se correspondent-ils terme à terme ? Toute la poésie visuelle est la mise à l'épreuve d'une telle correspondance. (Édeline, 2020 : 119).

Koenderink et Van Doorn déclarent que l'espace pictural est une entité mentale un peu mystérieuse parce que, jusqu'à présent, peu se sait sur ses propriétés. Les sociétés qui jouissent d'un niveau socioéconomique élevé, disent-ils, sont accoutumées à la phénoménologie de l'espace pictural. Le champ visuel est expérimenté comme un champ perceptif bidimensionnel augmenté avec une dimension de profondeur. Tout cela, en dehors des considérations techniques optiques. Le relief pictural est exprimé à travers les bords et surfaces des objets opaques. Ce qui habite dans l'espace pictural est souvent décrit en termes de propriétés physiques ou géométriques, qui font référence à la structure générique du biotope de l'observateur. Les rendus artistiques d'une scène peuvent être captivants, mais l'observateur sait que ce sont des rendus et non la réalité. Mais, certainement, l'espace pictural n'a rien à voir avec l'espace physique du biotope de l'observateur (Koenderink et Van Doorn, 2003 : 240–243).

Mais ce commentaire sur l'habitude de certains groupes humains à la phénoménologie de l'espace pictural est valable, à notre avis, non seulement pour les sociétés qui jouissent d'un niveau socioéconomique élevé, mais aussi pour les sociétés accoutumées à la phénoménologie de leur espace pictural propre, qui leur est contemporaine. Nous pouvons voir une preuve de l'importance du contexte culturel dans la compréhension de la phénoménologie de l'espace pictural dans l'exemple d'un type de représentation propre à des temps préterites. Hermann Kalkofen décrit la double fonction et utilisation que l'espace pictural a eue pendant les environ mille cinq cents ans qu'a duré le style continu, caractérisé par l'utilisation multiple de l'espace

avec une mise en scène où personnages et décor remplissaient des fonctions différentes. La représentation de l'espace (perspectives, points de vue...) et du temps (un temps unique) variait en fonction des objets, décor ou personnages. Les artistes utilisaient des centres de projection différents, un pour les personnages (qu'on suppose vivants et en action), l'autre pour l'environnement, la vue d'ensemble. Ou bien plus d'un centre de projection, ou le décalage du centre de projection (sur les axes verticaux et horizontaux, ou bien sur l'axe de la profondeur, en manipulant les distances focales). Parfois un seul moment dans le temps était décrit, d'autres fois deux ou plusieurs moments temporels, avec la répétition des personnages en différentes positions et attitudes, montrant les étapes de réalisation d'une action. Une autre possibilité était la congruence dans l'ordre temporel et dans la localisation dans l'espace, mais l'inscription de plusieurs moments dans le temps s'effectuait par rapport à l'éloignement de l'espace en accord avec l'éloignement dans le temps (perspective rétrospective dans le cas d'éloignement vers le passé, perspective prospective dans le cas d'éloignement vers le futur). Autres modalités, des représentations où le contexte est omis, les données de la scène sont minimisées, l'espace pictural est réduit au premier plan (à l'action en cours), la narration picturale est étendue à plus de deux moments, etc. (Kalkofen, 2003 : 360). Toutes ces utilisations de l'espace pictural sont difficiles à comprendre pour un observateur contemporain, malgré le fait que la culture est la même. Le changement de temps entraîne un changement de culture.

Koenderink et Van Doorn expliquent que les espaces picturaux dépendent aussi bien de l'observateur que de l'image. Une image, avant de devenir ce que voit l'observateur, est essentiellement une surface plate couverte de couleurs organisées d'une certaine manière. Comme nous avons vu, les manières de voir sont innombrables. En laissant de côté les diverses manières de voir occasionnées par les changements de temps et des cultures, parfois l'observateur adopte une certaine manière de voir afin d'influer dans la structure de l'espace pictural, et souvent ce type de méthodes est pratiqué par les récepteurs immanents, les artistes eux-mêmes. Par exemple, en aplatissant l'espace optique afin d'obtenir un percept qui simule une *compression* des données de profondeur de l'information optique afin de pouvoir le dessiner avec plus de facilité ; les méthodes varient, cela peut se faire en activant une vision monoculaire en fermant un œil, ou bien en regardant la scène à travers un cadre, ou bien en regardant la scène à travers un filtre de couleur, un dispositif type chambre

noire, etc. Inversement, l'artiste peut vouloir simuler un approfondissement du relief pictural afin de vérifier l'efficacité du rendu artistique, à travers, à nouveau, de la vision monoculaire, de la mise en relief du cadre, du point de vue privilégié, etc. (Koenderink et Van Doorn, 2003 : 247–248).

Koenderink et Van Doorn expliquent les grandes différences entre l'espace euclidien et l'espace projectif, pictural. Ils sont très différents du point de vue géométrique. Quand nous définissons les lignes picturales comme des entités droites, unidimensionnelles qui correspondent à des lignes droites dans l'image de référence, en effet, il existe des « points parallèles » dans le monde référentiel, mais il faut savoir que ces points ne peuvent être connectés par aucune ligne droite. Ces points coïncident depuis le point de vue qui a été choisi pour la représentation mais ne peuvent pas définir des lignes car ils se trouvent dans un même rayon visuel. Mais ces rayons visuels ne peuvent pas compter comme des véritables lignes picturales parce qu'ils ne correspondent à aucune ligne dans la scène du monde référentiel. Ce n'est qu'un exemple parmi beaucoup d'autres.

Les espaces pictural et euclidien sont très différents, avec une géométrie très différente aussi. Les propriétés géométriques différentielles des objets picturaux sont beaucoup plus pertinentes pour la perception que leurs équivalents euclidiens. Au fond, ces propriétés ont été sélectionnées à cause de leur pertinence perceptuelle. L'étude de ces propriétés géométriques différentielles de l'espace pictural constitue un vaste et récent champ de recherche sur la forme picturale. (Koenderink et Van Doorn, 2003 : 278–287).

Une des idées de Koenderink et Van Doorn que nous a interpellée, c'est qu'ils affirment qu'une manière valable de décrire l'espace pictural d'une façon différente, c'est à travers la *manière* de l'artiste. En effet, les rendus artistiques d'une scène peuvent être captivants et produire des réponses très puissantes chez les observateurs, peut-être parce qu'ils sont conscients que la scène ne correspond pas à la réalité. Malgré le fait qu'un énoncé artistique est structurellement différent d'une photographie, la science n'a pas encore pu bien comprendre cette capacité de l'art à produire ces effets sur les observateurs, disent Koenderink et Van Doorn (2003 : 240). Nous avons parlé précédemment dans cette thèse de la *manière* de l'artiste comme partie indissociable de l'expression artistique, du travail du geste et du pinceau. Et nous avons dit aussi

que la *manière* de l'artiste est unique et inimitable aussi bien au niveau de sa microstructure que des choix créatifs. En effet, nous pensons que l'analyse et la description de ces deux composantes constituerait une façon différente et efficace de décrire l'espace pictural.

9.1.2 Immersion

Carola Moujan, chercheuse et artiste, explique que « Toute véritable œuvre d'art a la capacité et le pouvoir d'immerger le spectateur dans un univers autre, celui-là précisément qu'elle fait advenir » (Moujan, 2013 : 2).

Le pouvoir d'immersion spécifiquement artistique, tel qu'il pourrait se différencier d'autres formes d'immersion, repose donc sur cette capacité unique de "faire espace" propre à l'œuvre d'art. (Moujan, 2013 : 12).

Elle explique que le monde dans lequel l'œuvre nous immerge n'est pas assignable à un objet ni à un dispositif matériel ou technique concrets, et surtout que ce monde n'existe pas en dehors de l'expérience et n'est accessible qu'à travers elle. De cette manière, explique-t-elle,

Tout se passe comme si le principal enjeu esthétique ne se trouvait pas au niveau des apparences, mais des liens : ceux qui entretiennent les différentes parties de l'œuvre entre elles, et ceux qui relient celle-ci au participant. (ibid. : 12)

Ces liens qui produisent l'expérience perceptuelle de l'immersion doivent nécessairement être liés à la structure physique de l'œuvre. Nous retrouvons ce concept dans le chapitre *La ressemblance et la convention*, page 115, où nous soulignons que notre compréhension des images et de leur particulier caractère iconique et donc, la possibilité d'immersion dans l'œuvre, dépendent de certains critères de ressemblance qui ne se fondent pas sur la conformité -de nature imitative- entre image et modèle mais qui reproduisent les propriétés relationnelles d'un schéma mental où, ce qui importe, c'est la conformité du signifiant avec le type (selon le Groupe μ), la reproduction des relations entre parties (selon Pérez Carreño), et la réussite dans l'expression des propriétés significatives de l'objet -optiques, ontologiques ou conventionnelles- (selon Eco). Hopkins précisait que le contenu pictural est imprécis d'une manière dans laquelle le contenu de l'expérience de ressemblance ne l'est pas. Et donc, une certaine forme d'immersion peut se produire dans des conditions variables d'imprécision de l'image peinte.

L'*immersion* à laquelle nous faisons allusion n'est pas du tout l'immersion technique produite par un système de simulation composé d'images numériques ou de dispositifs de projection qui imite un environnement du monde physique ou bien fictif et qui enveloppe le spectateur. Le terme *immersion* a été associé à des systèmes de simulation hyperréaliste dans le champ des images numériques, mais ce n'est pas le concept auquel nous faisons référence ici. Carola Moujan, qui effectue des recherches dans le domaine des Arts et Technologies de l'Image, explique qu'il y a une confusion courante qui consiste à amalgamer les concepts de simulation (d'environnements, à travers de dispositifs techniques) et d'immersion. Elle lamente :

Cette confusion de sens entre les différents termes n'est pas une simple question linguistique ; elle a d'importantes conséquences dans le champ de l'art, en premier lieu parce qu'elle subordonne l'effet d'immersion au niveau de la performance technique du matériel – notion quantitative – alors qu'il s'agit en réalité d'une affaire de qualité sensorielle. (Moujan, 2013 : 3-15).

Tisseron, cité par Carola Moujan (2013 : 6), donne sa définition d'immersion : « Du fait de sa dimension spatialisée, l'image constitue une forme d'écran qui invite à l'explorer et à la dépasser. » et il ajoute que ce caractère spatial des images, et le désir que nous avons d'y entrer, sont au cœur même de l'expérience. Ce concept de Tisseron se rapproche de celui de Marcel Freydefont, celui d'*immersion mimétique*, qui implique la présence d'une scène, « (...) métaphore récurrente de l'art contemporain, expression d'une articulation entre le récit et l'espace, puisque c'est "là" que cela se joue. » (Freydefont, 2011 : 33).

9.1.3 L'utilisation spatiale de l'écriture

À ce caractère spatial pictural, si varié, il faut ajouter aussi, dans le cas de l'œuvre PS, l'utilisation spatiale des écritures. Celles-ci sont formées par des lettres groupées en mots, dont il faudra déterminer les propriétés spécifiques puisque ce sont elles qui conditionneront la structure de l'espace textuel, selon explique Édeline (2020 : 115-117). Il dit que, en principe, l'espace engendré par le texte n'est plus l'espace physique, mais un étalement par des raisons pragmatiques, et le blanc n'y est pas substantiel (à cause du statut de la ligne, qui est creuse pour l'écriture). Alors, il peut être traversé par d'autres signes, qui ne seront perçus ni comme les recouvrant ni comme recouverts par eux. Les blancs entre les lignes seraient sans substance aussi, ainsi que les intervalles entre les lettres, qui sont des blancs fonctionnels (nous avons

évoqué aussi l'espace entre les vignettes dans la BD, qui constitue un autre type d'espace fonctionnel).

Ces tracés [les caractères] occupent forcément l'espace physique du support, mais l'étalement des écritures en largeur n'est pas une spatialisation véritable : c'est un compromis pragmatique, le résultat temporaire d'une optimisation [...] prenant en compte l'économie du support, la linéarité, la commodité d'apprentissage et d'exécution, etc. [...] (ibid.: 116).

Pourtant, selon ses recherches, il affirme que cet espace, ce *compromis pragmatique*, n'est pas une pure vacuité, et que le statut du blanc change entre les deux espaces. L'espace des signifiants textuels n'est donc pas l'espace physique, mais par son usage de la ligne il est fortement apparenté à celui du dessin, puisque « les signes qui renvoient aux objets linguistiques sont des tracés d'une écriture laquelle, comme tracé, possède bien une extension spatiale » (Édeline, 2020 : 117).

Certes, l'espace pictural n'a pas de direction privilégiée ni de temporalité implicite (ibid.: 121). Mais, malgré cela, comme nous avons déjà dit auparavant, la successivité temporelle de l'émission sonore de la parole, transposée spatialement, se traduit par la vectorialité de l'écriture, c'est-à-dire par l'imposition d'une direction conventionnelle au regard qui la parcourt. Son corollaire, dit Édeline, est l'irréversibilité du discours.

Mais, en réalité, comme le langage écrit reste un code discontinu, les lettres ou mots peints sur la peinture s'entourent d'un espace qui imite (virtuellement) celui de la page. Édeline dit que ces caractères sont organisés selon des « équations virtuelles », dont une approximation dessinée suffit à assurer le fonctionnement. Et donc, pour lui, le résultat collatéral de cette ambiguïté est la production de pseudo-dessins :

Les pseudo-dessins engendrés par l'écriture sont des objets ambigus (c'est-à-dire proprement intersémiotiques) que l'on peut prendre aussi bien pour les constituants d'un énoncé linguistique que pour des représentations (dans l'espace physique cette fois) d'objets du monde réel, selon que l'on choisit de se placer dans l'espace texte ou dans l'espace dessin. (Édeline, 2020 : 117).

Or, l'écriture, selon cette citation d'Édeline, est valable comme représentation d'objets du monde réel dans l'espace physique cette fois (en plus d'être le constituant du texte). Cette notion nous renvoie au caractère iconique du texte qu'évoquait Klinkenberg précédemment. C'est le cas aussi de Fresnault-Deruelle, incontestable précurseur des études universitaires sur la bande dessinée, dans l'article historique qu'il fit paraître dans la prestigieuse revue *Communications*, cite Odaert, où le premier s'attacha à

démontrer que dans le domaine de la bande dessinée, au moins, « le mot fait image », c'est-à-dire que le verbal y est aussi, et peut-être avant tout, iconique, car « le ballon particip[e] à la fois du message linguistique et du message iconique » (Fresnault-Deruelle, 1970 : 145, 159, cité par Odaert, 2015 : 38).

Le vide de l'écriture dont parlait Édeline n'est pas une absence de matière mais, bien au contraire, un changement de type d'espace mental. Ce fait a rendu possible la formation du "second programme" de lecture visuelle (texte). Aujourd'hui, mis en présence d'un énoncé visuel, on peut admettre que par défaut nous sommes dans le programme "image". Ce qui nous signale qu'il faut passer au programme "texte" c'est la présence, dans l'énoncé, d'alignements, d'une discrétisation modulaire, puis la reconnaissance d'un répertoire familier. Même une écriture inconnue peut être reconnue à ces traits. Bien que la séparation des deux codes de lecture visuelle (image et texte) soit aujourd'hui nette et claire, il existe une tendance constante à glisser de l'un vers l'autre dans nos pratiques, assure Édeline (ibid. : 273).

9.1.4 La dialectique vide-plein

Il faut éviter qu'une interprétation unique ne s'impose au lecteur : l'espace blanc, le jeu typographique, la mise en page du texte poétique contribuent à créer un halo d'indétermination autour du mot, à le charger de suggestions diverses. (Eco, 1965 : 22)

Un halo d'indétermination semble entourer le mot, dit Eco. Et une aura d'espace semble entourer toute représentation naturaliste, dit Gombrich.

Il semblerait que tout signe ressort comme une figure sur un fond neutre. Mais ce même fond semble s'étaler et prendre de l'ampleur et de la profondeur dès qu'il est associé à des signes qui font partie d'une représentation.

L'image crée un espace pictural, fictif, mais l'écriture aussi crée sa propre aura d'espace autour. Cet effet peut être observé dans n'importe quelle image qui contient des lettres. Par notre conditionnement culturel, nous sommes si habitués en Occident à attribuer à chaque image son espace « de vie » potentiel, que nous n'éprouvons aucune difficulté pour régler notre lecture à une configuration dans laquelle chaque figure est entourée par sa propre aura particulière. Cet effet est particulièrement évident dans les images dans lesquelles un groupe de figures se regroupent sans l'intention de partager un même environnement spatial (comme c'est le cas, par

exemple, des affiches botaniques qui contiennent des illustrations de plantes distribuées sur la surface à la manière d'éléments sur une grille).

Malgré ce dynamisme spatial, dans l'art occidental on considère généralement le vide comme un espace négatif, qui constitue l'antithèse de l'espace positif ; en revanche, dans la culture orientale le vide qui entoure les objets, personnes ou représentations, représente un intervalle spatio-temporel qui relie les choses entre elles, une relation nécessaire. Néanmoins, il y a un type de représentation en occident qui reflète une notion similaire à cette notion orientale : la bande dessinée et ses espaces vides dans ou autour de la vignette. D'après les innombrables manières dont les artistes utilisent ces espaces, il est envisageable de les considérer comme des intervalles spatiotemporels qui relient les événements et les lieux du récit, et qui créent la relation entre le spectateur et l'œuvre qu'il est en train de lire et contempler.

Une peinture incomplète peut inviter l'observateur à projeter des éléments imaginaires là où c'est « vide ». C'est le mécanisme de projection, et il fonctionne à deux conditions, explique Gombrich. D'un côté, l'observateur ne doit pas avoir des doutes sur comment remplir cet écart, cet espace blanc. D'un autre côté, un écran ou zone vide -ou peu définie- doit exister, afin que l'observateur puisse projeter l'image imaginée ou espérée. Gombrich raconte que, d'après des écrits et des peintures de la Rome antique, les artistes de l'époque connaissaient ces moyens d'éveiller ces facultés imaginatives et mimétiques. Mais aucune tradition artistique n'a eu des connaissances aussi profondes de cette utilisation de l'écran que la culture orientale. La théorie de l'art chinoise a une maxime, qui est que si l'idée est présente ou exprimée, le pinceau et l'encre ne sont plus nécessaires. Ou bien, que certaines choses peuvent être capturées et exprimées par quelques touches magistrales, et ceci est un idéal, c'est donner vie à l'invisible. Les zones vides sont aussi importantes, pour l'artiste oriental, que les zones peintes. Le niveau admissible des réserves (plages non colorées ou non recouvertes d'encre) varie avec les cultures, explique le Groupe μ . La peinture chinoise utilise beaucoup plus les réserves que l'art occidental. En Occident, l'espace de la perception est simplement « connexe » : il existe une continuité entre les différentes parties perçues, généralement. Pour la peinture orientale, en revanche,

L'espace de la peinture chinoise n'est pas « simplement connexe ». (...) Dans l'espace topologique chinois, il y a des points de l'image que l'on ne peut joindre entre eux par un chemin entièrement situé dans l'image. Ce qui est rarement le cas en Occident. (Groupe μ , 1992 : 465)

La peinture orientale présente comme des îles de perception, séparées par des blancs où seulement est visible le « blanc » du support ; ces zones de réserve non peintes peuvent occuper jusqu'à deux tiers de l'énoncé, et elles séparent des champs iconiques parfois contrastés. Un regard occidental peut faire de ces réserves des signes d'isolement de certains éléments du reste du monde. Mais il peut voir aussi un énoncé rhétorique tel qu'il est perçu en Orient : dans les zones iconiques règne l'illusion de profondeur, dans les réserves, on perçoit d'abord le plat du support (coexistence, donc, des espaces à trois et à deux dimensions) mais à ces endroits-là il est possible d'observer comment opère la rhétorique de la discontinuité orientale : les « blancs » peuvent être ré-évalués iconiquement et donner l'illusion de portions de paysage imaginés ou, inversement, les fragments existants peuvent être considérés comme des artifices.

Cet exemple de l'interprétation des réserves (analysé par le Groupe μ) est une preuve de plus que l'horizon d'attente déterminé par une culture est déterminant, comme dans toute rhétorique. Si nous poussons notre comparaison un peu plus loin, nous pourrions observer un fait très intéressant qu'observe aussi le Groupe μ (qu'ils appellent *imbordement*) : des dommages subis par des œuvres ou fresques de l'antiquité ou Renaissance peuvent induire ce type d'effet chez certains observateurs occidentaux, malgré la contradiction évidente avec leur horizon d'attente culturel ; l'excès d'espace non occupé par l'énoncé crée des réserves en trop, que l'observateur peut lire comme des imbordements appartenant à un seul énoncé (fragmenté) et créer des connexions par des chemins en dehors de l'image.

Pour un regard oriental, la lecture des réserves, bien qu'elle reste rhétorique, est très différente :

Aquí todo es orden, nada es desorden, no hay discontinuidad, sino fusión, y es que el /vacío/ es esta vez una especie de zona histolítica, una niebla genitora, el lugar de una metamorfosis de los contrarios. (Groupe μ , 1993 : 242).

Pour Barthes, la notion d'espace de réserves dans les peintures, est similaire. Son point de vue, nous le savons, est influencé par ses connaissances de l'art oriental :

[Les toiles] restent des espaces absolument aérés ; et leur aération n'est pas seulement une valeur plastique ; c'est comme une énergie subtile qui permet de mieux respirer : la toile produit en moi ce que le philosophe Bachelard appelait une imagination "ascensionnelle". (Barthes, [1982], 1992 : 167–168)

Dans les peintures à l'encre asiatiques, les espaces blancs ont la même importance que les espaces qui contiennent des traits. Ils sont essentiels parce qu'ils assurent la circulation de l'énergie *chi*, elles insufflent de la vie aux œuvres. L'historien d'art et expert en esthétique asiatique Sheng Kuan Chung le confirme :

In Asian ink paintings, white spaces are of equal, if not greater, importance to areas containing brushstrokes. Asian painters are known for leaving large areas of their compositions empty to ensure the flow of *chi*. (Chung, 2012 : 137).

L'importance des réserves et de l'énergie *chi* qu'elles insufflent est telle, affirme Chung, que les experts accordent beaucoup plus de valeur au degré d'énergie *chi* exprimé qu'au réalisme avec lequel est représenté le sujet ou objet de la peinture ou calligraphie. De la même manière, une représentation réalisée avec un travail de pinceau magistral réduit la nécessité de l'illustrer de manière réaliste, car c'est l'âme de l'objet qui a la plus grande signification.

L'importance de ce concept oriental de vide est déterminant dans la forme de les inscrire, et d'inscrire les traits, dans l'art asiatique. Témoignent de son importance les diverses modalités d'inclure les réserves dans l'œuvre artistique : des grandes zones de réserves dans la peinture, la réalisation de l'écriture avec une brosse sèche (ou mouillée avec de l'eau tout simplement), ou plein de silences « resonants » dans la musique : « The idea of nothingness has promoted such forms of inquiry as ink painting full of blank space, calligraphy with a dry brush, and music with resonant silence. » (Matsunobu, 2012 : 140). Alors, explique Chung (2012 : 35), le fondement ou support est incorporé d'une façon signifiante dans la composition picturale, fonctionnant comme du néant ou comme espace inoccupé dans le cas du sol ou du ciel non peints, ou bien comme champ ambigu médiateur entre l'espace illusionniste de la peinture et la surface où les mots sont souvent inscrits. De plus, la texture de ce support joue un rôle important dans la configuration de l'expérience visuelle et conceptuelle de la peinture.

Pour la pensée orientale, tout trait à l'encre est né d'une même impulsion, qu'il s'agisse d'écriture, ou de peinture. Le même type d'énergie nourrit les deux types de trait. Et

cette énergie ne peut naître qu'à partir du détachement, du vide préalable dans l'esprit, du papier blanc. Donc, ce qui est important dans la peinture et écriture orientales, c'est que les traits soient infusés avec de l'énergie et celle-ci doit naître à partir du blanc, qu'il corresponde à des grands espaces ouverts, ou au grand vide renfermé.

Depuis une tout autre perspective, et toujours par rapport à la réserve ou à l'absence, Arnheim attire l'attention sur l'un des nombreux phénomènes dans lesquels l'absence de quelque chose peut fonctionner comme composant actif d'un percept grâce à la connaissance visuelle. Voir un vide cause la mise en rapport du percept avec quelque chose qui appartient à son contexte mais est absente, et fait remarquer son absence comme une propriété du présent. Ici, le vide peut paraître comme imprégné d'actions qui vont avoir lieu, qui vont éclater. (Arnheim, 1969 : 89–90). Il nous faut admettre que cette vision d'Arnheim est spectaculairement proche du concept oriental du vide, que nous avons évoqué. Pérez Carreño abonde dans le même sens :

La estancia es el modo de ser de la obra de arte, porque sólo la obra de arte tiene una matriz referencial en la que la no existencia es pertinente. (...) El arte es ausencia presente, *parousia senza ousia*, y en esto se asemeja a la memoria. *En busca del tiempo perdido* es citado en diversas ocasiones como ejemplo de lo anterior [...] (Pérez Carreño, 1988 : 86)

Maintenant, par rapport aux types de blanc dans un texte, Édeline en distingue deux : celui, dans la ligne d'écriture, sur lequel sont tracés les graphèmes et celui, entre les lignes et les mots, qui marque la segmentation du discours. Nous en avons déjà parlé : ces blancs ne sont pas substantiels, d'après Édeline, et ils peuvent à volonté être traversés par d'autres signes qui ne seront perçus ni comme les recouvrant ni comme recouverts par eux. Dans l'espace-texte ils sont vacuité pure et ne renvoient à aucun signifié. Ce blanc est la place où d'autres signes pourraient se trouver et consiste en quelque sorte en une absence de signe. Mais en tant que marque de segmentation, le blanc remplit une fonction parfaitement positive, dit Édeline (2020 : 265–66). En outre, il est possible de détourner ces blancs de leur fonction (blancs typographiques) et de leur attribuer un rôle constructif, c'est-à-dire d'attribuer un sens à ce qui dans le texte de base est simplement une marque de segmentation vide de sens. Cela revient à transformer l'espace-texte en espace-dessin et de ce fait à rendre les blancs substantiels. Il y a un cas curieux, celui des lézardes. Ce sont une ligne, voire deux, mais qui ne peuvent pas être considérées des surfaces, mais des contours, et donc, des dessins. Mais sans surface intérieure. Ce qui est valorisé dans le cas des lézardes,

c'est l'espace négatif du texte, dans une progression continue qui part du texte vers l'image. Cette transition intersémiotique va du texte au dessin, et non du texte à la peinture : ce qui autorise cette transition est la possession, commune aux deux codes, de la ligne. (Édeline, 2020 : 268–269).

Par rapport aux blancs qui se trouvent dans le dessin au trait, le Groupe μ explique :

[Sobre el dibujo a trazos] No quedan más que zonas lineales de información concentrada, separadas por zonas blancas que están vacías. Considerándolo bien, esta irrupción del vacío en los objetos constituye una operación extraordinaria, y el que restituyamos a esos espacios en blanco su carácter substancial evacuado se debe únicamente a un adiestramiento antiguo y constante. (Groupe μ , 1993 : 165).

Cheng souligne la fonction active du Vide dans l'optique chinoise, son immense ouverture qui permet le processus d'intériorisation et de transformation par lequel toute chose atteint la totalité. Or, Cheng envisage le Vide non comme une notion, mais comme un signe. Un « signe privilégié, puisque, dans un système donné, il est précisément ce par quoi les autres unités se définissent comme signes » (Cheng, 1991 : 48-49). Il a, en somme, un rôle actif et fonctionnel.

Le Vide, en corrélation avec quelques autres notions telles que les souffles vitaux, le Yin-Yang, est sans doute l'affirmation la plus originale (...) d'une vision de vie dynamique et totalisante que la Chine ait apportée. (ibid : 49-50)

9.1.5 Conclusions

L'homogénéité sémiotique que nous étudions dans ce chapitre sur le codage et l'inscription concerne l'utilisation de l'espace (en incluant la dynamique espaces pleins et vides), et le travail de codification.

Nous avons déjà commenté que l'œuvre PS peut être considérée équilibrée du point de vue sémiotique, parce que la représentation ne constitue que la pointe extérieure de l'iceberg, c'est-à-dire, c'est la réalisation matérielle d'un modèle théorique mental. À notre avis, elle est sémiotiquement homogène parce que la différence entre la représentation des entités du monde des idées et les entités physiques ne constitue, en réalité, qu'une différence de code : les entités abstraites sont aussi représentables par un code que celles du monde physique. Il n'y a pas de représentation possible sans code, de la même manière qu'il n'y a pas d'opération de codage sans transformation (qui implique de l'abstraction). Donc, le besoin d'un code (d'une

transformation), est ce que les deux systèmes, image et écriture, ont en commun, et les opérations de transformation sont celles qui établissent l'équilibre sémiotique entre les deux codes et dans la totalité de l'œuvre.

Par rapport au travail de codification, nous avons commenté que, pour représenter ou inscrire un message, l'auteur codifie l'information qu'il transmet grâce à un système de signes conventionnel (langage écrit ou autre) et un système de codage *ad hoc* (dessin, peinture), que l'auteur doit inventer. La notion d'invention appliquée à l'œuvre artistique, qui opère une rupture ou un changement d'ordre (selon Eco) explique comment s'effectue le passage d'une réalité ou objet qui n'a pas été enregistré par la culture à un continuum matériel : Eco disait que, pour l'invention, il faut partir de schémas et de modèles relationnelles préétablis par la culture, et effectuer des transformations à partir du déjà connu, en essayant une nouvelle manière de le structurer pour y opérer les transformations des éléments pertinents d'un type de contenu. En somme, diverses modes de production sémiotique sont en jeu ; les énoncés inventifs sont des structures labyrinthiques dans lesquelles se tissent et entremêlent des inventions, des répliques, des stylisations, des ostensions, etc.

Cependant, le signe qui est le produit d'une invention -même s'il instaure une fonction sémiotique complexe- est un signe imprécis, car les inventions ne s'organisent pas selon un système d'oppositions figés, « nettes », mais tout le long d'un continuum modulé qui dépend plus d'un hypocodage que d'un vrai codage, expliquait Eco. Et l'invention du signe complexe mais imprécis qui est l'œuvre PS requiert de se matérialiser graduellement sur ou dans l'espace pictural. Nous rappelons une phrase d'Édeline, où il dit que les objets "prennent sens" dans un espace mais cet espace est construit en même temps qu'eux et en quelque sorte "autour d'eux". Alors, l'espace est engendré par les différents codes utilisés dans l'œuvre.

À la base, que l'espace soit considéré comme surface matérielle neutre, propre et lisse prête à accueillir les différents types d'espaces qui vont la moduler, ou bien accidentée et chargée d'information graphique, ce qui est certain c'est que cette entité est un espace de perception pour le récepteur (espace de distorsions) et un espace de représentation et de conceptualisation (les deux sont isotropes) pour le producteur de l'œuvre. L'espace fictif est créé par les lignes et les formes agencées par l'artiste, avec leurs degrés d'abstraction, les rapports entre éléments et leurs décalages

morphologiques et sémantiques, les moyens de représentation, les structures utilisées.

Nous venons de dire que l'espace pictural est un espace de perception pour le récepteur. Ceci implique la possibilité de distorsions. Notre compréhension des images et de leur particulier caractère iconique et donc, la possibilité d'immersion dans l'œuvre, dépendent de certains critères, comme la conformité du signifiant avec le type (selon le Groupe μ), la reproduction des relations entre parties (selon Pérez Carreño), et la réussite dans l'expression des propriétés significatives de l'objet -optiques, ontologiques ou conventionnelles- (selon Eco). Hopkins précisait que le contenu pictural est imprécis d'une manière dans laquelle le contenu de l'expérience de ressemblance ne l'est pas. Et donc, une certaine forme d'immersion peut se produire dans des conditions variables d'imprécision de l'image peinte. Le pouvoir d'immersion spécifiquement artistique, tel qu'il pourrait se différencier d'autres formes d'immersion, repose donc sur cette capacité unique de "faire espace" propre à l'œuvre d'art.

Malgré ce dynamisme spatial, dans l'art occidental on considère généralement le vide comme un espace négatif, qui constitue l'antithèse de l'espace positif (fig. 31) :



Figure 31, Paqui Martín Sans titre, 2017. Série « La palabra entintada », image de livre d'artiste. Photopolymère sur plaque solaire imprimé sur papier artisanal, 16x22 cm.

Dans la culture orientale, en revanche, le vide représente un intervalle spatio-temporel qui relie les choses entre elles, une relation nécessaire, une zone pleine de suggestions où le récepteur projette la continuité et l'exubérance du paysage (fig. 32) :



Figure 32, Takabatake Shikibu, *Atelier de montagne au début du printemps*, 1800s, encre sur papier, 31,1x45,4 cm

Dans les zones iconiques règne l'illusion de profondeur, dans les réserves, on perçoit d'abord le plat du support (coexistence, donc, des espaces à trois et à deux dimensions) mais à ces endroits-là il est possible d'observer comment opère la rhétorique de la discontinuité orientale : les « blancs » peuvent être ré-évalués iconiquement, et donner l'illusion de portions de paysage imaginés ou, inversement, les fragments existants peuvent être considérés comme des artifices.

Depuis une tout autre perspective, et toujours par rapport à la réserve ou à l'absence, Arnheim attire l'attention sur l'un des nombreux phénomènes dans lesquels l'absence de quelque chose peut fonctionner comme composant actif d'un percept. Voir un vide cause la mise en rapport du percept avec quelque chose qui appartient à son contexte mais est absente, et fait remarquer son absence comme une propriété du présent. Le vide peut paraître comme imprégné d'actions qui vont avoir lieu, plein de virtualités.

Donc, on peut conclure que la lecture de la relation vide – plein dépend aussi du code qu'on applique. Les manières d'appréhender le vide est conditionnée culturellement, et nous ne pouvons pas exclure que certaines œuvres PS soient susceptibles de proposer des lectures de la dynamique vide – plein qui ressemblent à l'état d'esprit de la dynamique orientale mais, ce qui semble vraisemblable, c'est que tout dépend du code que l'auteur les assigne, grâce à des manœuvres rhétoriques diverses.

En ce qui concerne l'homogénéité dans l'utilisation de l'espace dans l'œuvre PS, nous avons vu les différentes opinions sur les diverses espaces suscités à l'intérieur d'une œuvre de cette complexité. Après une longue observation des œuvres et de notre étude sur la perception et représentation picturales, nous nous rallions à l'opinion qui considère que l'espace est construit en même temps que les signes et les éléments de la composition, et autour d'eux, comme nous avons commenté précédemment dans cette thèse. Si nous pensons ainsi, nous considérons que l'espace de l'œuvre est comme « sculpté » de l'intérieur, par ses propres composantes plastiques. Si nous partons de ce postulat, il doit y avoir homogénéité parce que les espaces suscités doivent se compléter les uns les autres. Et ce, malgré les différences de propriétés entre les divers espaces, qu'ils s'épanouissent dans la matrice bidimensionnelle du support physique, ou bien dans les profondeurs fictionnelles de l'espace pictural, ou bien que les signes se comportent comme des structures isomorphiques qui correspondent à des espaces topologiques mentaux.

9.2 La ligne dans l'espace pictural

Nous adopterons la définition de *ligne* dans Le trésor de la langue française :

Ligne, dans son sens premier qui est aussi le nôtre, est un tracé qui est une longueur continue et dans une direction déterminée, une délimitation qui a été tracée par un trait (signe graphique de la ligne réalisé avec un instrument sur une surface). La nuance sémantique du concept de ligne est plus abstraite que celle du trait, car la ligne peut être réelle ou imaginaire, elle est dotée d'un certain nombre de propriétés signifiantes d'ordre iconique comme séparation, intersection, contour, direction, mouvement, etc.

La ligne dans l'espace pictural délimite, signale et signifie. De manière très informelle, nous pouvons donner quelques exemples : les lignes implicites signalent des intersections de plans ou les formes géométriques d'un rebord, les lignes isolées signifient des droites ou des courbes, les faisceaux de lignes signalent des structures de fuites, les lignes de figures indiquent des contours et des découpes d'objets... Toutes les lignes créent des vecteurs de direction basiques pour organiser les compositions. Elles apportent de la profondeur, séparent les plans, cloisonnent l'espace, peuvent représenter la forme et la structure de tout objet, et donnent du volume aux objets bidimensionnels.

Prenons ce dernier cas, par exemple. L'illustrateur Uri Shulevitz explique quelques effets que produit la ligne, selon ses caractéristiques plastiques, lors de la perception. Alors, dans le cas de notre exemple, une ligne contour qui se matérialise par un trait continu de couleur unie et d'aspect plein, sans texture et sans variations dans l'épaisseur, évoque une figure plate, et donc, d'un volume minimal. En effet, plus le contour est épais, plus l'évocation de la figure représentée par le trait du dessin est plate. Même si le dessinateur ajoute des ombres à la figure de contour épais, il n'y a rien à faire et, pire encore, la présence des ombres renforce la contradiction par rapport à ce que le contour évoque. Inversement, plus le contour est fin, plus l'objet évoqué donne l'impression illusoire de volume, malgré le fait que nous parlons d'une représentation 2D (Shulevitz, 1985 : 137).

Ces effets induits sur le récepteur sont possibles parce que la ligne noire, disait Eco, n'est qu'une convention graphique qui permet de transformer sur le papier les éléments schématiques d'une convention perceptive ou conceptuelle qui a motivé le signe. (Eco, 1976 : 34–36). Ou bien, comme le dit Édeline, la ligne nous permet d'organiser et de donner un sens aux objets du monde, le sens que nous accordons aux choses par convention ou par conditionnement culturel :

[...] la ligne, qui semble délimiter tout ce qu'on voit et nous permettre d'organiser le monde qui nous entoure et de lui donner un sens... n'existe pas. Elle est une pure construction de notre perception, que nous transcrivons et manifestons par des traces. De sorte que cette même ligne, ce tout qui n'est *rien*, trace aussi bien les formes du monde que la forme des lettres, ou même les deux à la fois dans le cas de l'intersémiotique. (Édeline, 2020 : 7)

Édeline fait une analyse assez poussée de la ligne. Pour lui, loin d'être un objet simple, la ligne est en réalité très complexe et, tout comme Eco, il affirme que la ligne est une construction de l'appareil perceptif sans correspondant dans le monde réel. Willats insistait sur la distinction entre les marques tracées dans la peinture et la notion plus abstraite de primitifs d'image que ces marques représentent. (2003 : 143). Il spécifie que, dans les dessins de ligne, les primitifs d'image sont de lignes unidimensionnelles, notamment des lignes noires sur un fond clair, et que l'on peut trouver des exemples de ceci dans toutes les cultures et périodes de l'histoire.

(...) la ligne apparaît comme un geste élémentaire et inaugural, instrument des premières tentatives de figuration dans la prime enfance de l'homme comme dans celle des sociétés, instrument de tout acte de présentation visuelle, de représentation et ultérieurement de programmation (comme dans le dessin d'architecte). Cette ambiguïté fondamentale de la ligne en fait le prestige signifiant. (Bertrand, 2011 : 43)

La plupart des lignes d'un dessin représentent les bords des objets. On pourrait décrire un dessin comme une description d'une scène centrée sur les objets, leurs bords et contours, et qui existe en dehors de la lumière naturelle. En effet, il y a un mécanisme biologique qui rend les contours des objets saillants lors du processus perceptif, qui s'appelle inhibition latérale. Livingstone explique (2013 : 48) que ce mécanisme est le premier et fondamental premier pas dans la chaîne de traitement de l'information visuelle. La computation neuronale de l'inhibition latérale traite les contours en les transformant en lignes, c'est pour cette raison qu'il nous semble naturel que les lignes représentent des contours, et un dessin de lignes, une scène.

Donc, le public accepte les scènes dessinées à base de lignes, malgré le fait que le déploiement optique d'un dessin n'est pas physiquement similaire à celui d'une scène réelle. Ces dessins fournissent des rendus équivalents à une scène naturelle, ils sont convaincants, et même réalistes :

But if so, why is it that line drawings can look so convincingly realistic? although the optic array from a line drawing is not physically similar to that obtained from a real scene, it nevertheless provides an effective perceptual equivalent. (Willats, 2003 ; 135–37)

L'équivalence perceptuelle est, sans doute, efficace. La preuve est que, pendant des siècles, les artistes ont exploité les effets de ces computations d'inhibition latérale, à la base des dessins de ligne, des ombres, du clair-obscur, et du dessin hachuré.

Le mot « ligne » est, donc, une conceptualisation. Denis Bertrand distingue, d'un côté, le sémantisme du mouvement de la ligne et, de l'autre côté, le sémantisme du bord et de la direction qui, en somme, produisent les formes et leur distribution dans l'espace.

Bertrand analyse le rapport que la ligne entretient avec le dynamisme du mouvement, le dynamisme gestuel du tracé, qu'il situe par-delà le caractère figuratif de la ligne. Il parle notamment du geste dessinant et de la présence de la main qui va le tracer, qui exaltent l'aspect inchoatif de la ligne : c'est le départ, l'ouverture de la forme, son élan. Nous analyserons cet aspect de la main qui trace la ligne par le geste dans le chapitre

Le mécanisme physique de la création : le geste, page 291 ; cette perspective nous interpelle dans la mesure où elle est en rapport avec la *vitesse* évoquée par Barthes : Bertrand dit qu'il y a, d'un côté, une tension qui est le préambule à l'expression du mouvement et de la vitesse alors même que la ligne est déjà réalisée. Ensuite, le second caractère de la ligne concerne ce que Bertrand appelle l'investissement passionnel et axiologique. La ligne, « dotée de propriétés comme subjectives » s'autonomise, ce qui se traduit par une ouverture dans le sens d'une disponibilité, de devenir un dispositif d'accueil. Dès lors, dit Bertrand, à l'aspect inchoatif s'ajoute celui de l'inaccompli. Ainsi, par ce double processus aspectuel -inchoatif et inaccompli- la ligne se libère du geste qui l'a engendrée :

C'est ainsi que la ligne, forme ouverte, l'est par l'acte d'énonciation, liée à son énergie inchoative de tracé ; et, libérée comme une forme désormais autonome et même directrice, elle est ouverte à la fois comme inaccomplie, se disposant ou s'offrant à l'accomplissement, et comme structure d'accueil, en elle-même génératrice de sens. Nous pouvons alors en venir à la propension, propre à la ligne, à accueillir précisément, sous des formes que l'usage a plus ou moins stabilisées, des investissements à la fois émotionnels et axiologiques. (Bertrand, 2011 : 54).

D'un autre côté, nous disions que Bertrand distingue le sémantisme du bord et de la direction qui, en somme, produisent les formes et leur distribution dans l'espace. En effet, la ligne, intégrée dans l'espace qu'elle-même suscite, opère et interagit avec cet espace, exprimant ses constituants sémantiques de bord et de direction différemment, selon le code dans lequel la ligne s'exprime. Ces différences se traduisent par la ligne-qui-unit (écriture) ou la ligne-qui-sépare (dessin) :

Tout énoncé fait de lignes suscite un espace spécifique, différent selon qu'il s'agit d'une ligne d'écriture ou d'une ligne de dessin. Selon la distinction proposée dans Edeline (2008) la ligne d'écriture est une ligne-qui-unit alors que la ligne de dessin est une ligne-qui-sépare. Même dans un dessin la ligne tracée n'est qu'exceptionnellement le signe iconique d'un objet physique (par exemple d'une clôture ou d'une ligne téléphonique). (Édeline, 2020 : 114).

La ligne synthétise plusieurs phénomènes de différent nature : elle contribue à une saisie perceptive (ligne d'écriture, ligne d'horizon dans un dessin) et aussi à une appréhension de lignes de force ou de composition, de lignes limitrophes. La ligne possède, en outre, plusieurs modes d'existence. Elle peut être *virtuelle* (lignes de force ou de composition, qui établissent des rythmes visuels), elle peut être *actuelle* (lignes qui délimitent et détachent des surfaces), *potentielle* (partiellement occultée, construite

par le système perceptif, quand l'œil restaure en joignant les extrémités en suspens ou à partir de stimuli indirects, selon le principe gestaltiste de groupement ; celle-ci est aussi la ligne *virtuelle* chez Édeline) et, finalement, elle peut être *réelle* ou réalisée, celle que manifeste le trait effectif sur un fond uniforme ou non, « créant, distribuant et informant par contraste des surfaces de part et d'autre de son parcours » (Bertrand, 2011 : 48-49).

En outre, Bertrand évoque le modèle typologique de la ligne proposé par Édeline, où ce dernier distingue la ligne contour et la ligne creuse, principalement (et aussi la ligne virtuelle et la ligne-lieu). Par rapport à la ligne contour, qui implique la saisie référentielle des objets du monde, elle est adossée à l'univers figuratif et présente une grande efficacité descriptive. Bertrand analyse les cinq déterminations de cette ligne contour, proposées par Édeline, et qui conditionnent la saisie de la figurativité iconique ; Bertrand se demande si, en adoptant un autre point de vue sur l'ordre adopté, il serait possible d'établir une typologie générative de la ligne contour sur le plan de l'expression, reconstruisant un certain ordre de la figurativité (impliquant la saisie référentielle des objets du monde). Cette restructuration pourrait permettre, selon cet auteur, d'identifier les niveaux de détermination de la ligne allant du plus articulé au plus schématique. (ibid. : 48-49). Bertrand propose ensuite une lecture tensive de la ligne, mais nous allons nous arrêter ici, sur cette idée de gradation des niveaux de figurativité de la ligne sur le plan de l'expression, du plus articulé au plus schématique. Cette idée nous laisse penser que, à certains points plus ou moins précis de cette gradation de détermination de l'expression figurative de la ligne, il y aurait comme des points ou intervalles de basculement d'un code à un autre code.

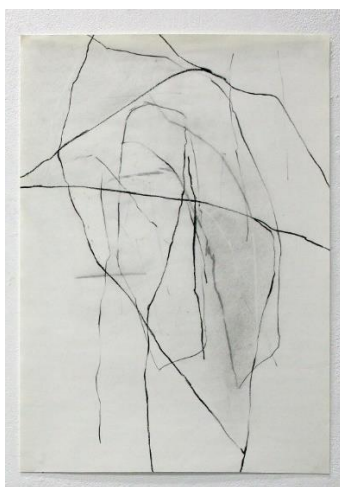


Figure 33, Saskia Rodríguez, dessin sur papier, 2019, 50x70 cm.

Nous avons évoqué les modes d'existence des lignes, leurs sémantisme et typologie. Par rapport au type d'espace que les lignes construisent, Cutting suggère qu'il existe quatre types basiques de lignes et que celles-ci normalement divisent les régions qui se trouvent de part et d'autre de la ligne, ou bien elles se détachent de ses régions. Ces types basiques coïncideraient, selon Cutting, avec les primitifs de lignes (qui ne sont pas culturellement définis ou limités). Nous allons respecter les dénominations en anglais que Cutting et Massironi (1998) ont donné aux lignes selon les types d'espace qu'elles déterminent :

Edge line, ligne qui détache la figure du fond. Elle dénote une position ordinale par rapport à la profondeur. Un côté de la ligne correspond à la figure, et elle se rapproche de l'observateur, et l'autre côté correspond au fond, et s'éloigne.

Object line, ligne qui représente ou signifie un objet entier devant, détaché du fond.

Crack line, ligne inverse du type précédent, elle invite l'observateur à s'imaginer l'espace intérieur caché à la vue.

Texture line, ligne qui subdivise. Elle peut représenter de petits bords ou limites, de petits objets, ou fissures. Elle représente aussi les jeux d'ombres, la couleur, la texture. (Cutting, 2003 : 232)

Selon cet auteur, ces quatre modes de parcellisation et ordonnancement de l'espace par la ligne, qui coïncident avec les primitifs de ligne, semblent être profondément intégrés dans notre génome. Chaque ligne sert à façonner une parcelle ou fraction de l'espace pictural. Chacune contribue d'une manière locale à arranger ou attribuer une valeur ordinale. Grâce aux lignes, les images s'enrichissent progressivement avec de l'information, et la sensation ou perception de profondeur s'enrichit aussi. La cohérence globale d'une œuvre se construit à partir de la structuration de rapports de profondeur locale, ainsi que de l'apparition de multiples plans présentant des profondeurs ordinales. L'ordonnancement peut être attribué à de nombreux éléments, qui construisent, au fur et à mesure, un espace cohérent. Il est même possible de réussir à construire un espace qui se rapproche d'un espace métrique (d'autant plus quand la géométrie projective est utilisée comme système de dénotation).

Cette approximation à un espace métrique peut être possible quand l'ordonnancement (ordinal) est attribué à un grand nombre d'éléments, qui construisent progressivement

un espace cohérent par un échelonnement multidimensionnel non métrique. Cutting (ibid.: 231-236) explique que cet espace pictural, qui pourrait même être perçu comme un espace articulé formant un cadre presque euclidien quand toutes les données convergent dans un ordonnancement suffisamment riche, est conçu de manière incrémentale ou graduelle à travers l'ajout des lignes et grâce à des mécanismes de restriction ordinale.

En réalité, la perception de la profondeur, que cela soit dans les images ou dans le monde physique, provient du même tissage d'information. Quand l'information ordinale de profondeur est insuffisante, la perception de profondeur est pauvre, et reste confinée à seulement quelques plans de profondeur. Quand l'information ordinale est plus riche, l'espace perçu devient plus articulé, présente de nombreux plans de profondeur, et donne une représentation plus précise. Et quand l'information est extrêmement riche, et que l'image présente, de plus, des disparités binoculaires dans des environnements riches et avec des jeux de lumière abondants, les restrictions ordinales peuvent être si bien imbriquées, que la représentation se rapproche d'une représentation métrique.

En outre, tout dessin de ligne a du succès sur le plan perceptuel parce que l'effet de complétude (psychologie Gestalt) remplit les zones entre contours avec de la substance. Ce phénomène est purement perceptuel quand la structure du contexte, naturellement, est suffisamment solide pour déterminer la nature du morceau qui manque. (Arnheim, 1969 : 84–86).

Les chercheurs Kennedy, Juricevic et Bai affirment que les contours nous donnent peu de matériel pour construire des scènes tridimensionnelles : mais ce peu est précieux, et notre système perceptuel en tire parti. Ces contours retranscrivent quelques bords, laissant les espaces entre eux complètement blancs, que le système perceptuel remplit. Le fait que cela fonctionne prouve que les frontières sont vitales pour notre perception. La cause de ceci n'est pas claire, et les conclusions des études sont parfois très controversées. Les lignes, même celles virtuelles perçues grâce au groupement gestaltiste (formées par un étalement de points avec de grandes intervalles blanches entre eux) représentent les bords continus de surfaces tridimensionnelles. La perception en général est très habile pour grouper, croiser des creux, et donne lieu à la perception des géométries tridimensionnelles à partir de simples bords tracés. Cette

perception de continuité à travers l'espace vide, c'est la base pour la représentation du contour. Et, pourtant, ce mécanisme n'est pas capable de rendre la forme à partir des bords d'ombre, ou des changements locaux de luminance. La même chose arrive avec ce que nous appelons couleurs, où les bords sont des variations au sein du spectre. Les lignes ont une affinité seulement avec les bords tangibles, aussi bien dans le sens du toucher que dans celui de la vision. (Kennedy, Juricevic et Bai, 2003 : 321–325).

Les bords visuels peuvent être mono ou binoculaires, statiques, ou définis par un mouvement. Ils peuvent aussi être continus et avoir l'apparence continue, ou groupés -comme Gestalt continue- malgré le fait d'être composés par des éléments spatialement séparés. Alors, comme chaque type de bord dans le système de la vision, peut être indépendant des autres, la vision accepte deux types de contradiction dans la même représentation sans le moindre problème, à savoir : 3D versus 2D, et continu versus plein de vides entre segments. Et donc, la conclusion de tout ceci est que la vision accepte texte et image ensemble.

Si les bords présentaient des marques distinctives (comme dans le cas des ombres), alors la perception les trouverait non ambigus, et n'accepterait pas les deux types à la fois. Mais beaucoup de bords apparents, de différents types, utilisent les mêmes données ou inputs. (ibid.: 328–330). En effet, les bords d'une surface, avec leurs variations de réflectance et d'ombre, sont les origines, aussi, des bords apparents de lumière et, donc, à ces endroits on peut distinguer deux ensembles : les bords optiques et les vraies origines de ces bords optiques. Si le contour peut représenter n'importe quelle discontinuité spatiale et n'importe quelle configuration de contraste, il serait possible d'en déduire que cela soit valable aussi pour les diverses configurations d'ombre. Il devrait donc être possible de pouvoir utiliser une ligne afin de représenter la discontinuité entre régions ombragées et illuminées. Mais, en réalité, la ligne n'est pas valable comme bord des régions ombragées, car elle n'est pas capable de ségréger la forme à partir de l'ombre.

De la même manière, d'autres bords purement visuels comme ceux de la couleur ne peuvent pas être remplacés par une ligne de contour (qui ne va jamais paraître

colorée, malgré la déclaration de Matisse, affirmant la véracité de ce fait)²⁷. (ibid.: 337-348).

La capacité qu'a le contour de révéler le bord d'une surface est indépendant de l'information de profondeur (bords de lumière-ombre), d'angle ou d'occlusion. Le fait qu'un contour soit visible et qu'il remplisse sa fonction peut être dû à une affinité entre lignes et bords de surfaces. Et cette affinité pourrait être due, à son tour, à des caractéristiques communes de lignes et bords de surfaces. (ibid.: 330-332).

En somme, la ligne se transforme en contour quand on fixe l'opposition intérieur versus extérieur et qu'on donne un statut définitif à chaque espace. Cette opération perceptuelle en apparence simple, qui paraît une évidence, pose une question qui n'est pas encore bien comprise : pourquoi donner un statut sémiotique plus solide à l'intérieur de la limite, au lieu de l'extérieur ? Deux des quatre conceptions de la théorie chinoise de la peinture, c'est que le contour appartient à l'objet, et que le trait projette la validité de sa texture vers l'intérieur des tracés. Nous verrons ces principes un peu plus amplement dans le chapitre *Le trait de la lettre, le trait du dessin*, page 260.

9.2.1 La ligne scripturale

Nous prenons avec humour la manière de Barthes de dire que « le malheur de l'écrivain, sa différence (par rapport au peintre, et spécialement au peintre d'écriture, (...)) c'est que le graffiti lui est interdit » Or, certains écrivains se permettent cet accès au graffiti, « de plein droit et au vu de tout le monde » (Barthes, [1982], 1992 : 154).

Le graffiti n'est pas seulement l'inscription, ni son message, mais le mur, le fond, dit Barthes, soulignant l'importance sémiotique du support : c'est parce que le fond existe pleinement que l'écriture arrive toujours comme complément énigmatique.

L'écriture souligne un trait essentiel, opine Klinkenberg (2020 : 3) : elle fait passer la parole du canal oral sur le canal visuel. Ainsi, en passant par la modalité sensorielle qu'est la vision, les énoncés linguistiques conservent leur caractère linéaire, tout en acquérant un caractère spatial qu'ils reçoivent de ce canal. C'est un espace ou champ

²⁷ « Mon dessin au trait est la traduction la plus directe et la plus pure de mon émotion. La simplification du moyen permet cela [...]. Ces dessins sont plus complets qu'ils peuvent paraître [...]. Ils sont générateurs de lumière [...] ; ils contiennent, en plus de la saveur et de la sensibilité de la ligne, la lumière et les différences de valeur correspondant à la couleur, d'une façon évidente. » Henri Matisse, 1972, *Écrits et propos sur l'art*, Hermann, Paris, page 159.

à deux ou à trois dimensions, mais qui est toutefois orienté (et animé) par des relations linéaires. La particularité de l'espace écrit réside dans cette dialectique entre linéarité et spatialité : cette double caractéristique produit une tabularité, dit-il.

Nous avons vu que la question des unités minimales iconiques est une question très controversée, et nous n'adhérons pas à l'existence d'unité minimale iconique (sur le plan de la production du message). Mais qu'en est-il de la lettre ? Y a-t-il des constituants scripturaux minimaux dans l'énoncé scriptural ? (La lettre, voire un trait de la lettre ?). Barthes considère « L'écriture comme des "interventions d'écriture" : marques d'étalonnage, chiffres, lettrines, typogrammes, menus algorithmes, signes utilitaires de calcul, un mot manuscrit » et l'écriture pour lui est un « art de la secousse » qu'il trouve souvent plus subversive que la violence, « c'est précisément la leçon de certains modes orientaux de conduite et de pensée ». (Barthes, [1982], 1992 : 173–177). Toutes ces « interventions d'écriture » qu'il décrit, nous les associons à des signes plastiques. Nous pensons que dans l'écriture artistique prévaut le plan plastique et, donc, les traits écrits -scripturaux- sont régis par les mêmes critères que dans le cas des traits picturaux.

Barthes décrit d'une manière très illustrative l'essence de l'écriture en général, et de la ligne scripturale en particulier :

(...) dans l'écriture, la syntaxe, fondatrice de tout sens, est essentiellement la pesée du muscle (...) c'est au moment où il *pèse* (fût-ce avec la plus grande légèreté) que le peintre devient intelligent ; sans *ce poids qui avance* (ce qu'on appelle "*tracer*"), le trait pictural (ou graphique) reste bête (le trait bête est celui que l'on fait *pour ressembler* ou celui que l'on fait *pour ne pas ressembler* : par exemple, la ligne qu'on ondule pour qu'elle ne ressemble pas à une simple droite). Ce qui fait l'écriture, en définitive, ce n'est pas le signe (abstraction analytique), mais, bien plus paradoxalement, *la cursivité du discontinu* (ce qui est répété est forcément discontinu). (...) L'écriture, c'est la main qui pèse et avance ou traîne, *toujours dans le même sens*, la main qui laboure en somme (...). (Barthes, [1982], 1992 : 199–200).

9.2.2 La ligne intersémiotique

Et le pinceau, quand il trace des mots illisibles ou peint des montagnes impossibles, ne cherche ni à produire du beau ni à reproduire le réel, mais juste à faire éclore en nous l'enthousiasme que procure le sentiment de communion furtive avec le mouvement vital qui fait surgir les montagnes et s'écouler les rivières. (Javary, 2001 : 10)

L'énoncé pictural-scriptural peut présenter des traits purement picturaux (appartenant à des signes iconoplastiques), des traits purement scripturaux (signes « textoplastiques »), et des traits intersémiotiques, qui conforment des entités qui sont entre la figure alphabétique et l'image, des entités visuelles ressortissant à la fois au code pictural et au code linguistique.

Édeline a analysé amplement les cas d'intersémiotité dans l'art graphique du langage et du dessin, et présente un panorama assez complet des utilisations de la ligne dans son ouvrage *Entre la lettre et l'image* (2020). La ligne contour est celle qui est utilisée pour l'illustration des formes, en dessin. La ligne creuse est celle qui est propre à l'écriture. Le point de départ de la réflexion d'Édeline sur le phénomène d'intersémiotité, c'est la sémiologie saussurienne et la tradition de pensée qu'elle a engendrée, le structuralisme en linguistique et en sémiotique, auxquels s'ajoutent d'autres références comme la sémiotique peircienne, les théories de la perception (de la Gestalt au cognitivisme) et la rhétorique linguistique et iconique proposée par le Groupe μ . (Édeline, 2020 : 8-9).

Intersémiotité veut dire, de manière informelle, qu'un type d'homogénéisation des traits écrits et dessinés (ou peints) est possible. Édeline démontre clairement qu'il existe plusieurs formes d'intersémiotité et d'hybridation. Il décrit ces objets hybrides comme ressortissant à

(...) un même type de langage-seuil, situé à mi-chemin entre le verbal et le visuel -ou plus précisément entre l'écriture alphabétique et l'image- (...) ce sont des textes qui se montrent en tant qu'images, ou bien des images qui s'organisent comme des textes (Édeline, 2020 : 5-6).

Édeline dit qu'il est possible de concevoir des signes qui seraient partiellement arbitraires et partiellement analogiques (ressemblant à la chose à laquelle ils renvoient). Les signes intersémiotiques sont supposés être simultanément iconiques et linguistiques. Il fait une comparaison avec l'écriture orientale, où cette intersémiotité semble provenir de la propre nature des signes et de l'absence d'articulation de l'écriture chinoise :

[...] en chinois un signe simple peut renvoyer à une idée alors que dans nos systèmes la double articulation implique qu'il faut généralement un bloc de plusieurs unités non significatives pour renvoyer à une idée. (ibid.: 164).

Quant à nos observations sur l'articulation, nous avons déjà signalé que nous avons observé que l'articulation du signe plastique se réalise dans une dynamique contrastive entre les constituants de ce signe. Comme le signe scriptural jouit lui aussi d'un statut plastique et adopte la manière dont ce statut est opératif, l'articulation globale de l'œuvre se produit sur le plan plastique, et elle est commune aux signes picturaux et scripturaux.

Édeline, dans son ample analyse sur l'intersémiotité, cible une typologie d'œuvres où le texte présente une morphologie plus « linguistique » que plastique, et où l'artiste-auteur se base, pour l'élaboration de son message, sur la relation morphologique entre lettres/mots et images, leurs ambiguïtés, ressemblances ou discordances. Cependant, nous analysons un type d'œuvres où le texte présente une morphologie plus plastique que textuelle, et donc, nous ne voyons pas, dans notre cas, d'empêchement pour que les œuvres puissent atteindre une homogénéité d'ordre morphologique, même si l'écriture peinte sur l'œuvre appartient à un système de double articulation, parce que l'articulation qui présente la primauté sur les œuvres PS, c'est l'articulation plastique.

Les relations morphologiques entre texte et image dans les « peintures à mots », sont très révélatrices, parce qu'elles mobilisent non seulement les fonctions plastiques l'écriture, mais les iconiques aussi. Dans le cas des fonctions iconiques, le tracé du ou des signes graphiques (lettres, symboles, icônes) renvoie iconiquement à un objet ou à un autre signe. Il se produit une interpénétration des signes des deux sémiotiques, comme le dit Klinkenberg (2020 : 6), que rend possible leur caractère spatial partagé. Pour cet auteur, donc, l'intersémiotité découle d'une interpénétration des signes.

L'interpénétration entre le signe scriptural et le signe iconique de Klinkenberg se décrit de la manière suivante : un même stimulus renvoie simultanément à deux signifiants distincts en droit, l'un de nature iconique, et l'autre de nature scripturale. L'espace scripto-iconique présente ainsi un caractère ambivalent organisé par des relations linéaires aussi bien que tabulaires (Klinkenberg, 2020 : 6).

La vision d'Édeline dérive d'une perspective un peu différente ; selon lui, l'intersémiotité est la propriété des énoncés qui opèrent une jonction sans redondance entre le plastique et le linguistique. Édeline explique que les énoncés intersémiotiques peuvent être lus à la fois selon deux programmes de perception : « le programme texte et le programme image, conjuguant syntaxe temporelle et

développement simultané, organisation spatiale et lecture linéaire. » (Édeline, 2020 : 6). Chaque type de ligne requiert, pour le décoder, d'utiliser l'un des deux programmes de lecture évoqués :

Alors que le *programme texte* parcourt les lignes-creuses pour y repérer des signes et nécessite un apprentissage spécial pour être maîtrisé, le *programme image* parcourt les lignes-contours à la recherche de formes reconnaissables du monde des "choses". Le répertoire de référence du premier (celui des signes symboliques) est donc d'origine interne et abstrait, alors que celui du second (une sorte d'iconothèque) est d'origine externe et empirique. Malgré leur coexistence sur le plan des énoncés, ces deux programmes s'opposent l'un à l'autre par divers traits incompatibles, qui rendent impossible leur saisie conjointe par le système perceptif. Il en résulte un phénomène d'*alternance* dans la lecture des objets hybrides [...] [dans] le processus de décodage de ces énoncés. (ibid.: 7–8)

Parfois les artistes essayent de fusionner les deux codes, des diverses manières. Un exemple de tentative de la part d'un artiste de fusionner texte et image sont les aventures photo-littéraires de l'artiste Sophie Calle et de tant d'autres, qui ont adopté à leur tour ce genre de journal intime texto-visuel. La création de ce type d'œuvres diffère beaucoup de l'image audio-visuelle du cinéma ou de la vidéo création artistique, où images et audio sont reçus simultanément sans aucun problème. En revanche, pour le genre texto-visuel, le récepteur, entraîné par sa culture à la linéarité de la lecture, tend à laisser de côté la lecture des photos ou bien, à l'inverse, le spectacle visuel des photos peut faire ignorer la présence du texte.

Cet exemple souligne la difficulté -voire l'impossibilité- pour le récepteur d'appréhender la totalité de l'œuvre, de lire les deux codes, parce qu'ils sont clairement distincts dans la morphologie des traits, et sont séparés dans l'espace pictural et sur le plan structural de l'œuvre. Si l'auteur souhaite donner à son œuvre un niveau de lisibilité élevé, qu'il s'agisse du texte ou bien de l'image ou bien des deux, la fusion (dans un même moment dans le temps) des deux systèmes ne paraît pas possible. Tandis qu'un niveau de lisibilité moindre implique l'existence d'un certain degré d'intersémiotité de fusion (dans le même moment temporel).

Nous avons vu pourquoi dans le chapitre *La théorie de l'information*, page 157, où Umberto Eco parle du concept de l'entropie par rapport au message et à la communication. Un niveau de lisibilité réduit implique un niveau plus élevé d'entropie dans le signal. Un certain niveau de désordre dans les signes du message amène une moindre détermination et une redondance des signes qui s'atténue, il devient donc

plus facile que les caractéristiques spécifiques à chaque code soient atténuées, que le nombre des propriétés pertinentes aux deux énoncés soit réduit, et que l'information du message provienne davantage des propriétés secondaires, propres à l'énoncé plastique.

Édeline détermine les trois opérations indispensables pour atteindre l'intersémiotité, présentes dans toutes les œuvres qu'il a examinées. Elles sont, très succinctement :

- a) Donner un statut basculant à la ligne (de contour à creuse, ou inversement), ce qui détermine le mode de lecture (image / texte) et la signification du blanc (plein / vide).
- b) Exploiter la bascule temps / espace qui en découle (en effet, le programme image est spatial et atemporel, tandis que le programme texte est linéaire et séquentiel).
- c) Discrétiser l'énoncé dans les pratiques issues de l'image (tendance logotrope), ou le continuer, dans celles issues de l'écriture (tendance iconotrope). (ibid.: 274)

Édeline s'intéresse particulièrement aux modalités de la coexistence entre un texte et une image pouvant conduire à leur intersémiotité, à la manière dans laquelle s'opère, sur le plan formel, la coexistence. Il a conclu, d'après ses analyses, qu'il existe seulement deux solutions possibles pour organiser cette coexistence, et apparemment, dit-il, il n'y existe pas d'autre possibilité, car la cohérence des deux programmes de lecture, et aussi les limitations neurophysiologiques de notre système perceptif, rendent impossible tout autre mode de fusion :

- a) D'un côté, la distribution des deux énoncés sur des zones disjointes dans l'espace de l'énoncé, comme dans un mandala, par exemple (ici nous pouvons citer aussi notre exemple d'avant, les aventures photo-littéraires de l'artiste Sophie Calle) : la ligne change de nature selon que le regard change de zone.
- b) D'un autre côté, un même élément graphique présente un double statut, et change de nature, mais cette fois-ci selon une alternance temporelle. (ibid.: 274-275).

Un exemple très illustratif du changement de statut de la ligne dans une évolution temporelle, est celui que racontait Gombrich sur les expériences du dessinateur Saul Steinberg (fig. 34) :



Figure 34. Saul Steinberg. "The Line", 1954, encre sur papier, 45.7 x 1026.2 cm The Saul Steinberg Foundation.

Steinberg savait que les tests de consistance que nous appliquons constamment sur les perceptions visuelles peuvent opérer des transformations sur une simple ligne. Elle peut changer de fonction et de signification selon des changements de contexte. Steinberg avait donc créé un long dessin où le caractère visuel de la ligne se transformait progressivement, selon les changements de contexte ou de situation (une ligne d'eau qui devenait une corde à étendre le linge, qui devenait ensuite le profil d'un pont, etc.). Avec peu d'éléments clé sur le dessin, les transformations ont lieu. (Gombrich [1960], 2002 : 198-203).

Il est très intéressant pour notre analyse de constater que le caractère visuel de la ligne se transforme selon le contexte dans lequel elle se trouve, et sa signification est, bien évidemment, inséparable de son contexte et, surtout, du code auquel elle appartient. Comme nous avons vu précédemment, nous distinguons les lignes d'écriture de celles de dessin grâce au contexte. Selon Sachs-Hombach, nous classifions, selon le contexte, quelques objets comme des images, d'autres comme des textes, en fonction des aspects que nous considérons pertinents -et qui déterminent en partie le contenu- qui, pour nous, sont différents pour l'image et pour le texte. En somme, le contexte aide à identifier à quel code appartiennent les lignes.

Nous avons vu que la ligne constitutive des énoncés intersémiotiques se caractérise par le changement de statut entre écriture et dessin et inversement. Mais, à notre avis, il y a d'autres cas d'intersémiotité où ce changement de statut ne se produit pas. En effet, il y a un domaine où Édeline n'a pas pénétré dans son étude, c'est celui de la peinture ou le dessin non figuratifs, ou abstraits. C'est un type d'expression plastique difficile à délimiter. Les artistes ont recours très souvent à ce type de dessin, surtout quand il s'agit d'œuvres PS. Nous constatons que la ligne qui conforme ce type de dessin n'est pas une ligne contour à proprement parler, dans la plupart des cas. Parfois les deux sont combinées. C'est dans ce domaine du dessin abstrait et de l'écriture abstraite (asémique) où il nous semble que la théorie d'Édeline reste incomplète.

Pour mieux comprendre le statut de la ligne dans le dessin et écriture abstraits, nous pouvons observer, à nouveau, la ligne dans l'écriture chinoise. Elle est structurée d'une manière radicalement différente qu'en Occident. En Orient nous trouvons des possibilités expressives naturellement intersémiotiques qui n'ont pas leur équivalent en Occident.

Nous pouvons introduire le sujet de l'écriture « abstraite » à partir des sinogrammes, encore une fois. L'idée que les caractères chinois sont essentiellement des pictogrammes est erronée. Prenons l'exemple proposé par Chung (2012 : 104-105, 107-109), le *clerical script*, un style fonctionnel, avec un caractère moins pictographique, qui était utilisé pour les documents officiels, et qui présente des formes carrées et régulières, similaires à nos majuscules. Ou bien l'exemple des styles *running* et *cursive* qui, comme dans le cas des styles occidentaux, présentent des marques plus fluides, avec des lignes courbes et les caractères condensés, simplifiés et abstraits. Un autre exemple de style abstrait est donné par Javary, qui décrit le style *cursive écriture d'herbe*, très courant dans la calligraphie, mais de caractère abstrait et qui n'a plus rien à voir, dans son apparence, avec un pictogramme :

[...] le style de cursive appelé "écriture d'herbe" (...) Manifestation parmi les plus spontanées de la vitalité naturelle, on la trouve partout. L'herbe des prairies virevoltant sous l'emprise du vent, l'herbe des torrents s'enroulant dans les méandres du courant sont pour le calligraphe autant de modèles atteignant sans effort l'objectif qu'il s'assigne : matérialiser la vitalité d'un influx. (Javary, 2001 : 8).

Cette *écriture d'herbe* est souvent asémique par son caractère illisible. Même si, en la réalisant, l'artiste utilise les sinogrammes conventionnels, elle reste indéchiffrable pour le public et même pour les experts :

La variété la plus intense de l'écriture d'herbe est appelée *kuang* (...) Le seul inconvénient est que les caractères tracés dans ce style peuvent devenir quasiment indéchiffrables, même pour des calligraphes professionnels. (...) Si le fait qu'il soit illisible ne produit aucun obstacle au plaisir qu'on retire à le contempler, c'est sans doute parce que le niveau où il nous touche s'enracine bien au-delà d'une lecture ou d'un contenu. Si les calligraphies en écriture d'herbe folle (...) nous émeuvent, c'est parce qu'elles nous emportent. (Javary, 2001 : 8).

Or, la valeur de l'écriture abstraite artistique est, avant tout, le type d'information qu'elle transmet à travers ce niveau qui « nous touche » et qui « s'enracine bien au-delà d'une lecture ou d'un contenu », qui, en définitive, mettent le spectateur en position d'illettré, comme affirmait Édeline :

Les techniques poétiques (...) ont justement pour effet, entre autres choses, par un affaiblissement de la composante conceptuelle (voire par son élimination pure et simple), de remettre le lecteur dans une situation d'illettré. Fonction que remplissent d'ailleurs nombre d'autres structurations rhétoriques. (Édeline, 2020 : 151)

Ou bien, dans les mots de Barthes,

(...) *pour que l'écriture soit manifestée dans sa vérité* (et non dans son instrumentalité), *il faut qu'elle soit illisible* (...) il détache la pulsion d'écriture de l'imaginaire de la communication (de la lisibilité) (...) mais alors que le texte écrit doit se débattre encore et sans cesse avec une substance apparemment significative (les mots), la sémiographie de Masson, issue directement d'une pratique in-signifiante (la peinture) accomplit d'emblée l'utopie du Texte. (Barthes, [1982], 1992 : 144).

Voyons le cas remarquable de la peinture *Bambou*. Il faut préalablement souligner que, pour les literati chinois (à partir du Xe siècle), la quête de la ressemblance et de la représentation mimétique était, non seulement un objectif stérile et sans intérêt, mais aussi une préoccupation vulgaire, et ils ont cherché à transformer l'acte de peindre en une démarche de caractère presque spirituel, dans laquelle l'érudit cherchait à atteindre une expression pure de l'être. Dans ce contexte, la puissance symbolique et poétique de la plante de bambou, ainsi que sa valeur plastique pour l'art ont fait que cette catégorie était l'une des grandes préférées parmi les literati, tout de suite après les tableaux de paysage, explique Chung. (2012 : 26-27). Par-dessus tout,

ce qui était très significatif, c'était le fait que les feuilles, tiges et brindilles pouvaient être rendues par des coups de pinceau simples, suivant la même manière et style que les coups de pinceau propres à l'écriture des calligraphes. Ainsi, le travail au pinceau était commun à la peinture et à l'écriture.

Le corollaire de cette connexion entre les deux disciplines a été la déclaration de l'un des peintres *literati* le plus renommés de l'histoire de la peinture chinoise, Zhao Mengfu (1254-1322), qui a rendu cette connexion définitivement explicite quand il a affirmé que peindre le bambou requérait la connaissance des huit coups de pinceau de la calligraphie. Donc, la peinture du bambou suit une démarche pleinement intersémiotique et, de plus, il faut le remarquer, elle se trouve au seuil entre peinture figurative et non figurative. En réalité, le sujet de l'œuvre, le bambou, servait simplement de véhicule pour l'expression.

Mais l'intersémiotité en Chine allait -et va- encore plus loin. Non seulement l'artiste utilise le même travail de pinceau pour écriture et peinture mais, aussi, il a la capacité de pousser à son extrême la puissance évocatrice de son œuvre grâce à la stratégie de faire coïncider visuellement les signes des deux codes, superposant les caractéristiques pertinentes des caractères idéographiques peints. Le sinologue Cyrille J.-D. Javary l'explique :

[...] Dans un tableau chinois, les montagnes et les rivières ne ressemblent en rien à celles qu'on voit vraiment dans la nature : le génie du peintre n'est pas de reproduire l'apparence des monts et des fleuves, mais de produire une parcelle du pouvoir stabilisateur des montagnes et de la fraîcheur apaisante des rivières (...) L'idéographie, qui est à l'origine de ce point de vue, permet de le pousser à son extrême : en donnant à la chose signifiée l'apparence du signe qui la signifie. Pour un Chinois, l'effet induit en est redoublé (...), dès lors qu'il "lit" dans les représentations de montagnes la silhouette à trois pics du caractère "montagne" (...) (Javary, 2001 : 10).

Saint Martin fait mention d'une petite observation d'ordre lexique que nous pouvons utiliser pour nous faire une idée de comment une hypothétique intersémiotité naturelle aurait pu exister au sein d'un système alphabétique comme ceux qui sont propres à la culture occidentale. Saint Martin dit que, selon Derville-Bastuji (Saint-Martin, 2007 : 131-134), dans le cas du français de d'autres langues européennes, les vocabulaires verbaux sont notoirement pauvres en termes descriptifs de structures spatiales et ne peuvent représenter adéquatement l'espace. Alors, dans le cas hypothétique d'avoir pu compter sur un lexique plus riche dans cette catégorie, et que

des mots décrivant de manière inédite l'espace se trouvaient, de plus, occupant l'espace dans des images picturales en faisant interagir, ou même interférer leurs significations précises, avec la position occupée ou la manière de l'occuper, nous serions devant un cas d'augmentation spectaculaire de puissance évocatrice, similaire à celui décrit précédemment pour la peinture chinoise, où l'évocation se retrouvait démultipliée quand il y avait coïncidence entre le sujet d'une peinture (montagne) et la superposition d'un pictogramme qui représentait la même idée de manière pictographique (le pictogramme « montagne »).

Mais, d'après cet exemple du tableau chinois qui représente montagne et rivière d'une manière si totalisatrice, il semble y avoir une différence structurale fondamentale entre les sinogrammes (pictogrammes, idéogrammes ou idéophonogrammes) et les alphabets, et nous ne parlons pas seulement de la double articulation. Quelle peut être la raison de cette puissance évocatrice des sinogrammes ?

Nous tenterons de répondre à cette question dans notre conclusion mais, avant, nous devons faire une brève description de l'évolution de l'écriture chinoise. Les sinogrammes gardent encore la trace des gestes universels primitifs, ce qui donne à leur calligraphie une dimension extraordinairement poétique et vivante pour exprimer soit les idées concrètes, soit les pensées symboliques. Mais les sinogrammes ont subi un grand nombre de transformations, et ont été simplifiés, stylisés, harmonisés, et l'écriture chinoise a été également phonétisée. Dans l'écriture de la Chine continentale, en plus des 8.105 graphismes uniques officiels, il y a huit styles d'écriture différents.

Du point de vue formel et graphique, chaque sinogramme s'inscrit dans un carré identique, quel que soit le nombre des traits, pour développer un agréable équilibre visuel. Pour exprimer les idées ou les pensées plus complexes, deux, trois ou plusieurs images simples sont réunies pour former un seul sinogramme. Les traits qui composent chaque sinogramme sont groupés en huit catégories essentielles (les huit types de coups de pinceau de la calligraphie qui devaient s'appliquer à la peinture du bambou). Et chacun de huit types de trait porte un nom suggérant un mouvement énergétique précis. Quelques-uns, comme *l'oracle-bone script* sont très picturaux, et permettent même d'entrevoir les images de ce qu'ils représentent.

Donc, les différences structurales entre les deux codes ne semblent pas si radicales. Nous pensons que ces différences, à elles seules, ne suffisent pas à expliquer les différences d'intersémiotité. Nous nous permettons de donner une explication à ceci ci-dessous, à la lumière des concepts de la théorie de l'information.

9.2.3 Conclusion

Pour notre conclusion, revenons à notre exemple de montagne et rivière :

[...] Dans un tableau chinois, les montagnes et les rivières ne ressemblent en rien à celles qu'on voit vraiment dans la nature : le génie du peintre n'est pas de reproduire l'apparence des monts et des fleuves, mais de produire une parcelle du pouvoir stabilisateur des montagnes et de la fraîcheur apaisante des rivières (...) L'idéographie, qui est à l'origine de ce point de vue, permet de le pousser à son extrême : en donnant à la chose signifiée l'apparence du signe qui la signifie. Pour un Chinois, l'effet induit en est redoublé (...), dès lors qu'il "lit" dans les représentations de montagnes la silhouette à trois pics du caractère "montagne" (...) (Javary, 2001 : 10).

Nous nous demandions un peu plus haut : quelle peut être la raison de cette puissance évocatrice des sinogrammes ?

Un seul sinogramme fait un renvoi direct à un objet, idée ou son du monde référentiel. En moyenne, les sinogrammes sont plus efficaces que les écritures alphabétiques ; nous avons vérifié que les textes chinois, en moyenne, montrent une plus grande économie spatiale que les textes occidentaux. Des deux côtés, on a cherché l'efficacité, mais différemment dans chaque cas. Dans le cas du chinois, l'efficacité a été obtenue sur le plan de l'expression rapide, économique et directe des idées, tandis que, dans le cas d'une écriture alphabétique, on a cherché l'efficacité et l'universalité dans l'apprentissage, par le biais d'une structure phonétique composée de peu de symboles de base ; l'écriture alphabétique est, de surplus, doublement articulée.

Il s'ensuit que l'écriture alphabétique constitue un code fort avec une entropie élevée. La raison est que, comme les éléments de base sont peu nombreux (191 au maximum), ils doivent se distinguer le plus possible les uns des autres afin de minimiser les possibilités d'erreur. La variation entre eux est très élevée, ce qui équivaut à dire que l'entropie est très élevée. La redondance l'est aussi, comme nous l'avons analysé dans le chapitre de *La théorie de l'information*, page 157.

L'écriture chinoise, en revanche, est un code moins fort, avec une entropie plus faible. Nous avons vu dans notre analyse que les éléments de base sont beaucoup plus nombreux que dans le cas de l'écriture alphabétique (8105). En raison de cette grande quantité de caractères, le nombre de possibilités qui correspond au risque pour l'utilisateur de confondre des sinogrammes qui se ressemblent, est plus élevé. Donc il y a moins de variation entre sinogrammes, ce qui équivaut à dire que l'entropie est moins élevée que pour l'écriture alphabétique. La redondance est moins élevée aussi.

Or, le code écrit occidental, fort, est beaucoup plus restrictif que le code écrit chinois. Dans le cas de ce dernier, le fait d'être un code relativement peu restrictif permet au calligraphe de prendre une ample marge de manœuvre et de liberté pour effectuer des manipulations et distorsions avec son sinogramme. Ainsi, le poète chinois peut atteindre des sommets d'intensité dans son poème sur la rivière dans la montagne, en reproduisant, à travers son écriture, une parcelle du pouvoir stabilisateur de sa montagne et de la fraîcheur apaisante de la rivière, en même temps qu'il manipule son trait pour donner à la chose signifiée (la montagne) l'apparence du signe qui la signifie, par le truchement du travail au pinceau, capable de transfigurer la silhouette à trois pics du caractère "montagne" en représentation de sa montagne et de l'énergie qui la traverse.

Nous montrons un autre exemple d'écriture (fig. 35) qui peint caractères et représentation iconique de ce que signifient ces caractères, simultanément :



Figure 35, Murase Myōdō, Vagues déferlant sur les pins maritimes, fin du XXe siècle, encre sur papier.

Le caractère pour « pin maritime » est celui à gauche, celui pour « vague » à droite.

La question que nous nous posons ici est si cette différence entre les deux codes est surmontée, par l'art occidental, grâce à d'autres stratégies. Car, en réalité, qu'est-ce qui empêcherait l'artiste-auteur de prendre la même marge de manœuvre que le poète chinois, malgré le code fort qui est le sien ? Peut-être l'homogénéisation et l'unification des codes d'une œuvre PS occidentale pourrait être atteinte de la même façon qu'elle l'est dans une peinture traditionnelle chinoise.

9.3 La dimension plastique : l'inscription

9.3.1 Le trait de la lettre, le trait du dessin

« L'écriture est faite de lettres, soit. Mais de quoi sont faites les lettres ? » (Barthes, [1982], 1992 : 98).

De traits, sur le plan graphique. C'est l'élément commun que partagent lettre et dessin. Et le trait, c'est la manifestation signifiante première de la ligne ; la marque graphique, matérielle, de la ligne sur le support. Naturellement, sa nature est plastique. Nous pouvons suivre la position génétique au sujet de la ligne assumée notamment par Édeline, cité par Bertrand (2011 : 46) :

Cette position considère à l'origine un phénomène perceptif -une limite, un bord, un contraste- puis identifie le concept qui en résulte -la ligne- avant d'appréhender la réalisation concrète de cette figure abstraite : le trait.

Selon Le trésor de la langue française, la définition de *trait* est comme suit :

Trait est un tracé de ligne, un signe graphique. Plus concrètement, c'est une ligne tracée sur une surface, notamment sur du papier, à l'aide d'un instrument. Il est doté d'un certain nombre de propriétés signifiantes, notamment d'ordre plastique.

Le trait est une entité qui n'est pas un signe proprement dit, car il s'agit de la manifestation graphique de la ligne. Or, des traits (et lignes) peuvent former des signes et, bien sûr, un trait peut aussi constituer un signe.

Le Groupe μ , dans son chapitre sur le signe plastique, parle de la théorie des transformations, théorie qui explique la naissance de la ligne par une différenciation. Mais, disent-ils, « cette opération aboutit à une ligne idéale (sans épaisseur ni texture), qu'il convient d'opposer au trait, doté d'une texture et d'une épaisseur. » (Groupe μ , 1992 : 446). Donc, ils examinent l'aspect plastique du trait, concrètement sa texture,

et pour cela ils s'intéressent tout d'abord à la perspective proposée par la théorie chinoise de la peinture :

En considérant le trait non comme une différenciation ponctuelle mais comme une zone de différenciation, la théorie chinoise de la peinture (cf. Cheng, 1979) permet d'appréhender la texture du trait. Cette théorie repose, en effet, sur quatre conceptions que nous reformulons de la manière suivante : (a) le contour appartient à l'objet et tout trait est un contour ; (b) le trait fournit les limites d'objets par différenciation ; (c) le trait donne une indication de texture, plus ou moins codée, par son épaisseur différenciée ; (d) le trait projette la validité de sa texture *vers l'intérieur* des tracés. Les écoles de peinture chinoises ont ainsi systématiquement décrit toutes les modalités de ce qu'ils appellent le trait *ridé* ou *modelé*, dégageant toutes ses associations tactiles dans des variétés désignées métaphoriquement. Ces variétés sont les "nuages enroulés", le "taillé à la hache", la "ligne dorée", le "chanvre éparpillé", le "blanc volant", le "pinceau sec", la "face de diable", le "crâne de squelette", le "fagot emmêlé", "or et jade", "fragment de jade", "courte ronde", "pierre d'alun", "sans os". (Groupe μ , 1992 : 446-447).

Ce point de vue est très inspirant pour notre recherche, parce qu'il confirme notre avis sur l'importance de l'information transmise par les divers types de trait. Que le trait soit dessiné ou peint est indifférent à ce propos, parce que le trait porte, dans les deux cas, une cargaison d'information véhiculée par ses propriétés plastiques. La matière plastique du trait est une peinture composée de pigments -graphite ou autres pigments colorés- mélangés à d'autres ingrédients qui la rendent visible, de n'importe quelle nature. Il présente une variabilité d'épaisseurs qui sont reliées à l'outil utilisé pour déposer le pigment ainsi qu'à la pression exercée par la main de l'artiste.

De ce point de vue, il est possible de conclure que les traits appartiennent aussi bien à l'option dessin qu'à l'option peinture. Une fois de plus, nous avons vu que c'est le cas dans la culture chinoise traditionnelle : un trait est déposé par une touche de pinceau, que cela soit pour la peinture-dessin ou pour l'écriture, et les deux utilisent la même classification de types de coup de pinceau. Le travail au pinceau asiatique utilise des lignes, points, et formes organiques qui découlent des rotations et virages de la brosse. Les variations de ses éléments visuels découlent de l'épaisseur et de la longueur avec lesquelles les touches sont appliquées. Un autre moyen de variation très utilisé, c'est la dilution de l'encre avec de l'eau, qui aidera à obtenir des niveaux de saturation du plus intense au plus clair.

Le Groupe μ entre autres auteurs, signale une opposition intéressante entre dessin et peinture : le geste élémentaire du dessin, c'est de marquer une surface et d'y laisser

une trace qui rend compte, ainsi, d'un mouvement. La peinture, au contraire, ne possède pas, ou dans une moindre mesure, ce caractère de « liaison processuelle de la vision et de l'activité de la main », dit le Groupe μ . Nous sommes plutôt de l'avis que cette liaison vision-main est un peu moins présente dans le dessin, mais elle est très présente dans certains styles de peinture. Ils expliquent que

Au principe du dessin, il y a la ligne qui, si elle est fermée, marque un extérieur et un intérieur. Fermée ou non, elle affirme une différenciation du monde, une discontinuité, et par conséquent un lieu d'information concentrée : pas étonnant alors qu'elle s'associe aisément à l'activité rationnelle. (...) le dessin au trait est un peu au visuel ce que le verbe est au phonatoire. (Groupe μ , 1992 : 251).

En revanche, le dessin au trait appelé "de l'extérieur", ne fournit que des contours, alors que le dessin dit "de l'intérieur" se rapproche davantage de la peinture (en couleurs) par la réalisation de transitions : ombrages, modelés, hachures. Alors,

Ce dessin est une peinture sans couleur, mais, comme elle, il vise à remplir les zones délimitées par les traits, et de ce fait à leur conférer une corporalité, une présence physique sensible, que l'on pourra ultérieurement lier à des affects. (Groupe μ , 1992 : 251).

Ces distinctions sont très utiles à la compréhension du travail au crayon, mais, une fois de plus, le souci c'est que cette division est rare dans la pratique du dessin. Généralement les deux modalités sont présentes, et de nombreuses fois le dessin se rapproche beaucoup de la peinture. De nombreux types de trait sont généralement utilisés dans un dessin. Ce n'est pas anodin si le trait a été le début commun de l'expression graphique de l'être humain dès les débuts de l'humanité, et dans toutes les cultures. Le trait est universel et constitue très probablement l'origine même de l'histoire des arts. Néanmoins le trait est aussi antique que d'une étonnante modernité, comme en témoignent les nombreuses manifestations d'art préhistorique, surtout quand des reproductions de ces manifestations d'art rupestre sont exposées dans les musées à côté des œuvres contemporaines qui utilisent le trait. La convergence entre des traits qui sont, dans certains cas, séparés par environ trente mille ans d'histoire est troublante. Le trait est une expression humaine véritablement intemporelle.

Comme nous avons dit avant, la variation est importante dans le travail au pinceau oriental. Le rythme dans la représentation du *chi* en Orient se manifeste dans les enroulements, torsades des lignes et points sur le papier, explique Chung (2012 : 135-137). Mais il faut aussi maintenir un certain niveau de coordination et de continuité afin

que les éléments visuels puissent surgir d'une manière dynamique en même temps qu'harmonieuse. Le style de l'écriture varie beaucoup. Même si les calligraphes peuvent simplifier des caractères ou des lignes des caractères pour créer un style personnel ou pour visualiser des émotions dramatiques, une écriture aboutie doit atteindre l'équilibre visuel, le rythme et l'harmonie naturelle dans un caractère, ainsi qu'entre les caractères, entre les lignes de caractères et, en fin, dans l'œuvre dans son ensemble.

Quand nous avons réfléchi à la question de la possible convergence ou divergence entre traits peints et écrits, nous nous sommes demandée aussi si l'épaisseur du trait de la lettre reste pertinente quand ce trait de lettre est inscrit au sein d'une composition picturale. Dans notre culture occidentale, l'épaisseur et la manière des traits qui composent la peinture ou le dessin sont pertinentes parce que le travail artistique communique et est connoté à travers le style de trait de l'artiste, de sa manière. En revanche, dans le cas du trait de l'écriture standard pour la communication linguistique (à travers la lecture), l'épaisseur du trait n'est pas pertinente. Mais le trait d'écriture artistique ou même calligraphique, est modifié par la manière de l'artiste.

Les types de trait manuscrits -classifiés par rapport à leur degré de lisibilité- que nous distinguons en Occident, réalisés à l'aide des matériaux et des outils manuels, pour les marquer sur un support sont :

- a) Traits tracés (partition musicale, formules mathématiques, schèmes de projets d'ingénierie, plans d'architecture, etc.), dessinés (dessin artistique), peints (peinture, calligraphie)
- b) Traits écrits ou calligraphiés (deux techniques différentes).

Dans la catégorie des traits écrits, nous pouvons distinguer les traits écrits conventionnels du langage, dont la fonction principale est de communiquer à travers leurs signes symboliques (nous excluons de cette catégorie la typographie qui est produite par des moyens mécaniques, électroniques ou informatiques), et les traits graphiques d'écriture, qui signifient (qui constituent la version la plus plastique, scripturale, calligraphique de l'écriture). Édeline abonde dans le même sens que nous quand il expose son opinion sur le type d'exécution des traits :

L'exécution manuelle présente par ailleurs des connotations bien différentes de celles d'un travail typographiquement normalisé. Elle renvoie à des valeurs personnelles, à une sensibilité individuelle, à la marque d'une personne qui écrit et ne pourrait répéter exactement cet écrit une seconde fois. La typographie de son côté met en avant des valeurs plus universelles, détachées de leur auteur en tant qu'individu. (Édeline, 2020 : 130).

En somme, la version typographique équivaut à l'utilisation conventionnelle de la langue (avec ses signes linguistiques) dans la plupart des textes et suppose, donc, un acte de communication. Et puis, la version plastique, scripturale, calligraphique équivaut à une utilisation non conventionnelle de la langue, car elle fait ressortir l'aspect graphique, les signes scripturaux avant tout ; ceci suppose une intention de signification à travers certains énoncés d'ordre artistique comme la calligraphie, le mot peint, l'écriture asémique, etc. En tout cas, la peinture redonne un caractère vivifiant à la ligne. Les images et les annotations acquièrent la forme de glyphes, de symboles.

L'une des questions qu'il est tout naturel de se poser est : ces deux types de traits -et leurs sous-types- sont-ils différents ou bien se ressemblent-ils ?

Au premier abord, un observateur peut constater une différence fondamentale, au moment de la réception : certains tracés sont immédiatement lisibles car ils forment des signes aux codes forts. D'autres tracés demandent un autre type de déchiffrement pour les lire, car ils ont été réalisés avec des codes conventionnels mais moins forts (par exemple, les plans). Et finalement, d'autres tracés ne sont pas lisibles du tout, ou forment des textures, ou bien sont codés avec un code très faible. Laurent Gerbier examine « l'articulation du lisible et du visible » qui révèle la singularité de l'art du dessinateur :

(...) la « manière », c'est-à-dire étymologiquement la singularité d'un geste graphique en tant qu'il relève d'une certaine « conduite de la main ». Dans le lettrage manuel, l'individualité de l'artisan-dessinateur-lettreur s'exprime dans un geste unique, dans un contact entre la main et le papier qui est le même pour le trait du dessin et le tracé des lettres. (Gerbier, 2012 : 3-4)

Selon Barthes, sur le dessin d'un architecte ou d'un ingénieur, nous ne prêtons pas attention à la matérialité du graphisme ni à la maîtrise technique, mais au sens des tracés. Les traits transmettent une espèce d'intelligibilité, et il y a une communication qui s'établit. Si nous descendons un niveau dans la matière graphique, et examinons ensuite une écriture tracée à la main, nous pouvons encore distinguer l'intelligibilité des signes mais, aussi, d'autres éléments, opaques, insignifiants (avec un autre type

de signifiante) vont retenir notre regard, dit Barthes : le caractère nerveux d'un trait, l'écoulement de l'encre, l'élancement des jambages, et d'autres accidents qui ne concernent pas au bon fonctionnement du code graphique et qui constituent, donc, des suppléments. Si nous nous éloignons encore un cran du sens, nous avons les dessins classiques, qui ne donnent pas à lire aucun signe conventionnel, qui ne transmettent pas de message fonctionnel, et le regard se concentre sur la performance de l'analogie, l'adéquation de la facture, la séduction du style, bref, l'état final d'un objet à contempler. « [Une] chaîne, qui va du schéma au dessin et le long de laquelle le sens s'évapore peu à peu pour faire place à un "profit" de plus en plus inutile. » (Barthes, [1982], 1992 : 154–56).

Une lettre inscrite (tracée ou peinte) sur une peinture devient un élément plastique. Elle pourra ainsi être définie par des propriétés plastiques comme la couleur, texture, valeur, contraste, etc. Le fait de s'intégrer comme élément de la composition fera que, désormais, la lettre sera régie par les lois de celle-ci. De ce fait, elle jouit d'un autre statut supplémentaire ; en plus de texte, elle devient élément plastique, élément de la composition picturale.

Dans la peinture orientale, l'épaisseur du trait est pertinente également dans l'écriture manuscrite. Mais c'est un autre type de pertinence que pour la peinture occidentale. Dans la calligraphie chinoise, le tracé de la lettre va bien au-delà d'une matérialité graphique de la ligne creuse en tant que signe conventionnel ; nous avons plutôt affaire à une entité à trait pertinent, qui englobe un grand nombre d'informations, qui est l'expression non seulement d'un objet, mais d'un être dans sa totalité telle qu'elle est comprise dans la culture chinoise, totalité d'ordre spirituel. Or, non seulement l'épaisseur, mais aussi la texture et toute propriété plastique sont très pertinentes. Et par rapport à la peinture, les lignes chinoises ne sont presque pas des lignes *contour*, elles sont plutôt des lignes de texture.

Les lignes de dessin et d'écriture orientales présentent le même niveau de dynamisme, d'énergie et de contraste. Il y a une homogénéité surprenante parmi tous les types des traits. Le trait oriental est un parcours d'énergie, nous l'avons mentionné. L'écriture orientale n'est pas une simple calligraphie, c'est un art différent, suprême. Nous retrouvons l'homogénéité que nous recherchons, clairement, dans l'art chinois. L'une des raisons est peut-être aussi, que l'artiste oriental, quand il trace, écrit ou peint, il

conçoit les blancs, ces réservoirs d'énergie, avec le même intérêt et la même importance que ses tracés. C'est l'une des raisons qui exigent de lui une concentration maximale, permettre la circulation du *chi* à travers les zones de réserves, les blancs entre les caractères et entre les lignes des caractères. « (...) a calligraphy line that appears to be broken visually is not regarded as disrupted if it is infused with chi energy. (...) » (Chung, 2012 : 137).

D'une certaine manière, cette transmission énergétique est vraie aussi pour les traits en occident, puisque ces traits peuvent transmettre, à travers leur matérialité, à travers la marque physique que laisse le geste de l'artiste, des signifiés qui correspondent à des concepts abstraits (comme l'intensité, la fragilité, etc.). Et, aussi, évidemment à travers la signification qu'ils ont en tant que signes. C'est une double signification dans les deux cas : une signification dénotée, plastique, et une signification connotée, symbolique. Ceci est le système de l'œuvre PS, cette coexistence des valeurs « picturales » et « iconiques » du tracé. Il y a également une troisième signification, qui est la trace iconique historique. Vega y Vega explique que le signe linguistique est une double image, image-son et image-concept, mais elle contient aussi un troisième niveau iconique à l'écriture, car les lettres correspondent à la représentation actuelle mais schématisée et raffinée des anciens pictogrammes qui ont perdu leur valeur iconique pour adopter une signification littérale :

Therefore, the linguistic sign is a « double image », for it is image-sound (aural-image) and image-concept (visual-image). Furthermore, to a certain extent, writing of the sign constitutes a third iconic level, for the alphabet corresponds to the current representation -adapted in a fine, conceptual, and schematic manner- of ancient pictograms that lose their iconic value to adopt a literal meaning. (Vega y Vega, 2015 : 163)

Toutes les valeurs picturales et graphiques de l'écriture, surtout si elle était peinte, intéressaient beaucoup Barthes. Il disait que l'art graphique, si nous pouvions secouer le joug empiriste de notre société, qui réduit le langage à un simple instrument de communication, devrait être « l'art majeur, en qui se dépasse l'opposition futile du figuratif et de l'abstrait : car une lettre, tout à la fois, veut dire et ne veut rien dire, n'imité pas et cependant symbolise » (Barthes, [1982], 1992 : 110). La lettre comme trait graphique est un grand carrefour de symboles, dit Barthes.

L'aspect graphique des lettres actuelles en Occident, dit Édeline, est une stylisation qui s'accompagne typiquement d'une géométrisation faite de lignes droites et de

courbes régulières (toutes les lettres ont connu une évolution similaire). Mais les origines des écritures du monde sont variées : tous les alphabets ne proviennent pas d'images ; toutes les écritures n'ont pas une origine iconique ; en revanche, le trait est toujours à l'origine de tout graphisme : pensons, par exemple, à l'élamite linéaire, qui constitue l'un des systèmes d'écriture qui recourt à des signes géométriques, et non iconiques, et qui a, d'ailleurs, une autre spécificité, celle d'être le plus ancien système purement phonétique connu à ce jour.

Notre alphabet occidental actuel nous semble fait de figures parfaitement simples et arbitraires, mais il est devenu, avant tout, un système de différences, nécessaires pour constituer un code fort, avec une grande redondance, comme nous avons vu à travers les calculs que nous avons effectués à l'aide de la théorie de l'information. Visuellement, l'alphabet se présente comme une série de dessins, ou plutôt de :

(...) pseudo-dessins, aptes à recréer une fonction de renvoi vers un référent adéquat et donc à redevenir des images véritables. Il s'agit d'un investissement sémantique que la poésie visuelle n'a pas manqué de pratiquer. (Édeline, 2020 : 135).

On pourrait dire, à la manière de Barthes, que toute écriture, n'importe laquelle est, graphiquement, un pseudo-dessin. Surtout quand son entropie augmente et qu'elle perd en précision dans ses caractéristiques distinctives. Nous avons déjà dit que, dans certains cas, certains des traits iconiques ou scripturaux peuvent devenir intersémiotiques dans la composition.

Édeline explique que les traits qui sont hybrides peuvent être lus selon deux programmes de lecture différents : le programme texte et le programme image, de façon alternative. Ainsi, ils fusionnent (conjuguent) la syntaxe temporelle et le développement simultané, l'organisation spatiale et la lecture linéaire. Ces deux programmes de lecture s'opposent. Ils présentent des caractéristiques incompatibles qui font qu'ils ne peuvent pas être saisis en même temps par le système perceptif. L'alternance dans la lecture est indispensable. Cette difficulté pour le système perceptif, qui ne peut gérer deux codes simultanément, s'ajoute à la double conformation du support de l'image.

Quand le texte écrit se fait image à regarder, il sort de l'orbite du langage verbal pour se rapprocher du plastique. Pour le récepteur, il s'agit néanmoins d'un mouvement pendulaire ; il doit alterner les programmes de lecture, tant qu'il ne s'agit pas de texte

asémique. Et même si c'est le cas, le récepteur essayera probablement quand même de faire un test de consistance et de tenter la lecture, car la disposition graphique de l'écriture asémique, avec sa linéarité et sa discrétisation, l'invite à le faire (fig.36) :



Figure 36, Saskia Rodríguez, technique mixte sur papier, 2021, projet : *Si te pierdes ve hacia el mar*, 21x29,7cm

Ou bien, quand l'image s'organise comme texte à lire, elle s'écarte du plastique et se rapproche vers le langage. L'intersémiotité est une voie à double sens (fig. 37) :



Figure 37, Saskia Rodríguez, *Inestabilidad textual*, 1000 exemplaires, 16 pages, 2018, 39x28,9 cm.

Donc, comme conclusion nous retenons la variabilité de la lisibilité des divers tracés. Certains sont immédiatement lisibles car ils forment des signes aux codes forts. D'autres tracés ont été réalisés avec des codes conventionnels mais moins forts (par exemple, les plans) et, dans ces cas, c'est le sens des tracés qui importe au récepteur. Les traits transmettent une espèce d'intelligibilité à qui connaît leur code, il y a une communication qui s'établit, mais la matérialité du graphisme n'intéresse pas pour la fonction de l'image. Et, finalement, d'autres tracés ne sont pas lisibles du tout et ne transmettent pas de message fonctionnel, mais un autre type de message, subjectif. Ils forment des textures, ou bien sont codés avec un code très faible ; le regard se concentre sur l'adéquation de la facture, le rythme, la séduction du style, etc.

Nous pouvons situer dans cette dernière catégorie, ou similaire, les traits dans l'art oriental. Le rythme dans la représentation du chi en Orient se manifeste dans les enroulements, torsades des lignes et points sur le papier, explique Chung (2012 : 135-137). Les lignes de dessin et d'écriture orientales présentent le même niveau de dynamisme, d'énergie et de contraste ; il y a une homogénéité surprenante parmi tous types des traits. Le trait oriental est un parcours d'énergie, est l'expression non seulement d'un objet, mais d'un être dans sa totalité telle qu'elle est comprise dans la culture chinoise, la totalité d'ordre spirituel.

Or, non seulement l'épaisseur, mais aussi la texture et toute propriété plastique sont pertinentes et expressives dans ce type de traits des œuvres artistiques. Donc, en cela nous ne voyons pas de différences importantes entre les deux cultures et, dans la mesure que le trait écrit occidental devient image à contempler, l'homogénéité morphologique entre traits écrits et dessinés se vérifie une fois de plus.

9.3.2 La composition plastique de l'œuvre picturale-scripturale

[L'œuvre est] une production, délicatement emprisonnée, enchantée dans ce produit esthétique qu'on appelle une toile, un dessin, dont la collection (album, exposition) n'est jamais qu'une anthologie de traces. (Barthes, [1982], 1992 : 158).

Le sujet de la théorie de la composition picturale est très vaste et complexe, et dépasserait la portée de cette thèse. Mais nous souhaitons faire quand même une très brève description du sujet, depuis le point de vue de l'analyse que nous avons

effectuée avec la théorie de l'information. En outre, cette description de la composition nous servira à introduire le sujet du contraste.

Une feuille blanche de papier constitue une surface « plate », un espace de virtualités, jusqu'au moment où l'on fait une marque. Une seule marque produit une grande tension perceptuelle, un lieu dense. Barthes s'exprime ainsi sur ce concept : « En général, ce qui est bref apparaît ramassé : la rareté engendre la densité et la densité l'énigme. » (Barthes, [1982], 1992 : 161).

Cette même idée exprimée par un artiste chinois du XVIe – XVIIe siècle, Li Rihua :

Il faut savoir qu'imprégner le papier d'une seule goutte d'encre n'est pas une mince affaire ; il faut que le cœur se fasse immense et vide, sans plus contenir un seul objet. (Verdier, 2001 : 149)

Dabner affirme que, à partir de cette première marque, la feuille se transforme en un lieu ou théâtre de forces visuelles, qui deviennent de plus en plus complexes au fur et à mesure qu'augmente le numéro d'éléments. L'introduction de nouveaux éléments et, d'autant plus, de nouvelles catégories d'éléments (par exemple introduire la couleur dans une composition noir et blanc) change complètement la dynamique de la composition. De nouveaux éléments et des nouvelles catégories d'éléments (codes) augmentent les possibilités de véhiculer de l'information, en fonction du degré de force des codes présents. Tout nouvel élément modifie la dynamique des forces compositionnelles et informationnelles.

Toute action, sa marque, engage la totale aire visible. S'il s'agit d'un dessin, la blancheur d'une page doit être toute concernée du point, du trait, fussent-ils uniques. Chaque point, de son bref, implique la totale présence, son centre. Ainsi procède le regard (...). (Tal-Coat, Simecek, 1975 : 135, cité par Kaenel, 2015 : 145).

Une seule marque, un point, au centre d'une feuille blanche est un lieu de tension maximale. Au fur et à mesure que de nouveaux éléments entrent en jeu, la tension se diversifie, se déplace. C'est là que le contraste devient de plus en plus nécessaire afin d'établir des points focaux, des zones d'attraction et de parcours.

Chaque peinture est une syntaxe graphique expérimentale et unique, construite dans l'action sur un continuum matériel signifiant. Son articulation particulière est définie par chaque artiste lors du processus, à travers des « règles » que produit l'œuvre elle-même, selon Eco. Ces « règles » dépendent de la manière dont le code et l'articulation

propres à l'œuvre se construisent graduellement en même temps que l'œuvre se construit, et dictent la pertinence des signes, les parcours visuels, l'assignation de sensations, la signification des messages, la manière de décrypter ses propres codes.

Si, au contraire, un artiste ne prête pas attention à la composition, et qu'il laisse les éléments se répandre aléatoirement, déborder des limites inintentionnellement, aller à la dérive, la structure de la composition s'affaiblit. (Dabner, 2005 : 10). Dans un tel cas, la composition ne bénéficie pas d'une méthode de contraste qui puisse appuyer et articuler le modèle sémiotique de l'auteur, entre autres possibles problèmes, bien sûr (au niveau de techniques, moyens et ressources plastiques). L'artiste fabrique du sens non à travers la juxtaposition, mais de l'articulation des ressources et des techniques, adaptées à chaque œuvre, et qui sont d'une grande complexité.

Sans les articulations visuelles modelées par la méthode de contraste de l'œuvre, la feuille se transforme en un lieu ou théâtre d'ambiguïtés, parce que le codage propre à l'œuvre n'est pas bien structuré, codifié, systématisé. L'information que l'œuvre est capable de véhiculer devient moins pertinente pour le récepteur parce que, sans code pour l'exprimer, elle devient inopérante. Même si l'information est claire dans la pensée et les intentions du créateur, sans une codification efficace des codes, ceux de transmission inclus, le message ne parvient pas à passer dans sa totalité, l'information devient bruit.

Le fait que l'œuvre que nous percevons ou concevons soit figurative ou non figurative ne change en rien le fait que les éléments visuels qui la composent deviennent les forces visuelles de la composition, qui sont de l'énergie visuelle pure, fondamentales pour la signification et très puissantes au niveau de la réponse du récepteur. La signification d'une œuvre PS réside non seulement dans les données représentationnelles ou dans les symboles (texte inclus), mais aussi dans l'information du contexte et dans les forces de la composition, qui coexistent avec la déclaration visuelle factuelle.

Les significations des modèles visuels dans la science, ainsi que des configurations des formes dans l'art, résident dans les forces perceptuelles qu'ils transmettent, disait Arnheim (1969 : 282–83). Ces forces ne peuvent pas être représentées directement à travers les peintures ou autres occurrences matérielles, car ces dispositifs peuvent seulement les évoquer. Arnheim (1969 : 299–301) affirme que, dans l'art, l'information

sensorielle contient et montre les forces sur lesquelles elle informe. Il s'ensuit que tous les aspects visuels de l'image sont -en théorie- des parties pertinentes de ce qui est transmis.

Nous voudrions attirer l'attention sur le fait que les schémas de forces d'une composition, ainsi que ses autres caractéristiques structurales, ne sont pas seulement composés grâce à des lignes tracées avec grande netteté ou à des couleurs très riches ou nuancées. Arnheim rappelle que, même des images composées de contours, surfaces ou couleurs imprécis, sont capables de matérialiser les forces qu'elles conjurent avec une grande précision. Même des tracés avec des lignes simples le font. (ibid.: 108-109).

Nous avons trouvé un exemple très intéressant du phénomène de la puissance de l'imprécision en art, dans l'ouvrage *Vision and art : the biology of seeing* (Livingstone, 2013). Nous avons dit précédemment qu'un certain niveau d'imprécision est un effet collatéral de la représentation, et nous disions aussi que le contenu pictural est imprécis d'une manière dans laquelle le contenu de l'expérience de ressemblance ne l'est pas. Livingstone (2013 : 87) parle de la vision périphérique, qui présente une imprécision dans l'espace qui est différente de l'expérience que l'on pourrait avoir en regardant une image floue. C'est plus que cela, puisque dans cette zone de vision il se produit une perte d'information spatiale, et d'autres effets (les couleurs et formes ne sont pas alignées ou contigües). Cet ensemble d'effets produit, cependant, une qualité dynamique dans la perception que les impressionnistes ont découvert de façon empirique et de laquelle ils ont su tirer profit dans leurs œuvres. Livingstone donne l'exemple de l'œuvre *Rue Montorgueil* de Monet. Cette œuvre a supposé une rupture par rapport à la période précédente. C'est une peinture qui semble inachevée mais, en réalité, la précision de la représentation se trouve dans la manière d'exprimer le dynamisme de la scène, sa vitalité. L'explication biologique vient du fait que le système visuel complète la peinture d'une manière différente à chaque nouveau coup d'œil. Nous ne pouvons pas aborder les détails techniques et scientifiques qui sont à l'origine de ces effets dans cette thèse. Mais, en somme, l'imprécision spatiale que la peinture affiche, qui imite la vision périphérique, procure une sensation éphémère, passagère, grâce à la compatibilité avec le coup d'œil rapide et changeant dans le temps. Le tableau est très détaillé, mais d'une manière radicalement à l'opposé des peintures détaillées d'auparavant, qui produisent un rendu très statique. (Livingstone, 2013 : 87).

Le Groupe μ a aussi eu cette intuition en observant le fonctionnement de l'œil :

[...] como el ojo no está fijo, puede barrer la imagen y desplazar su zona de visión nítida a cualquier punto del campo. No es menos cierto que le es imposible ver simultáneamente toda la imagen con la misma nitidez: aquí encontramos, pues, la dimensión temporal que, contrariamente a lo que se cree, no se halla en absoluto ausente de la comunicación, ni tampoco de las artes visuales. (Groupe μ , 1993 : 156)

Le Groupe μ ajoute que, la volonté d'avoir un contrôle sur la vision nette a conduit les artistes à utiliser beaucoup d'astuces et à « tricher ». En effet, quand l'espace pictural affiche une netteté constante -comme c'est le cas dans la peinture ancienne ou dans la photographie banale d'aujourd'hui- l'œil, de toute façon, ne perçoit que localement et progressivement cette netteté, qui se dévoile tout au long du balayage de l'œil, tandis que le reste de l'image reste floue, malgré la netteté de la représentation. (Groupe μ , 1993 : 157).

Cet exemple nous démontre que la composition d'une œuvre ne consiste pas en une addition ou combinaison d'unités sensorielles que l'on peut compter ou mesurer, de manière atomiste, mais en une configuration complexe qui est plus que la somme de ses parties. (Wick, 1986 : 179).

Se hace una imagen desplegando pigmentos sobre un trozo de lienzo, pero la imagen no es la suma del pigmento y la estructura del lienzo. La imagen que emerge del proceso es una estructura de espacio, y el espacio mismo es un todo emergente de formas, de volúmenes coloreados y visibles. (Susanne Langer, *Problems of Art*, citée par Dondis, [1973] 2006 : 124).

Livingstone explique aussi (ibid.: 50-54) que l'information pertinente sur la forme d'un objet est contenue dans la zone des bords et non dans les surfaces homogènes comme nous le savons déjà. Les artistes tirent parti de notre sensibilité aux discontinuités, qu'ils travaillent et valorisent. La gamme apparente de réflectance dans les peintures en constitue un bon exemple : comme notre système visuel analyse les scènes du monde physique par zones indépendantes (même si elles contiennent une vaste gamme de valeurs de luminance), l'artiste peut les « falsifier » et introduire des changements progressifs dans la luminance du fond de sa représentation de la scène afin d'introduire des changements apparents contraires à la luminance du premier plan, qui s'ajoutent à la luminance perçue ; cette stratégie aide à mettre l'accent sur certaines zones ou figures, à créer, ainsi, des zones d'attraction.

L'exemple de l'œuvre Rue Montorgueil de Monet montre comment la forme et la couleur sont comprises d'une manière globale dans une composition. Dans cette œuvre, les données plastiques de forme et couleur sont traitées méthodiquement en tirant parti de leur nature contrastive dans la totalité de la peinture, en obtenant ainsi un résultat très efficace. L'exemple des stratégies de luminance montre le même principe d'intervention méthodique sur la totalité de la composition, très efficace aussi.

En somme, la recherche de formes, lumière, couleurs, etc., fait partie de la recherche sur le concept et sa cristallisation. Généralement cette recherche comprend aussi l'étude des stratégies pour créer un contenu clair, harmonieux, équilibré et unifié. Tout ensemble organisé est porteur de signification, intentionnelle ou non. Arnheim (1969 : 296–299) explique que, à l'opposé, les ensembles qui ne sont pas organisés, ceux qui sont des explosions spontanées, des exercices de se laisser aller présents chez des nombreux créateurs, constituent des prestations ou des réalisations artistiquement incomplètes et aventureuses.

La précision ou imprécision de l'image peinte ne sont pas des concepts pertinents en ce qui concerne la composition picturale d'une œuvre, nous l'avons démontré à travers nos exemples. Nous avons dit dans les chapitres précédents que la conformité entre image et modèle reproduit les propriétés relationnelles d'un schéma mental où, ce qui importe, c'est la conformité du signifiant avec le type (selon le Groupe μ), la reproduction des relations entre parties (selon Pérez Carreño), et la réussite dans l'expression des propriétés significatives de l'objet -optiques, ontologiques ou conventionnelles- (selon Eco).

Ce qui est pertinent dans une composition plastique qui aspire à faire passer un message (de n'importe quelle nature) est qu'elle soit organisée et structurée et, alors, que la représentation puisse ainsi être en conformité avec le modèle théorique dont elle est la représentation, à travers les propriétés relationnelles pertinentes par rapport au schéma mental.

La conformité entre l'expression et la réception du message se matérialise, d'un côté, par l'expression adéquate des propriétés significatives de l'objet, de la scène, ou du sujet à travers une composition réfléchie et bien structurée. Mais, du côté de la réception, cette conformité, (la compréhension du message) peut ou non être automatique. Comme nous avons vu à travers les démonstrations mathématiques de

la théorie de l'information, l'expression du message peut tomber dans un vide si le récepteur ne peut pas décoder les propriétés significatives transmises à travers la matière plastique de l'œuvre. Une composition adéquate passe, donc, avant tout, par la conception d'un système, d'un contexte, qui permette au récepteur d'apprendre le code propre et singulier à l'œuvre.

9.3.3 L'intensification du signe graphique : la technique du contraste

La técnica visual - y de comunicación visual- más poderosa y dinámica es el contraste (y su opuesta, la armonía). No se aplica en los extremos, sino que su uso se aplica en sutil gradación a todos los puntos del espectro comprendidos entre ambos polos. (Dondis, [1973] 2006 : 28)

Le Groupe μ

[Le système visuel] analyse, intègre et organise les stimuli, notamment à travers les mécanismes que sont l'inhibition latérale et l'extraction de figures. Tant sur le plan de la spatialité que sur celui du chromatisme ou de la texture, ces mécanismes ont pour fonction d'accentuer d'une part des égalités dans la stimulation (production de similitudes) et de l'autre des inégalités (production de contrastes). C'est ainsi qu'apparaissent le *champ*, avec ses caractéristiques spatiales (l'indifférenciation), et la *limite*, le premier correspondant à la reconnaissance d'une même qualité translocale (similitude), la seconde à une modification de cette qualité (contraste). Cette distinction aboutit à l'opposition *figure-fond*, produit de la discrimination, ou ségrégation de deux ou plusieurs régions du champ par la limite. L'apparition de ce concept entraîne une modification du statut de la limite (ou de son analogon, la *ligne*) qui, prise dans l'opposition fond vs figure, devient *contour* (ou limite d'une figure). (Groupe μ , 1992 : 82).

Comme explique le Groupe μ , le mécanisme de l'inhibition latérale est celui qui a pour mission d'accentuer les égalités, mais aussi les inégalités (les contrastes). Nous avons vu dans le chapitre *La ligne dans l'espace pictural*, page 239 que ce mécanisme est le responsable de la création conceptuelle de la ligne par notre système perceptif. Le Groupe μ le confirme aussi dans cette citation : l'inhibition latérale produit la ségrégation des régions du champ par la limite, la *ligne*. Elle est dotée d'un certain nombre de propriétés signifiantes d'ordre clairement iconique (séparation, intersection, contour, direction, mouvement, etc.) Qu'elle soit réelle ou imaginaire, elle opère des modes de parcellisation et ordonnancement de l'espace : elle délimite ou détache la figure du fond, elle subdivise à travers les lignes de force ou de composition, elle peut être construite par le système perceptif afin de grouper des éléments semblables, elle

peut manifester le trait effectif sur un fond uniforme ou non, créant, distribuant et informant par contraste des surfaces de part et d'autre de son parcours.

D'après les modes d'existence de la ligne que nous venons d'énumérer, il est naturel de conclure que la création de la ligne par le système perceptif correspond à la création d'un dispositif de contraste qui articule la perception visuelle. C'est précisément ce pouvoir de la ligne, comme dispositif de contraste, que les artistes ont compris et utilisent, à leur tour, dans leurs déclarations visuelles. Cette technique de contraste crée une opposition ou discordance qui est susceptible de s'appliquer aussi bien à la ligne qu'à la couleur, la valeur, la direction, le contour, le mouvement, la proportion et l'échelle, les autres composantes plastiques du tableau : « Cada elemento visual ofrece posibilidades múltiples en la producción de información visual contrastada » (Dondis, [1973] 2006 : 116). L'ensemble s'érige alors en méthode d'articulation plastique naturelle.

El contraste es, en el proceso de la articulación visual, una fuerza vital para la creación de un todo coherente. En todas las artes el contraste es una poderosa herramienta de expresión, el medio para intensificar el significado y, por tanto, para simplificar la comunicación. (Dondis, [1973] 2006 : 104).

Il est important de noter que toute ségrégation d'une entité plastique (que ce soit au niveau de forme, couleur, texture, etc.) est de nature contrastive, comme le faisait remarquer Le Groupe μ . Et ceci est vrai non seulement pour les trois énoncés du signe plastique, c'est le cas aussi de tous les éléments morphologiques de la syntaxe visuelle, d'après la théorie de la composition. Comme le dit Dondis, « aquí resulta claro el valor del contraste : es la contrafuerza que desequilibra, estimula, atrae la atención » (Dondis, [1973] 2006 : 105).

(...) el control crucial del significado visual está en la función de las técnicas. Y de todas las técnicas visuales que investigaremos ninguna es más importante para el control de un mensaje visual que la del contraste. (Dondis, [1973] 2006 : 103).

Camí et Martínez nous racontent que les artistes, surtout à partir de la Renaissance, ont compris certains fonctionnements du cerveau, et ont développé des techniques qui permettent de tirer profit de la préférence de notre cerveau par les différences de contraste, afin de générer la sensation tridimensionnelle dans leurs tableaux.

Dondis affirme que l'utilisation la plus efficace des mécanismes de perception visuelle implique l'identification et la localisation des éléments-clé visuels en équilibre ou en

déséquilibre, forts ou faibles. Nous parlons ici de deux états visuels opposés : nivellement (affaiblissement ou atténuation de la spécificité d'un motif ou configuration), et aiguisage (augmentation ou exagération de la spécificité d'un motif ou configuration). Ces deux états visuels ont été déterminés par la psychologie Gestalt. « En la terminología de las técnicas visuales, aguzamiento se puede considerar equivalente a contraste y nivelación a armonía » (Dondis, [1973] 2006 : 107). Les deux états visuels conforment les polarités de la composition visuelle, ce sont les techniques pour construire une formulation visuelle claire et efficace.

L'exemple que donnent Camí et Martínez concerne les impressionnistes. Ils voulaient capter l'essence du moment et, pour cela, ils ont découvert qu'ils devaient estomper les bords et les formes des objets grâce à des coups de pinceau épais afin de laisser seulement l'information de plus basse fréquence spatiale, de moindre résolution, ce qui produit un effet captivant. (Camí et Martínez, 2020 : 41-49).

L'exemple des impressionnistes, que nous venons de commenter, montre que, en dehors des zones de contraste, ils cherchaient à estomper les bords nets sur certaines zones, afin de diminuer la résolution de l'information contenue à ces endroits. Avec cet aplatissement des contrastes ils obtenaient des zones harmonieuses et réduisaient la tension visuelle là où cette dernière ne convenait pas. L'harmonie est la technique contraire au contraste. Évidemment elle est nécessaire pour que le contraste fonctionne. Mais il faut noter que, comme le dit Dondis, « [La idea de armonía] procede más de la organización de la complejidad que de la simplicidad pura. » (Dondis, [1973] 2006 : 110). Les deux techniques sont fondamentales dans le processus visuel.

La manière dont les deux techniques interagissent peut être expliquée avec un autre exemple : en posant des couleurs qui reflètent une grande quantité de lumière à côté d'autres qui en reflètent moins, des zones de grand contraste sont générées, et celles-ci transmettent l'illusion d'éloignement des unes par rapport aux autres. C'est une typique stratégie des peintres impressionnistes. En effet, les peintres ont la capacité de manipuler séparément couleur et luminance sur leurs toiles. Au point d'utiliser très souvent des couleurs et des contrastes de luminance totalement irréels, dans le but de provoquer des sensations illusoires de lumière, profondeur, mouvement, etc. (Camí et Martínez, 2020 : 41-49).

Nous avons commenté précédemment dans cette thèse que la fonction de la composition visuelle est, généralement, de communiquer un message mais, aussi, d'attirer le regard de l'observateur. La stratégie du contraste permet, en plus d'extraire la signification de l'œuvre (à partir de l'information codée), et d'attirer l'attention de l'observateur, d'intensifier cette signification pour la rendre plus pertinente et dynamique : « Esto es el contraste : una organización de los estímulos visuales orientada a la consecución de un efecto intenso. » (Dondis, [1973] 2006 : 114).

Nous avons mentionné que les opérations de contraste s'effectuent sur tous les composantes plastiques. La formulation la plus caractéristique où le contraste intervient, c'est la lumière. Dans le lexique artistique, la valeur ou luminance :

La luz es la fuerza visual clave. En su estado visual elemental, la luz es tonal, y oscila desde la brillantez (o luminosidad) a la oscuridad, pasando por una serie de escalones que constituyen gradaciones muy sutiles (ibid.: 105).

Le contraste de luminance se fait à travers d'une apposition quantitative de valeurs de clarté et d'obscurité. Les gradations de luminance permettent de rendre visibles les objets, ainsi que leur volume. La couleur n'influe pas sur les valeurs de luminance, ces derniers gardent une plus grande importance pour la vision et pour la conception de messages visuels que la couleur : « [los valores tonales] conservan una importancia mucho mayor que el color para la visión, así como para el diseño y la realización de mensajes visuales ». Évidemment, la lumière naturelle présente un très ample spectre de valeurs de luminance, tandis que le pigment se limite, selon Dondis, à une gamme limitée d'entre huit et quatorze niveaux (trente-cinq niveaux de gris distincts). Mais, « (...) sin luz, no vemos ni el más blanco. Sin contraste no discernimos nada ». (ibid.: 105).

Par rapport au contraste des couleurs, celui-ci produit certains effets subjectifs à partir d'une apposition quantitative de couleurs. Deux modalités sont bien connues, les stimulations sensorielles provoquées par la juxtaposition de couleurs distincts ou complémentaires dans l'espace (contraste simultané) ou dans le temps (contraste successif). (ibid.:119). Avec les couleurs, il existe d'autres modalités de contraste possibles, comme ceux relatifs à la température de la couleur (couleurs chaudes et couleurs froides). Ce type de contraste peut altérer la perception de la position d'un objet dans l'espace, par exemple, parce que la température de la couleur évoque proximité ou éloignement. (Ibid. : 119).

Il existe aussi des contrastes de textures, des contrastes de contours : « los contornos irregulares e imprevisibles les ganan la partida a los regulares, sencillos y perfectamente resueltos. » (Ibid. : 120). Il y a aussi des contrastes d'échelle (la distorsion d'échelle à travers la manipulation des proportions des objets, en désavouant les prévisions de l'observateur). Il existe aussi les contrastes de mouvement et de direction (en combinant, par exemple, des formats horizontaux et verticaux dans la même déclaration visuelle). Le contraste peut s'intensifier lorsque différentes codes et techniques sont utilisées dans la même œuvre.

Donc, tout message visuel combine les éléments et les techniques dans une interaction complexe, et il est difficile d'éviter toute erreur ou ambiguïté.

Para que el efecto final sea coherente, hay que modificar mediante el contraste lo vago y lo generalizado llevándolo hacia un estado preciso y específico de lo concreto a lo largo de un proceso de diseño salpicado por una serie de decisiones. (Ibid. : 120-122).

Nous avons vu les nombreuses manières d'utiliser le contraste pour composer un système cohérent de pertinentisation des points focaux dans une composition graphique, en intensifiant le poids visuel des lignes ou formes les plus pertinentes dans une composition. C'est une propriété qui sert à rendre le message plus clair, à intensifier la signification et, en somme, à simplifier la communication.

Tout contraste a toujours lieu entre l'objet et son contexte, spatial ou temporel, de manière explicite (présent dans la réalité physique de la scène) ou implicite. Contraste et contexte sont donc indissociables. En outre, toute prise de décision est intrinsèquement contextuelle. Et le contexte, variable dans l'espace et dans le temps, présente toujours une grande complexité. Dans les mots de Camí et Martínez (2020 : 97–100), « Nuestro cerebro es, entonces, una gran máquina contextual ».

Mais le fonctionnement du contraste va au-delà des fonctions d'intensification que nous avons décrit dans les paragraphes précédents, car le contraste comporte aussi la suppression de tout ce qui est futile et superflu pour se focaliser sur l'essentiel. Dans la théorie des communications, le contraste est le rapport signal sur bruit. Le signal, dans les communications, c'est le message essentiel, et le bruit est tout ce qui est superflu. Le Groupe μ explique cette fonction fondamentale :

Par l'accentuation des contrastes, par la création (ou le renforcement) des contours, par l'égalisation des plages, l'appareil perceptif sémiotise. Il s'agit pour lui en fait d'extraire une information utile, de dégager un signal d'un bruit et d'éviter d'avoir à constituer un répertoire infini. Or, il se fait que ce sont généralement les informations situées aux limites qui sont considérées comme les plus utiles. Sémiotiser, c'est donc poser des classes en dégageant des invariants (spécifiques) et en négligeant des traits particuliers (individuels). (Groupe μ , 1992 : 98-99).

Donc, d'après le Groupe μ , par l'accentuation des contrastes, l'appareil perceptif (du récepteur) sémiotise. Ceci peut seulement être possible si les contrastes produisent des corrélations sémiotiques que le récepteur reçoit et actualise et, donc, sémiotise.

Nous avons vu que, en effet, le contraste constitue la manière qui nous semble la plus probable d'articulation morphologique d'une œuvre picturale. Cette articulation produit une fonction sémiotique qui fonctionne par opposition et qui établit des corrélations au



Figure 38, Paqui Martin Sans titre, 2006. Série « Lo buscado, lo encontrado y lo perdido ». Gravure à l'eau-forte sur cuivre, imprimée sur papier artisanal AQUARI, 250 grs, 74x29 cm.

sein d'un système d'oppositions (de textures expressives). Nous ne parlons pas d'un élément plastique, mais d'une mesure d'intensité de l'élément plastique, qui ne fonctionne qu'au sein d'un contexte pictural, en aidant à transposer et configurer le modèle théorique du système sémiotique (le tableau) à travers l'intensification des propriétés plastiques, en créant des zones d'attraction, des zones significatives.

C'est cela, à notre avis, le sémantisme du contraste : le trait (entité physique de la ligne) est déterminé sémantiquement non seulement par le sémantisme propre à la ligne, mais aussi par les relations que le contraste instaure. Ces traits composent à leur tour des signes (iconoplastique ou textuel). Or, ces signes sont, ainsi, intensifiés et détachés, ces signes deviennent des *ostensions plastiques* en vertu du contraste, comme nous pouvons voir dans cette œuvre (fig. 38). (Pour une analyse plus étendue, voir le chapitre du corpus commenté).

9.3.4 Le mot puissant

Nous avons vu que les éléments sur lesquels l'artiste souhaite établir des points focaux sont rendus saillants grâce notamment au contraste et à d'autres techniques et ressources artistiques que nous n'aurons pas occasion d'analyser dans le cadre de cette étude. Le mot -ou l'écriture- affiche souvent une place plus ou moins importante, plastiquement saillante, dans ce type de compositions pluricodes ; ce qui justifie, d'ailleurs, sa présence dans une œuvre picturale. Ce chapitre essaie de parcourir les différentes modalités principales du « modelage » du mot dans l'espace pictural. Nous avons recueilli de nombreuses conceptions et opinions sur diverses techniques.

Les surfaces dans une peinture sont “pleines” et correspondent à de la substance dans le référent, généralement rendue par une couleur et une texture. Si on trace un mot sur une de ces surfaces, il ne sera pas interprété comme *interne* au référent représenté mais bien comme appliqué *sur* lui. De nombreux indices de profondeur sont disponibles : modelés, perspective, flou variable... (Édeline, 2020 : 113).

De cette citation, nous retenons l'opinion d'Édeline, qui considère, comme nous au début de cette recherche, qu'un mot tracé sur la surface d'une peinture sera interprété comme ayant été appliqué *sur* cette surface et restant étranger au référent, car les mots ne sont pas des peintures, mais des signes avant tout. Nous pensons que ceci arrive, en effet, lorsque le mot est lisible, que les traits des lettres sont contrastés par rapport aux traits de la peinture, que le mot se détache de l'ensemble. Même lorsque la peinture présente de nombreux indices de profondeur qui invitent à percevoir la représentation dans un espace qui s'enfonce dans une troisième dimension fictive, le mot tracé et son espace environnant resteront comme bloqués à la surface dans les conditions plastiques décrites.

L'un des principaux problèmes auxquels l'auteur de l'œuvre pluricode doit faire face, c'est celui de l'intégration d'une marque d'écriture à une œuvre picturale, lorsqu'ils se retrouvent sur la même surface picturale :

La présence simultanée d'éléments picturaux et d'éléments textuels, donc de codes différents, n'a pas manqué d'engendrer des problèmes sémiotiques spécifiques, tant l'écart de ces codes peut s'avérer violent et scandaleux. (Édeline, 2020 : 52)

Mais, en réalité, quand le système de l'écriture est incorporé au système de l'image plastique, l'incorporation peut se passer de différentes manières, selon la fonction du

texte, l'idiolecte de l'artiste, le niveau de lisibilité souhaité, etc. Rabuñal et Peran le décrivent ainsi :

[...] Paralelamente a esta incorporación de la palabra puede producirse también una integración; es decir, que el elemento extraño que es la letra aparezca pictóricamente, se convierta literalmente en un elemento plástico para la composición de la tela [...] En el cubismo era común poder observar simultáneamente la incorporación y la integración de las palabras, pero en ejemplos como el de Jasper Johns la escritura ya no se acompaña nunca de su referencia impresa, sino que asume abierta y exclusivamente su dimensión plástica. (Rabuñal, Peran, 2019 : 38).

L'écriture peut, en outre, ne pas remplir une fonction compositionnelle, et être totalement lisible, voire littéraire parfois. Elle peut avoir l'aspect d'un graffiti, plus que d'une peinture. C'est l'écriture claire et précise, l'élément qui empêche la composition de fonctionner strictement comme œuvre picturale. (Rabuñal, Peran, 2019 : 50-52).

Nous avons déjà mentionné que le signe linguistique ou graphème est une double image, qui représente l'association d'une image visuelle et d'une image phonétique (et une image concept). Un message graphique se "lit", dit Édeline, dans deux sens du terme :

Il se regarde (par les yeux) et se parle (par la voix intérieure). Un répertoire synthétique ne peut plus être lu que visuellement, tout comme une peinture traditionnelle. Un des intérêts de la lettre comme "particule" utilisable en peinture pourrait être de "dédoubler" la lecture du tableau ; en cela on pourrait objectivement souscrire à la prétention des lettristes à signifier *par-delà* la distinction entre figuratif et non figuratif. Ce qui revient à mettre en œuvre l'intersémiotité. (Édeline, 2020 : 147).

Donc, des signes linguistiques qui se regardent sont des mots dans leur variante plastique, une modalité du « faire voir », comme décrit Adèle Cassigneul ; cette variante plastique du mot est « génératrice d'images », un « espace potentiel de jeu ». Selon Cassigneul, cette variabilité détermine l'ouverture de l'œuvre : « la saillie saisissante de l'image en texte (...) propose une œuvre ouverte qui accueille le lecteur en son sein » :

La généreuse polysémie des mots tente d'exprimer les multiples facettes du réel, pour autant la pluralité de leur sens nécessite une part d'ombre, une zone crépusculaire indéterminée où le langage est en gestation mais n'écloie pas en phrases. (...) Et c'est dans cet ailleurs, obscurité de la langue, dans son inconscient secret, revers invisible, que naissent des images en retrait, des images discrètes qui se lèvent et prennent le relais du verbe quand celui-ci se tait. (Cassigneul, 2017 : 6)

Fernande Saint Martin, dans son ouvrage *Le sens du langage visuel : Essai de sémantique visuelle psychanalytique* (2017) propose un intéressant parcours qui synthétise la diversité de conceptions sur l'imagerie mentale, qui tiennent compte des différences syntaxiques et sémantiques induites par le processus de la pensée visuelle et verbale. Elle s'intéresse en particulier aux théories sur les grammaires spatiales en lien avec la syntaxe visuelle dans le cadre de la peinture, qu'elle théorise.

Elle explore la pensée de Jackendoff qui affirme que, selon une perspective évolutive, l'organisation spatiale doit avoir existé avant le langage. La représentation mentale réfère non au monde objectif réel, mais à une construction de l'esprit. Selon elle (en accord avec Ducrot et Todorov), les processus cognitifs fonctionnent en parallèle, dans des structures spatiales complexes, relevant d'une topologie générale. Les mots ne sont que des abréviations de structures complexes qu'il faut appréhender comme des « configurations spatiales ».

Un exemple de grammaire spatiale nous est présenté par Édeline : avec l'avènement du concrétisme et du spatialisme, dit-il, le poème a pu se limiter à un mot isolé (voire à des fragments de mots) situé à un endroit stratégique dans l'espace visuel de la page (ou de la toile), ou à des mots disposés en "constellations". Ainsi,

[Le mot] est devenu un pur objet de contemplation et de méditation, plutôt que de parcours et de traversée. Garnier écrit (Second Manifeste, 1963 : 16): "nous remplaçons la lecture par la contemplation de l'objet Mot". Le temps s'est arrêté, la chronosyntaxe y étant relayée par une toposyntaxe et une iconosyntaxe statiques. (Édeline, 2020 : 122)

Le mot sur la toile, c'est une sorte d'écriture augmentée, puissante. Le langage « est pris pour matière » comme le dit Barthes ; le mot peint, en plus des aspects lexiques, présente des aspects phonétiques et typographiques : c'est un objet visuel qui est regardé, lu (image concept) et même entendu (image son ou acoustique) s'il est lisible.

Mais, encore une fois, en cas de lisibilité du texte, il *bloque l'accès* à la toile, comme nous avons vu dans notre *Problématique*. Nous avons identifié un cas surprenant qui fait figure d'exception : lorsqu'un mot existe, mais il n'est pas visible sur la peinture et, pourtant, il est inscrit et possède un caractère puissant. Il s'agit d'un sous-genre d'art sacré, avec un texte inscrit et incorporé au moment de la genèse de l'image. Il s'agit d'un mot "agissant", qui sera ensuite caché ou recouvert de peinture, et restera invisible. Une autre variante, ce sont les peintures où le mot ou le nom sacré sont écrits

de façon visible, mais ensuite leur forme est détournée ou dissimulée afin d'idéaliser le mot sacré, d'ajouter ou superposer une nouvelle couche de signification. Comme disait Alain Rey, le mot est « la transfiguration de quelque chose, qui révèle quantité d'information insoupçonnée (...) », elle déclenche des forces à l'œuvre (Rey, 2017)

En effet, les mots ainsi utilisés, comme disait Rey, évoquent une transfiguration, agissent comme une rune ou graphie magique, une écriture puissante, dans laquelle le texte fonctionne comme idéogramme. En outre,

La platitude des mots en font des surfaces de projection : le halo irradiant des mots déborde sur elles, l'imagination du lecteur se fond en elles. Mais, reflet partiel et déformant du texte, elles s'imposent également comme des surfaces de réfraction : le fragment appelle d'autres fragments, l'image renvoie à d'autres images et évoque de nouvelles phrases. (Cassigneul, 2017 : 13).

Donc, des mots comme des surfaces de projection (provenant de l'imagination du lecteur) mais aussi de réfraction (ouverture vers d'autres associations ou rapports paradigmatiques, qui sont des rapports vivants, productifs, pleins de possibilités créatives).

À l'opposé de l'œuvre avec un *mot puissant*, l'œuvre de caractère narratif, dit Gombrich, a tendance à conduire le regard vers l'espace pictural, elle incite à explorer les effets visuels ; la lecture de ces effets demande, à son tour, un type différent d'attitude mentale que pour la rune « magique » et sa puissance.

Alors, nous sommes en train de parler de deux types d'œuvre différents : une œuvre de caractère narratif qui invite à s'immerger dans son espace pictural fictif, et une autre œuvre qui met le mot en avant en le transfigurant en mot puissant, ce qui crée, à son tour, un autre type d'immersion dans un autre type d'espace : Gombrich souligne que *l'image puissante* élève l'œuvre et la situe hors du temps. Inversement, cette fonction *intemporelle* est sacrifiée quand l'artiste renonce à cette puissance en faveur de la fonction narrative. (Gombrich, [1960], 2002 : 118–19). À notre avis, cette incorporation et intégration du mot dans l'œuvre récupère, généralement, cette fonction puissante de la peinture des anciens temps, comme il semble être le cas dans ce récit :

(...) Même les mots écrits y retrouvaient ce pouvoir suggestif des premières empreintes. Pour Basquiat, les mots redevenaient des signes et s'ils perdaient parfois leur sens, s'ils paraissaient parfois abdiquer tout référent, c'était pour se charger d'une étrange vibration. Par leur forme graphique, ils gagnaient en réalité et se mettaient à rayonner, comme l'auraient fait des

icônes ou des objets sacrés. (Jean-Jacques Salgon, *Le Roi des Zoulous*, 2008, p. 40-41 cité par Laurence Brogniez 2011 : 98–99).

Les mots isolés dans la peinture établissent une relation ludique avec l'observateur, proposent une espèce de jeu de pistes. Le texte, condensé, se réduit à une formule topique où la thématique fonctionne comme un noyau argumentatif autotélique, dit Brunson (2015 : 105). Cet auteur analyse des affiches publicitaires, des œuvres PS où les stratégies compositionnelles et les rapports entre texte et image sont les plus évidents, et il décrit des méthodes variées qui sont souvent utilisées pour capter le regard et l'attention du lecteur ou spectateur potentiel.

Le texte sur une œuvre PS s'appuie sur des stratégies extralinguistiques, telles une position privilégiée sur le parcours de lecture de l'œuvre, l'utilisation de certains caractères ou taille ou, notamment, la présence d'un contraste chromatique efficace qui le fait ressortir sur le support, etc. Toutefois, opine Brunson, l'efficacité de l'accroche repose sur des stratégies linguistiques, et plus spécifiquement rhétoriques. Par exemple, jouer sur l'incomplétude référentielle ou sur l'ambiguïté sémantique qui lui confèrent un caractère énigmatique propice à l'éveil de la curiosité et de l'instinct interprétatif du lecteur. Ainsi, le caractère lacunaire de l'énoncé contient, en même temps, les clefs interprétatives de la formule. Le sens est moins à recevoir qu'à découvrir ou à élaborer progressivement (Brunson, 2015 : 104–07).

Toujours est-il que le mot en peinture est, d'une certaine manière, mis en scène, dramatisé, théâtralisé. De ce fait, le mot est densifié, dit Édeline. Bien sûr, plus intéressant encore, dit-il, « c'est l'effet de cumul et de densification obtenu grâce aux dispositifs intersémiotiques » (Édeline, 2020 : 17). La présence du texte peut conduire à ce que les concepts soient conditionnés à être des représentations denses, par l'effet de stratégies d'optimisation ou de saturation des énoncés (métaphores, idéogrammes, onomatopées, symboles condensés, etc.)

Le débat sur le fait que l'image puisse se traduire en mots ou non, existe toujours. Il y a des auteurs qui pensent que, comme le visuel est complètement constitué d'information, il n'a rien d'ineffable et, d'ailleurs, le visuel est incommensurable par rapport au verbal. Tandis que d'autres pensent que, parfois, les images ne peuvent pas se traduire par des mots, à cause de la manière dans laquelle ces images créent une présence forte, et constituent des représentations denses :

Godden (forthcoming) has argued that, consisting entirely of information, the visual is not incommensurable with the verbal and that there is nothing inherently ineffable about it. By contrast, Kjeldsen (2015) argued that some visual arguments are not reducible to verbal arguments because of the ways in which they create presence and offer thick representations. (Groarke, Palczewski, Godden, 2016 : 5).

Si on approfondit dans cette question, on s'aperçoit facilement que, dans le cas des textes aussi, parfois les formes textuelles génèrent une présence dense et condensent des concepts complexes dans des représentations denses sous la forme de métaphores, idéogrammes, symboles condensés, etc. :

One might take this further and argue that scholars must add to this the non-reducibility of some verbal arguments where verbal forms generate presence and condense complex concepts into thick representations in the form of metaphor, ideographs, condensation symbols, etc. (Groarke, Palczewski, Godden, 2016 : 5)

Les mots, ceux des titres des tableaux, aident à pénétrer et à baliser l'espace pictural ; ils sont des points d'accroche à la fois évocateurs et énigmatiques. Et les mots peints sur les toiles ont pour fonction, dit Brogniez, de « stabiliser » l'univers pictural. Les titres servent aussi d'embrayage générique, dit-il, au sens où ils permettent d'articuler discours critique et récit personnel : ils jouent en quelque sorte le rôle d'interface entre deux ordres de discours. Cependant, loin de faire de la peinture à mots une peinture littéraire, Brogniez découvre, dans ces œuvres PS,

(...) une leçon d'écriture, la peinture libérant le langage de sa dimension abstraite et conventionnelle pour redonner aux mots leur pouvoir magique de représentation. (Brogniez 2011 : 99).

Arnheim (1969 : 252-253) explique que tout concept verbal reste accroché à l'un de ses aspects saillants à travers la phrase, la définition ou autre contexte dans lequel il est utilisé. Et donc, sa nature visuelle n'est pas, en essence, si différente de la représentation picturale en dessin ou peinture.

Il est vrai que la partie visuelle du texte est limitée, dans l'écriture, à un signe ou ensemble de signes presque totalement arbitraires, tandis que la peinture contient beaucoup plus d'éléments qui représentent ce concept de façon mimétique ou isomorphique. Mais, en réalité, la différence entre un groupe d'éléments et l'autre, c'est le code auquel ils appartiennent. En outre, les deux percepts, mot et icône, se

complètent grâce à des associations mentales qui vont au-delà de ce qui est perçu directement, et qui les relient sémantiquement.

Rabuñal et Peran, dans leur ouvrage *Escribir y dibujar en el fondo, no son lo mismo*, examinent comment le mot *puissant* prend une qualité poétique au sein d'une peinture. Ils commentent que la qualité poétique de la peinture ne provient pas exclusivement de l'incorporation du mot au tableau, de la même manière que la qualité poétique de la peinture qui incorpore le mot ne provient toujours pas de la qualité poétique du mot. Les œuvres de Klee présentent de nombreux points d'intérêt pour l'analyse de l'écriture dans la peinture, qui ont été étudiés et décrits par de nombreux auteurs. Dans le cas de Klee, il incorpore le poème déjà existant au tableau, tandis que des artistes comme C. Twombly ou Tàpies, fonctionnent d'une manière bien différente : dans leurs œuvres, le mot poétique n'a pas d'existence préalable, mais est formé dans la toile, et les solutions trouvées sont propres à chaque œuvre. (Rabuñal y Peran, 2019 : 75-76).

Miró aborde le monde onirique dans sa double dimension, littéraire et visuelle, et le résultat est une composition dans laquelle cohabitent des énoncés visuels simples qui n'illustrent pas les mots, mais qui évoluent selon les suggestions des mots. Quand l'artiste utilise mots et images, ils ne se juxtaposent pas, mais se comportent comme un chemin qui véhicule le poétique.

Rabuñal et Peran contemplent aussi une autre possibilité ; quand, dans la volonté d'exprimer le poétique à travers des mots, le poétique n'est pas pris comme préalable, mais est élaboré à l'intérieur du processus de création picturale. Dans ce cas, le poétique est créé à travers la peinture, à travers ses éléments spécifiques, comme le geste et la couleur, modelant le mot jusqu'à faire de la composition une expression poétique. (Ibid. : 79-81). Twombly va vers le poétique à l'intérieur de la peinture aussi, mais d'une autre manière : le mot choisi agit comme signe archetypal, comme concept qui réunit dans son expression un ensemble d'idées, la dimension emblématique du mot, qui est traité plastiquement jusqu'à atteindre une composition qui soit dans la mesure de montrer cette dimension poétique. Son apparence poétique définitive sera acquise à travers son élaboration picturale. Le mot n'est pas seulement inscrit dans la toile, il semble capturé à l'intérieur de la peinture, et c'est sur lui que l'exercice plastique est réalisé, à travers des glacis, des variations chromatiques et de contraste. La superposition des traits chez Twombly, ce ne sont pas des rectifications, mais des

traits qui représentent des ombres, textures, des ressources plastiques qui recouvrent le mot, le chargent d'attrait pour le regard. Cette élaboration plastique constitue, pour ainsi dire, la transformation du mot en poème, en sortilège. (Ibid.: 82-85).

À propos d'une œuvre de Twombly, Barthes dit :

En écrivant *Virgil* sur sa toile, c'est comme si Twombly condensait dans sa main l'énormité même du monde virgilien, toutes les références dont ce mot est le dépôt. (Barthes, [1982], 1992 : 166).

Un autre moyen de représentation du poétique à travers l'intervention d'écriture dans la peinture, c'est celle où le mot est identifié métaphoriquement avec le mot primitif, récupéré d'un fond reculé de la conscience. Dans ce type de démarche, l'œuvre devient un exercice d'introspection qui ressemble à la démarche orientale, parce que l'impulsion artistique se tourne vers le fond où repose le geste pictural, afin de le forcer à révéler ce qui est caché, en essayant de rendre évidente la continuité entre le geste calligraphique et le geste pictural, les considérant émanés d'une pulsion unique. Que cela soit à travers l'intérêt par les philosophies mystiques orientales (par exemple dans le cas de Tàpies), ou à travers la procédure surréaliste de l'automatisme (Kline, Tobey), ou à travers la référence à la graphie enfantine ou pathologique (Art Brut), il y a beaucoup d'exemples de peinture qui aspirent à inscrire sur la toile le signe initial. (Rabuñal et Peran, 2019 : 85-86)

La particularité du mot devenu poétique, mis à part sa transfiguration en vertu de procédés rhétoriques et plastiques, et de son emplacement privilégié dans l'espace pictural indiquant son unicité, sa puissance, c'est, comme décrit Eco :

Le verbe poétique est celui qui établit dans un rapport absolument nouveau son et concept, sons et paroles (...) communiquant ainsi, en même temps qu'une signification déterminée, une émotion insolite - au point que l'émotion naît alors même que la signification n'est pas immédiatement saisie. (Eco, 1965 : 80)

Nous disions au début du chapitre avoir observé que les textes ou les écrits bloquent l'immersion du récepteur dans l'espace pictural (et une image trop mimétique peut le bloquer également, l'accès à la signification étant annulé en cas de ne pas pouvoir identifier les propriétés pertinentes). Un cas très clair du phénomène de blocage par la configuration du texte est décrit par Laurent Gerbier lors de son analyse du lettrage mécanique dans le domaine de la BD. Dans de nombreux cas de lettrage mécanique (non manuel) dit-il, le texte est désolidarisé et devient une sorte de collage sur l'image

(...) Le texte ne peut pas ne pas révéler sa nature de pièce rapportée, de plan superposé au plan de l'image – laquelle devient alors un inévitable arrière-plan, rejeté dans le fond par l'hétérogénéité claironnante du texte mécaniquement composé qui vient la recouvrir comme un calque, opacifiant imperceptiblement ma lecture de l'image. (Gerbier, 2012 : 16).

Le problème dans le type de cas que Gerbier décrit, c'est que c'est un « lettrage mécanique uniformément utilisé, sans souci ni de la variation ni de l'harmonie des tracés, le texte écrase littéralement le dessin ». Selon Gerbier, le lettrage mécanique s'oppose au lettrage manuel comme une « non-manière » de faire à une « manière » de faire. En outre, il ne masque même pas la main, mais c'est un *tracé sans coup de main*, sans *tour de main*, et finalement *sans main* (ibid. : 22-24). Gerbier pense qu'un *tracé sans main*, c'est un *tracé sans geste*. Et si le geste n'existe pas sur ce type de tracé, il n'y a plus de langue graphique de l'auteur, ni d'idiolecte, ni des effets de temporalité ; toute la signifiante et la signification qui vont avec le geste, ne peuvent pas avoir lieu. À notre avis, les compléments du geste, qui se matérialisent dans le trait, écrit ou dessiné, sont essentiels dans le type de message que nous étudions, l'œuvre PS, qui est supposée être réalisée par un seul auteur, et où les traits, scripturaux et picturaux, sont contemporains.

Barthes déploie toute une panoplie de métaphores et termes descriptifs sur la puissance du mot dans ses textes :

Le Mot poétique ne peut jamais être faux parce qu'il est total : il brille d'une liberté infinie et s'apprête à rayonner vers mille rapports incertains et possibles. Les rapports fixes abolis, le mot n'a plus qu'un projet vertical, il est comme un bloc, un pilier qui plonge dans un total de sens, de réflexes et de rémanences ; il est un signe debout. (Barthes, [1953], 2014 : 39)

Le Mot a ici une forme générique, il est une catégorie. Chaque mot poétique est ainsi un objet inattendu, une boîte de Pandore d'où s'envolent toutes les virtualités du langage ; il est donc produit et consommé avec une curiosité particulière, une sorte de "gourmandise sacrée". (ibid. : 39).

Roland Barthes souligne le fait que le mot, signe-image, se libère de son rôle linguistique, de sa nature polysémique, dans ces peintures pluricodes. Il dit que, même une lettre, peut tout dire et, en revanche, le sens est détruit sous le symbole : une même lettre peut signifier deux contraires. « Qui commence ? le dessin ou la lettre ? » Sa réponse, c'est que la lettre n'est qu'une tête de pont paradigmatique, arbitraire, parce qu'il faut que le discours commence ; pour lui, il n'y a que des chaînes flottantes

de signifiants, qui passent, se traversent les unes les autres. « L'écriture est en l'air ». (Barthes, [1982], 1992 : 95–98)

Le Nom a une puissance absolue (et suffisante) d'évocation (...) Les Noms sont comme ces jarres dont parlent *Les Mille et Une Nuits* (...) des génies y sont enfermés ; ouvrez ou brisez la jarre, le génie sort, s'élève, se déforme comme une fumée et emplit l'air entier : brisez le titre, toute la toile s'en échappe. (Ibid. : 166).

Les mots peuvent être peints ou écrits sur une peinture, ou bien les mots peuvent être peints ou écrits sur un dessin. Nous avons vu que, dans le tracé de l'écriture, l'épaisseur du trait n'est pas pertinente mais que, quand les mots sont peints, elles gagnent l'épaisseur du tracé de la peinture. Et qu'est-ce qui se passe si le mot est tracé sur un dessin ? Il gagne l'épaisseur et la richesse du trait dessiné également.

Comme contraste, nous retournons à considérer la question sous l'angle oriental. Jacques Dars résume magistralement la relativité du rôle du mot dans l'art traditionnel chinois. Il dit que ce geste créateur est : « Jaillissement, expression qui se produisent aussi bien au moyen des mots que sans les mots, ou au-delà des mots. » :

Au moyen des mots : par des idéogrammes qui seront d'admirables réussites esthétiques, dans la grande tradition de la calligraphie, art suprême en Chine, conjuguant le triple bonheur de l'écriture, de la peinture et de la poésie. »

Sans les mots : par des paysages (...) formes et masses mentalement conçues ou vues puis lâchées subitement en liberté afin qu'elles ne vivent qu'entre elles et dans l'espace et (...) captivent le regard.

Au-delà des mots : par des signes, lourds d'un sens qui existait dans l'acte originel et dont il s'agit de se déprendre, par-delà le sens actuel reconnu et catalogué d'un usage millénaire (...) pour retrouver le pouvoir premier, fondateur, et faire retour à l'art magique : (...) chaque signe se voit (...) poussé à ses limites, bousculé, bouté hors de son signifiant (...) secouant notre torpeur et notre façon de regarder, puis à nous mener par ces méandres à une découverte - et à une émotion. (Dars, 2001 : 12)

Ce qui a attiré notre attention lors de nos observations de ces œuvres pluricodes, c'est le fait que ce type de réalisation picturale semble avoir récupéré l'élément puissant, la rune magique, qui a demeuré pratiquement tout le long de l'histoire des productions artistiques humaines²⁸ (fig. 39).

²⁸ Un calcul très simple permet d'établir le point approximatif du milieu de l'histoire de la création humaine ; les premières peintures rupestres remontent à entre quarante et cinquante mille ans avant le présent. Alors, même si le calcul est très approximatif parce que la datation des matériaux de la grotte fait débat, pour notre propos nous pouvons donner l'exemple de la grotte de Lascaux, l'une des plus

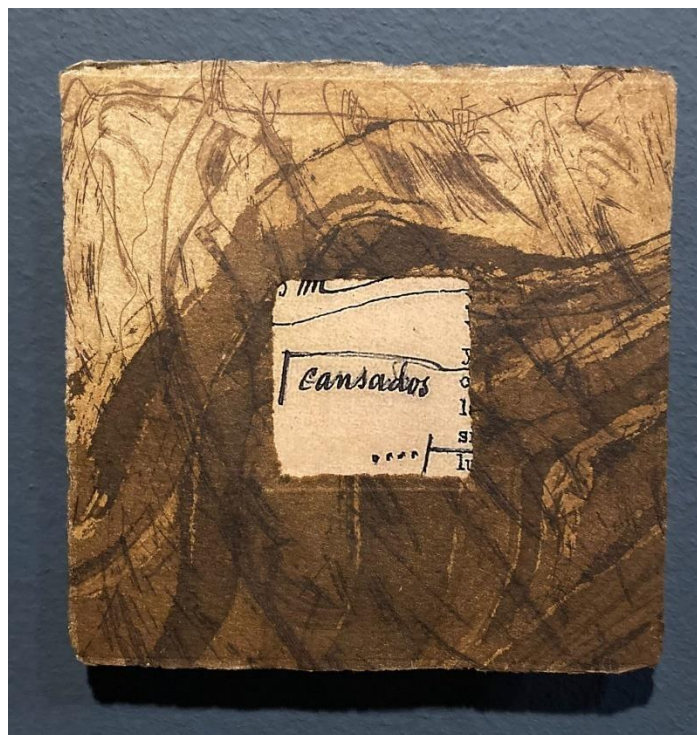


Figure 39, Paqui Martín *Sans titre*, 2022. Série « Galdós inspirador de emociones ». Tracé au burin et réserve sur plaque en cuivre, gravure imprimée sur papier artisanal, 16x16 cm.

9.3.5 Le mécanisme physique de la création : le geste

If there is meaning in pictures, it does not come easily. Unquestionably, much of the credit for the success of pictures in carrying meaning must go to the artists. The nature of their contribution should be examined carefully, however. (Rogers, 2003 : 302).

Cette citation de Rogers pose la question de la complexité de la signification d'une œuvre d'art. La seule chose qui semble sûre, selon l'avis de cet auteur, c'est que la signification provient surtout de la contribution de l'artiste. Et même celle-ci est une question complexe et controversée. Hormis toutes les significations et sensations transmises à travers les signes de l'œuvre et leurs corrélations, il faut tenir compte aussi de la signification transmise à travers le geste de l'auteur, dans l'action de tracer (ou peindre ou écrire), qui est le processus de faire advenir les signes, de les traduire d'un modèle théorique intellectuel à un code, en les transposant d'un médium à un autre par l'action physique et mécanique du corps.

importantes grottes ornées du Paléolithique supérieur, comme le milieu de l'histoire de l'art, autour de 21 000 ans avant le présent.

Dans la culture chinoise, on attribue aussi aux peintres et calligraphes le rôle central de faire advenir les signes, leur contribution aussi revêt une importance culturelle majeure, comme explique Cyrille J.-D. Javary (2001 : 8-9) :

Les Chinois perçoivent le monde qui les entoure comme un tout unique (...) L'art d'écrire tient une place centrale (...) puisque les signes sont eux aussi des réalités naissantes, jaillissant d'un mouvement, témoignant d'un élan. Au calligraphe, (...) est dévolu le rôle de faire advenir ces entités singulières que sont les signes, de les accoucher sur le papier. À ceux qui les contemplent est proposé un véritable cheminement, une invitation à participer à cette parturition idéographique, en recréant le geste créateur, en accompagnant la danse du pinceau dont l'encre révèle la trace.

La représentation du *monde*, aussi bien dans la culture chinoise que décrivait Javary comme dans l'occidentale, ne surgit pas seulement à partir de la représentation visuelle ou linguistique, dit Pérez Carreño, mais aussi dans la représentation à partir d'autres signes ou indices, en fonction de certaines attitudes, de la manière de manipuler les objets, des gestes de la main, du savoir-faire, de la pratique. (Pérez Carreño, 1988 : 72). Et à ces « certaines attitudes » fait référence aussi Javary lorsqu'il dit que les signes sont « des réalités naissantes, jaillissant d'un mouvement, témoignant d'un élan ». *Mouvement* et *élan* sont, sémantiquement, pratiquement des équivalents pour *geste*. Barthes utilise l'image de « jeté » pour le geste des œuvres de Twombly :

(...) d'abord l'impression de "jeté" : le matériau semble jeté à travers la toile, et *jeter* est un acte en lequel s'inscrivent à la fois une décision initiale et une indécision terminale : en jetant, je sais ce que je fais, mais je ne sais pas ce que je produis. (Barthes, [1982], 1992 : 167)

De Twombly, Barthes dit que son œuvre est essentiellement l'écriture, avec une lointaine relation avec la calligraphie : cet artiste utilise les mots, mais loin de l'écriture formée, dessinée, façonnée. Comme si l'essence de l'écriture n'était pas la forme ni la fonction, mais seulement un geste, le geste qui la produit quand il laisse traîner un peu le trait, comme une rature. Barthes commente que ce qui reste, dans les œuvres de Twombly, c'est surtout le geste, et non pas le produit. Même s'il est possible de consommer esthétiquement le résultat de son travail (l'œuvre, la toile), « même si ses productions rejoignent une Histoire et une Théorie de l'Art, ce qui est montré, c'est un geste. » (Barthes, [1982], 1992 : 146-148).

Laurent Gerbier parle aussi de « jeté » à travers le geste de Töpffer :

C'est donc cette unité perdue que retrouverait Rodolphe Töpffer au milieu du XIXe – cette unité, mais profondément transformée par le choix de la vitesse d'exécution (...) Töpffer recherche et apprécie en effet la fluidité voulue, jetée, qu'il prolonge dans ses premières histoires crobardées sur ses carnets : il adopte le négligé chic et rapide qui d'une même main inscrit trait du dessin et tracé des textes à la surface du papier autographique encollé [...] (Gerbier, 2012 : 11-12).

Gerbier (2012 : 11-12) souligne l'importance de la contemporanéité du texte et de l'image que Töpffer place au centre de son invention, une simultanéité de l'exécution du dessin et de l'écriture comme caractère de la production d'un *iconotexte*. Cette contemporanéité, qui est celle de l'acte même du graphisme, au sens où le *graphein*, l'écorchure d'une surface pour y former, par le trait dominé et contrôlé, des signes visuels ou des lettres, c'est toujours un geste, c'est-à-dire un temps, dit Gerbier (ibid. : 11-12).

Un « jeté » au pluriel, c'est un enregistrement d'innombrables touches, la peinture complète, l'ensemble de tracés et de leurs directions et tout le reste de leurs propriétés plastiques. La circulation du regard qui les parcourt est réversible, mais les gestes qui les ont créés sont perdus, il ne reste que les vestiges, les tracés :

[la multitude de formes d'une œuvre informelle est un enregistrement] c'est un geste qui est enregistré. Or, un geste est un tracé, il possède une direction spatiale et temporelle, dont précisément le signe pictural rend compte. Nous pouvons parcourir le signe dans toutes ses directions, mais il est un champ de directions (réversibles) qui lui ont été imposées par le geste (irréversible, une fois esquissé). A travers le signe, le geste originel nous entraîne et c'est sur les traces de ce geste perdu que nous allons [...] (Eco, 1965 : 137-138).

Gerbier dit que l'*épiphany* que produit la perception de la *touche* devant un tableau est compliquée : c'est à la fois une extase qui arrache à la temporalité de la « lecture de l'image peinte » en focalisant tout à coup le regard sur le geste, ou plutôt sur le vestige de geste qu'est la *touche*, et c'est aussi par là une expérience de la temporalité même de ce geste de l'artiste, déposé dans le matériau qui l'accueille, la surface de l'œuvre. (Gerbier, 2012 : 12).

En voyant le tracé, je suis ainsi placé face à un trait qui tout à coup n'est plus vu dans son expressivité graphique, comme trait qui représente, trait qui signifie, et qui par là renvoie à la chose dont il me livre l'image : au contraire je perçois ce trait comme tracé, c'est-à-dire comme ayant-été-tracé, résultat d'un processus artiste, vestige de geste, trace autant que trait. Or, comme vestige de geste, il est la trace, précisément, de ce mouvement/moment de la main qui l'a inscrit sur la surface visible (...) Cette contemplation a un effet

de fascination durable [...] Et la fascination se résout en imitation, parce que les gestes sont encore plus vivants que les motifs : tout se passe comme si le passage du temps avait affadi les icônes pour ne laisser subsister que les courbes, les traits, les taches, les sinuosités qui les ont engendrées (...). C'est dans l'épaisseur de ce geste temporalisé que le trait du dessin et le tracé de la lettre se rejoignent. Le dessin (dans la touche) et le texte (dans le lettrage manuel) donnent ainsi à voir une même temporalité (...). (Ibid. : 12).

C'est, donc, dans l'*épaisseur* du geste temporalisé, que le trait du dessin et le tracé de la lettre se rejoignent. Nous pensons que, pour Gerbier, l'*épaisseur* du trait contient le passage du temps de la main qui inscrit, la matière se dépose pendant que le temps d'inscription s'écoule, et donc le tracé et sa matière sont le vestige du temps d'inscription. Que cela soit pour le tracé écrit ou le tracé dessiné : ce que nous souhaitons souligner, c'est que le geste, géniteur physique du tracé, ne distingue pas entre traits. Ce sont le passage du temps et la matière déposée spatialement qui ont un rapport étroit avec le geste. La reconnaissance du code, le travail intellectuel, viennent plus tard. Et tout ce que nous sommes en train de décrire ici, est applicable au geste oriental, d'après les nombreuses explications d'artistes et sinologues, que nous avons cité tout au long de cette thèse. Nous pensons que dans cet aspect physique, l'*épaisseur du geste temporalisé*, peuvent se rejoindre les œuvres visuelles des deux cultures.

Nous disions que le travail intellectuel vient plus tard dans ce singulier processus de communication, et que dans le geste se rejoignent trait de dessin et tracé d'écriture. Barthes parle d'un autre domaine dans lequel les deux types de trait se rejoignent, qui jaillit à partir des actions du geste :

Distinguons donc le message, qui veut produire une information, le signe qui veut produire une intellection, et le geste, qui produit tout le reste (le "supplément"), sans forcément vouloir produire quelque chose. (Barthes, [1982], 1992 : 148).

Barthes énumère les concepts : *information*, *intellection*, et *le reste* ou *supplément*. Il pose ici une nouvelle énigme : le *reste*, le *supplément*. En effet, le geste produit, mais plus qu'un supplément, car il inscrit les signes qui véhiculent, à leur tour, le message. Le geste, donc, est ce qui produit les signes (*intellection*) et, par extension des signes, le message (*information*). En plus de produire l'*intellection* et l'*information*, il produit aussi l'énigmatique *supplément* ou le *reste*. Mais Barthes se demande aussi :

Qu'est-ce qu'un geste ? Quelque chose comme le supplément d'un acte. L'acte est transitif, il veut seulement susciter un objet, un résultat ; le geste, c'est la somme indéterminée et inépuisable des raisons, des pulsions, des paresse qui entourent l'acte d'une atmosphère (...). (ibid.: 148)

L'artiste (...) est par statut un opérateur de gestes : il veut produire un effet, et en même temps ne le veut pas ; les effets qu'il produit, il ne les a pas obligatoirement voulus ; ce sont des effets retournés, renversés, échappés, qui reviennent sur lui et provoquent dès lors des modifications, des déviations, des allègements de la trace. (...) (ibid.: 148)

L'*atmosphère* dont parle Barthes, qui entoure l'acte de création, est habitée par les *effets* produits par le geste, voulus ou non intentionnels. Nous avons déjà parlé de toutes ces informations choisies ou non choisies qui s'ajoutent à l'œuvre pendant le processus créatif (dans le chapitre *Idéal manqué ou coefficient d'art*, page 177).

En plus des considérations précédentes, il ne faut pas oublier que le geste met à l'œuvre un ensemble de stratégies visuelles qui visent à capter l'attention de l'observateur, afin de transmettre un message informatif. Or, le message visuel est un projet, tentative, maquette, de communication qui découle de la fonction prévue pour la déclaration visuelle, et du savoir-faire de son auteur. L'historien Jan Blanc dit que

[...] Tout artiste a une théorie artistique [...] Il n'y a pas d'opposition forte entre pensée et fabrication. On est face à un savoir-faire. Et dans le savoir-faire il y a, effectivement, une dimension technique, manuelle, mécanique -dirait-on au XVIIIème siècle- on parle de manière [...] de style de la main, et, en même temps, un savoir (...) (Blanc, 2021 : 6'21"- 7'04")

(...) une œuvre d'art, c'est un ensemble de réponses esthétiques, artistiques et techniques à un ensemble de problèmes. [...] En fait, constamment le travail de l'artiste, c'est de se poser des questions et de trouver des réponses. Et ces réponses peuvent être tout à fait temporaires, tout à fait éphémères. (Blanc, 2021 : 10'13"- 10'54")

Dans l'écriture chinoise, disent Rabuñal et Peran (2019 : 72–74), indépendamment de la signification que les idéogrammes véhiculent, s'additionnent d'autres significations connotées, qui ont pour origine le geste, qui sont réalisées au fur et à mesure que le geste trace.

Bajo el calificativo de connotados suelen entenderse todos los sentidos que se atribuyen a un signo no en razón de un código simbólico, sino en virtud de la materialidad misma del vehículo o de las relaciones ocultas bajo el código dominante, pero existentes en el campo semántico del signo. Esto es, se dice que están connotados algunos de sus interpretantes menos obvios y también sus interpretantes emocionales. Se connota todo aquello

que puede expresarse con un determinado repertorio de interpretantes pero que no está previsto en el código. (Pérez Carreño, 1988 : 168).

Nous disions que ces significations « en supplément » jaillissent à partir de la particulière combinaison, association et des convergences et différences entre pictogrammes rapprochés. On cherche la création d'impressions visuelles à travers une réalisation qui est conforme à des procédures propres d'un autre code, disent ces auteurs. Il faut noter ici que les sensations visuelles sont envisagées par le code perceptif, plus analytique que les codes de la langue et de l'image. Barthes parlait aussi de l'*atmosphère*, qui est constituée par l'ensemble de sensations visuelles (il y a d'autres modalités de sensations, mais dans l'œuvre visuelle les sensations visuelles sont majoritaires). Donc, à travers les codes de l'écriture et de l'image on cherche la création d'une atmosphère particulière à l'œuvre, qui est suscitée par l'action du geste, et qui est composée d'impressions visuelles qui appartiennent à un code beaucoup plus analytique que les codes utilisés pour tenter de l'exprimer.

D'un autre côté, l'écriture occidentale présente une configuration personnelle, originelle, et différente à chaque occurrence, qui opère par-dessus la structure, par-dessus la composition des formes et couleurs. Cette configuration, qui est dotée d'expressivité, constitue la véritable proposition de réalisation de l'œuvre, par-dessus sa conception. Rabuñal et Peran disent que celle-ci est la manière dans laquelle la peinture cherche sa propre *calligraphie*.

Ils affirment, donc, que la *confusion* -nous préférons utiliser le terme *fusion*- entre écriture et peinture se limite aux cas où les deux codes impliquent une activation de l'esprit à travers le geste ; quand la gestuelle construit, dans son parcours, la pensée elle-même (ibid. : 72–74).

Cette notion est la même que nous avons exprimée dans le chapitre *Les procédés d'abstraction*, page 63, lorsque nous avons dit que la proposition visuelle et plastique de l'œuvre PS est conçue selon une structure sous-jacente du type raisonnement diagrammatique, qui montre, d'une certaine manière, le pas à pas de l'émergence des idées. Rabuñal et Peran expliquent que le tableau présente la dimension temporelle qu'il contient, empreinte de son lien étroit avec l'aménagement grammatical de la langue.

Les notions que nous avons évoquées dans les paragraphes précédents cautionnent l'argument selon lequel l'artiste et son geste pourraient être à la source d'une force actantielle de l'œuvre :

(...) En peignant, l'artiste devient autre chose que peintre (...) L'auteur se perd au profit de l'œuvre, de sorte que l'œuvre n'aurait presque plus d'auteur sinon un individu quelconque, qui peut devenir n'importe quel autre personnage (...) l'« expérimentation » se libère des intentions signifiantes de l'auteur car déjà l'auteur, en travaillant son œuvre, se meut et devient autre que lui-même: un impersonnel qui, pris par des forces, entre dans un processus de devenir où ses perceptions deviennent sensations (...) un auteur-sujet, avec son contexte et son intention signifiante, se prêterait à toute interprétation fonctionnelle, autrement dit capable de dégager des forces et des mouvements, créant des actions et des réactions possibles même (et surtout) si l'auteur était dans l'impossibilité de les prévoir ou tout simplement de les penser. (...) De cette manière, les artistes assument le rôle de sujets signifiants : individus portant l'intention de projeter sur la toile des significations, des pensées et des symboles de façon picturale. (Salucci, 2015 : 64-65)

L'artiste, alors, se perd au profit de l'œuvre, entre dans un processus où ses perceptions et impressions deviennent des sensations qu'il essaie de projeter sur la toile. Ce sont les effets, les sensations, les affects, le pathos des œuvres occidentales, qui pourraient être les équivalents de l'énergie, des forces à l'œuvre, et de la spiritualité de l'art oriental, les élans qui guident le geste qui trace.

Comme le dit Pérez Carreño,

A través del gesto se evoca el sentimiento, se pasa de lo concreto a lo abstracto [...] no se trata de expresión sino de representación de objetos a los que se supone un estado interior reconocible en un gesto. Objetos que pueden ser tanto cosas como personas, lo que se hace evidente en las naturalezas muertas, metáforas o metonimias sobre la condición de los hombres que las crean. (Pérez Carreño, 1988 : 167)

Cet effort de représenter l'irreprésentable qui meut l'artiste pourrait être en vain, mais, comme explique Gerbier, un pacte implicite se noue entre auteur et observateur :

[...] Un pacte tacite se noue entre le lecteur et le dessinateur, dans lequel les traces et les vestiges des gestes concrets de la main du dessinateur, déposés sur la feuille, cessent d'être des obstacles picturaux pour s'agréger à une « manière » globale, à travers laquelle le lecteur accepte peu à peu de reconnaître le monde représenté, filtré par un « regard » particulier, celui du dessinateur, un regard qui est d'abord, en tant qu'il se manifeste dans sa « manière », un « regard de la main ». (Gerbier, 2012 : 6)

À ce propos, Eco dit que « Beaucoup d'artistes (...) ont théorisé le fait qu'une certaine ligne puisse 'exprimer' un sentiment de force ou de faiblesse, d'équilibre ou de déséquilibre, et ainsi de suite [...] », ainsi que d'autres signes *expressifs*, notamment des configurations visuelles qui supposément communiquent un certain type d'émotion par convention, dit Eco. Ces signes ou artifices semblent avoir un lien de motivation avec les états psychiques et reproduisent un dynamisme interne,

Ces phénomènes qui sans aucun doute ont leur place dans notre vie perceptive et concernent un grand nombre de phénomènes sémiotiques ainsi que d'autres phénomènes de perception des formes naturelles. [...] Toutefois, la sémiotique les prend en considération, quand l'effet précis que provoque une forme donnée est enregistré par la culture. Nous parlerons alors de stimulation programmée (Eco, 1976 : 52–53)

D'après Barthes,

L'"effet", est une impression générale suggérée par le poème – impression éminemment sensuelle et le plus souvent visuelle. (...) le propre de l'effet, c'est que sa généralité ne peut être vraiment décomposée : on ne peut pas la réduire à une addition de détails localisables. (Barthes, [1982], 1992 : 170)

Dans tout message il y a certes un concept dominant, mais il est piégé ou pris dans d'autres sensations qui le diversifient ou le renforcent, dit Barthes.

L'effet n'est donc pas un « truc » rhétorique : c'est une véritable catégorie de la sensation, définie par ce paradoxe : unité indécomposable de l'impression (du « message ») et complexité des causes, des éléments : la généralité n'est pas mystérieuse (entièrement confiée au pouvoir de l'artiste), mais elle est cependant *irréductible*. C'est un peu une autre logique, une sorte de défi porté par le poète (et le peintre) aux règles aristotéliennes de la structure. (Barthes, [1982], 1992 : 170–171)

Nous avons parlé dans le chapitre *Les moyens de représentation*, page 136, du concept de qualité ; Pérez Carreño explique que l'image mentale est composée en grand partie de pures impressions d'origine sensorielle et, alors, la pensée de l'artiste serait habitée par la qualité (le qualisigne iconique peircien). Elle dit que le langage verbal incorpore l'abstrait comme prédicat d'une proposition, tandis que l'image l'incorpore comme qualité. Ce concept ressemble à celui qui est expliqué dans la citation précédente, de Barthes : l'effet. Ce dernier, comme « véritable catégorie de la sensation », est une généralité irréductible, une unité indécomposable, qui procède d'une complexité de causes. Pérez Carreño disait, quant à la qualité que, malgré le fait d'être irréprésentable telle quelle, elle est encore discernable à travers les touches

de peinture, non pas à titre individuel, mais comme qualité universelle, au-delà de la matière de la peinture.

Nous pouvons conclure que, aussi bien les impressions mentales de l'artiste que les effets sont, donc, des catégories de la sensation, reliées à des qualités ; elles sont, au sens propre, irreprésentables, mais l'artiste essaie de les rendre discernables à travers le travail du pinceau et du geste. Et nous pensons que c'est précisément tout ce qui rentre dans cette catégorie de la sensation ce que l'on peut dénommer l'*atmosphère* de l'œuvre.

Mais, comme le dit Saint Martin (2007 : 127), l'art, en somme, est une catégorie performative ou expressive, pas soumise au critère de vérité ou d'objectivité. En revanche, les tracés donnent accès à l'intention de l'auteur :

[...] Le geste original fixé par le signe constitue une orientation et permet de retrouver l'intention de l'auteur. (...) *Geste et signe* trouvent ici un équilibre singulier, impossible à reproduire, résultat d'une fusion des matériaux inertes sous l'action de l'énergie formatrice, d'un jeu de relations entre les signes tel que notre attention y discerne, par-delà le rapport de formes (de signes), le rapport de gestes (d'intentions) [...] Cette fusion est ce que la culture occidentale considère comme la caractéristique de l'art : *le fait esthétique*. (Eco, 1965 : 138-139).

Le trait est la marque du geste inscrite à travers un espace et un temps. À travers l'espace, le geste dépose la matière qui donne corps au vestige du geste ; à travers le temps, le geste dépose une épaisseur, l'émergence des idées et « le supplément ». C'est précisément dans le trait déposé par le geste, dans l'espace et dans le temps, que le trait du dessin et le tracé de la lettre se rejoignent sur un plan sémiotique.

Dans la culture orientale, la représentation retrouve toute sa fraîcheur informative et signifiante dans l'acte créatif, cette fraîcheur étant révélée et renouvelée à chaque acte créatif à travers le geste.

Barthes affirme que

L'identité du trait dessiné et du trait écrit n'est pas contingente, marginale, (...) mais (...) obsédante, englobant à la fois l'origine et le présent perpétuel de tout *tracé* : il y a une pratique unique, extensive à toute fonctionnalisation, qui est celle du graphisme indifférencié. (...) La vérité de l'écriture n'est ni dans ses messages, ni dans le système de transmission qu'elle constitue pour le sens courant (...) mais dans la main qui appuie, trace et se conduit. (Barthes, [1982], 1992 : 143)

En outre, Barthes dit que, « Tout l'art, en tant qu'il est emmagasiné, consigné, publié, est dénoncé comme imaginaire : le réel (...) c'est la production » (Barthes, [1982], 1992 : 158). Notre hypothèse était que tout trait -qu'il soit écrit, tracé ou peint- en tant que trait est, en effet, un, en raison du processus créatif. Le « tissu » dont parlait Barthes, la « vitesse », serait, en somme, le processus créatif. Ceci confirme l'homogénéité procédurale.

Dans l'exemple ci-dessous (fig. 40) nous pouvons apprécier clairement que, pour cet artiste, le but de l'œuvre est précisément la procédure et son vestige, le trait déposé par le geste, sa « vitesse » et spontanéité, plus que le produit, l'œuvre. Le trait du dessin et le tracé de la lettre se rejoignent dans des formes ondulées intersémiotiques, évoquant peut-être des vagues, le poisson, les reflets de lumière, une direction de mouvement, des mots tracés à la hâte...

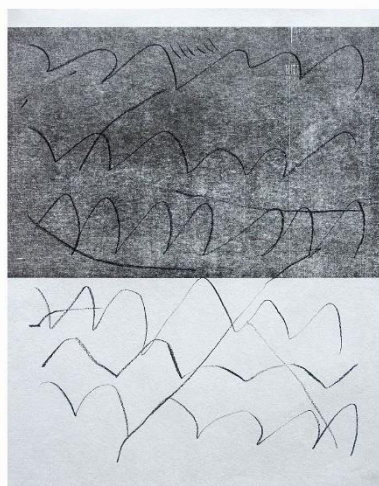


Figure 40, Saskia Rodríguez, xylographie, crayon gras et graphite 2019, 66x50cm, Papier japonais Awagami Silk pure White

9.3.6 Conclusions

(...) Mais si une forme artistique ne peut fournir un substitut de la connaissance scientifique, on peut y voir en revanche une métaphore épistémologique : à chaque époque, la manière dont se structurent les diverses formes d'art révèle [...] la manière dont la science ou, en tout cas, la culture contemporaine voit la réalité. (Eco, 1965 : 28)

La recherche de formes, lumières, couleurs, etc. fait partie de la recherche sur le concept et sa cristallisation. Généralement cette recherche comprend aussi l'étude des

stratégies pour créer un contenu clair, harmonieux, équilibré et unifié, pour atteindre, en définitive, une congruence sémiotique parmi tous les éléments de la composition (dans le cadre d'une structure artistique conditionnée culturellement).

Pour atteindre une composition picturale qui soit fonctionnelle du point de vue sémiotique, et qui présente certaines valeurs esthétiques, la précision ou imprécision de l'image et texte peints ne sont pas des concepts pertinents, comme nous avons vu.

La conformité entre représentation et modèle reproduit les propriétés relationnelles d'un schéma mental où, ce qui importe, c'est la conformité du signifiant avec le type, la reproduction des relations entre parties et la réussite dans l'expression des propriétés significatives de l'objet, de la scène, ou du sujet à travers une composition réfléchie et bien structurée.

Il y a une autre conformité qui s'enchaîne à l'expression réussie de la composition picturale que nous venons de mentionner : celle qui se produit à la réception du message. Cette conformité qui concerne la compréhension du message, peut ou non être automatique ou même peut ou non se produire. En effet, l'expression du message peut tomber dans un vide si le récepteur ne peut pas décoder les propriétés significatives transmises à travers la matière plastique de l'œuvre. Une composition adéquate passe, donc, avant tout, par la conception d'un système, d'un contexte, qui communique -ou qui permette au récepteur d'apprendre- le code singulier à l'œuvre.

L'accord entre ces deux étapes où s'effectuent les opérations de conformité permet de construire et de remplir la fonction sémiotique, d'après notre étude sur la théorie de la composition picturale et de nos conclusions à la suite de notre analyse à la lumière de la théorie de l'information.

En ce qui concerne la première étape de conformité, nous avons vu dans ce chapitre qu'une composition adéquate doit s'articuler. Le contraste constitue la manière qui nous semble la plus fondamentale d'articulation morphologique d'une œuvre picturale. Le rôle fondamental de la mécanique du contraste dans la perception est un fait avéré. Le mécanisme perceptif de l'inhibition latérale, celui qui est responsable de la perception des lignes, l'est aussi, par extension, des contrastes. Et les artistes l'utilisent comme technique de composition depuis des siècles. Nous ne parlons pas d'un élément plastique, mais d'une mesure d'intensité de l'élément plastique.

La technique de contraste crée un écart, une opposition ou discordance qui est susceptible de s'appliquer à toutes les composantes plastiques du tableau, parce que toute ségrégation d'une entité plastique est de nature contrastive, c'est-à-dire, elle fonctionne par opposition au sein d'un système d'oppositions de textures expressives. En dehors des zones de contraste, des zones harmonieuses réduisent la tension visuelle là où cette dernière ne convient pas. L'harmonie est la technique contraire au contraste, nécessaire pour que le contraste fonctionne.

Quand le système de l'écriture est incorporé au système de l'image plastique, l'incorporation peut se passer de différentes manières, selon la fonction du texte, l'idiolecte de l'artiste, le niveau de lisibilité souhaité, etc. Avec l'écriture sur la peinture, les possibilités de combinaison et d'intégration des deux systèmes sont innombrables. Mais, lorsque le mot est mis en avant à travers le contraste de diverses composantes plastiques, l'écriture se transfigure en mot puissant. Gombrich souligne que l'image puissante élève l'œuvre et la situe hors du temps. Et, *le mot sur la toile*, c'est une sorte d'écriture augmentée, puissante, et le mot densifié, évocateur, agit comme une rune ou graphie magique, dans laquelle l'écriture fonctionne comme idéogramme.

Les signes pictural et scriptural peuvent, ainsi, être intensifiés et détachés, ces signes deviennent des véritables ostensions plastiques en vertu du contraste, ce qui permet de rendre la signification plus pertinente et dynamique. En ce sens aussi, l'homogénéité sémiotique se vérifie, puisque tout signe pictural ou scriptural indifféremment (grâce à leur dimension plastique, contrastive), peut faire l'objet d'une ostension plastique (et, donc, acquérir une pertinence sémantique au sein d'un contexte significatif).

Tout contraste a toujours lieu entre l'objet et son contexte, spatial ou temporel, de manière explicite (présent dans la réalité physique de la scène) ou implicite. Contraste et contexte sont donc indissociables. En outre, toute prise de décision de l'artiste est intrinsèquement contextuelle, et le contexte, variable dans l'espace et dans le temps, englobe le processus créatif aussi. C'est, donc, dans l'épaisseur, textures et nuances contrastives du geste temporalisé, que le trait du dessin et le tracé de la lettre se rejoignent. L'artiste, alors, se perd au profit de l'œuvre, entre dans un processus où il essaie de projeter sur la toile les effets, les sensations, les affects, des œuvres

occidentales, qui pourraient être les équivalents de l'énergie, des forces à l'œuvre, et de la *totalité* d'ordre spirituel de l'art oriental.

Donc, homogénéité procédurale aussi dans la réalisation plastique du système de contraste de l'œuvre, dans le processus de faire advenir les signes, de les traduire d'un modèle théorique intellectuel à un code, en les transposant d'un médium à un autre par l'action physique et mécanique du corps, à travers la « vitesse » dont parlait Barthes (voir dessin en haut), qui est, en somme, le processus créatif.

10 L'UNITÉ DE L'ŒUVRE PICTURALE- SCRIPTURALE

L'unité de l'œuvre artistique en général -et pluricode dans notre cas- est proposée par l'œuvre elle-même, telle qu'elle se présente au public. Cependant, ceci n'est pas une évidence. Le fait d'être une réalisation artisanale par un même auteur (ou plusieurs) et le fruit d'un même projet artistique sont des raisons suffisantes pour que l'œuvre ait acquis un certain type d'homogénéité. L'œuvre conventionnelle présente un format physiquement fermé ou délimité par un cadre ou bien par un rebord indexical, ou autre dispositif. Les éléments à l'intérieur de la composition ne peuvent pas, en principe, être extraits ou effacés sans détruire l'œuvre ; il est évident pour l'observateur qu'il est devant une unité insécable. Cependant, on peut se demander, comme Klinkenberg :

(...) à quelles conditions peut-on affirmer, devant une manifestation sémiotique complexe donnée, qu'elle constitue un énoncé et un seul, et non deux énoncés distincts, sans relations entre eux ? (...) Pourquoi décide-t-on de considérer un tel ensemble de faits comme cohérent et de le distinguer de ce qui l'entoure ? (Klinkenberg, 2020 : 3)

Deux facteurs interviennent dans la prise de décision de considérer l'œuvre comme une unité : des facteurs perceptifs et des facteurs que nous nommerons indexicaux. Le facteur perceptif est une condition nécessaire, mais il ne constitue pas toujours une condition suffisante pour distinguer un énoncé global. Il se voit, donc, obligatoirement relayé par un signe particulier, faisant partie de la famille des index : le cadre, etc. (Groupe μ , 1992 : p. 377-399, cité par Klinkenberg, 2020 : 3).

L'index, explique Klinkenberg (2020 : 3), est un dispositif sémiotique ayant une double fonction : focaliser l'attention sur une portion déterminée d'espace (et éventuellement y ségréguer un objet), et donner un certain statut à cette portion d'espace ou à cet objet. L'index mobilise toujours trois éléments : la manifestation indexicale proprement dite ou indexant, la portion d'espace désignée ou indexé, et la relation précise que le premier institue avec le second ou indexation. L'index présuppose donc une sémiotique de l'espace : pour que l'indexant puisse désigner une portion d'espace, il faut au préalable que l'indexé soit perçu comme une unité homogène et distincte de son entourage.

Quant à la relation d'indexation, elle a deux fonctions possibles, la seconde étant facultative : la focalisation sur une portion déterminée d'espace ; donner un statut sémiotique à cet indexé (« œuvre d'art »). Nous aimerions ajouter que ce statut

sémiotique est normalement déterminé par le contexte dans lequel se trouve l'objet. Ce sont de telles indications indexicales qui fournissent l'unité du dispositif global, selon Klinkenberg. Peut-être, mais en partie. Certes, ces indications indexicales définissent la clôture et affirment, ainsi, une homogénéité de l'espace clôturé, comme le dit Klinkenberg (2020 : 3), mais nous pensons que ce n'est pas à elles d'établir d'une manière absolue l'identité et l'unité des énoncés scripto-iconiques. Ce n'est certainement pas le cas pour la théorie artistique de la composition en peinture.

Eco exprimait la même opinion, lui aussi : « [...] C'est le cadre qui, seul, permet d'organiser la matière brute, à la fois en la désignant comme telle et en y délimitant un champ de suggestions. » (Eco, 1965 : 137). Lors de sa recherche sur l'énoncé pluricode, Geoffroy Brunson exprime une opinion similaire à celle d'Eco :

(...) perçue comme une totalité, l'homogénéité de l'énoncé scripto-iconique étant assurée par des facteurs perceptifs (limites physiques de l'affiche, contraste chromatique vis-à-vis du support) et indexicaux (cadre, logo (...)) Les deux sous-énoncés entretiennent des rapports syntaxiques et sémantiques qui permettent de poursuivre l'interprétation au-delà de ce qu'autorise la juxtaposition de leur lecture isolée. (Brunson, 2015 : 107-108).

Brunson attribue donc, « l'homogénéité de l'énoncé scripto-iconique » à des facteurs perceptifs et indexicaux, comme l'ont fait aussi le Groupe μ et Klinkenberg. Ce type d'homogénéité due à des facteurs physiques indiquant un groupement reste insuffisante. Nous sommes d'accord sur la valeur sémiotique des indices indexicaux, et sur le fait que la délimitation et le groupement que ces indices indiquent, aident à isoler visuellement un ensemble parmi la masse d'information que reçoit le système visuel. Mais, naturellement, ces facteurs d'unité matérielle ne garantissent pas l'unité esthétique, syntaxique, etc. de l'œuvre PS qui, à l'intérieur du cadre, peuvent rester hétérogènes. Cette thèse enquête sur une unité plus profonde, qui touche à une homogénéité qui se situe à la racine de l'acte créatif.

Une pratique créative assez habituelle consiste à utiliser le cadre ou rebord comme « inducteur d'icône ». C'est ce que le Groupe μ explique, et ce fait démontre la puissance sémiotique du cadre et d'autres facteurs indexicaux. Même un "vide" peut, disent-ils, grâce au rebord ou cadre, gagner un statut sémiotique, parce que le rebord peut jouer le rôle de « inducteur d'icône » comme nous avons signalé aussi. En effet, nous avons expliqué, dans le chapitre *L'espace pictural scriptural*, page 219, comment un vide ou zone de réserve, un blanc, peut constituer un écran de projection ou bien

une zone avec une multitude de fonctions sémiotiques possibles, lorsque ce vide se trouve au sein d'une œuvre picturale, encadré par un rebord qui lui confère son statut sémiotique de surface de projection. Nous avons vu qu'un artiste occidental ou oriental peut charger une œuvre de suggestions diverses et variées à partir de dispositifs comme les blancs ou les réserves, et, bien sûr, à l'aide d'autres stratégies compositionnelles possibles, dans le cadre d'une dialectique entre forme et possibilité de significations multiples.

De manière similaire, un objet du monde référentiel peut être disqualifié par le rebord de sa condition d'objet du monde, pour devenir un signe ; c'est un autre cas possible de la fonction d'inducteur d'icône du rebord. Il faut signaler que le signifiant d'un index qui indique rebord peut changer, dit le Groupe μ . Il peut être matérialisé par un cadre ou tout autre dispositif comme socle, écran, cloison, présentoir, vitrine... Ces dispositifs organisent l'espace de manière à pouvoir identifier et délimiter des énoncés. Le Groupe μ ajoute que ces dispositifs, en circonscrivant ainsi l'espace intérieur, indiquent simultanément un autre espace, extérieur à l'œuvre, et c'est à nouveau le rebord qui confère un statut d'extériorité à l'espace extérieur aussi. Toutes ces limites physiques que nous venons de décrire, fonctionnent comme des garants de l'unité perceptive de l'œuvre, mais seulement en tant qu'objet, comme nous avons déjà mentionné.

Hormis cette indexation matérielle, extérieure, de l'œuvre par la limite du support ou par un cadre, nous avons dit au début de cette thèse que, malgré la présence de deux ou plus systèmes sémiotiques, l'œuvre PS est supposée être une œuvre unique et indivisible. Mais elle est composée d'écriture et d'image comme nous savons et, comme nous parlons ici d'unité, l'une des questions importantes de cette thèse, nous devons retourner à une question essentielle que, d'ailleurs, se sont posés nombre de chercheurs : est-ce que l'unité du tableau est possible lorsque mots et images sont simultanés ? La remarque d'Édeline (2020 : 86) est la suivante :

F. Saint-Martin (1998 : 94) souligne à juste titre que les mots ne se réduisent jamais à de simples signifiants conventionnels, ni à de simples images dénuées de sens. Et, emboîtant le pas à Shapiro, elle ajoute que depuis Vasari on doute "qu'il soit possible de maintenir l'unité d'un tableau où des mots (sont) joints au champ plastique". Les signes linguistiques s'accompagnent toujours d'une appréhension esthétique, d'autant mieux activée que ces mots figurent parmi d'autres énoncés plastiques et iconiques. On ne peut donc déclarer nulle l'influence réciproque des uns sur les autres.

En effet, l'influence réciproque entre codes sémiotiques est importante dans une œuvre PS.

Mais regardons d'abord ce qui structure l'unité sur les plans iconique et plastique. L'avis d'Arnheim est que l'unité de l'œuvre est atteinte par des connexions fonctionnelles entre des éléments de la composition distants hiérarchiquement. Cette idée peut, au premier abord, paraître paradoxale, mais quand Arnheim explique le processus plus en détail, on s'aperçoit de la complexité des connexions et de la logique sous-jacente à l'unité de l'œuvre. La relation entre des éléments d'une unité compositionnelle moins dominante fonctionne comme une condition du contexte total de la composition au sein de laquelle se trouvent ces éléments. Les unités compositionnelles se connectent graduellement, par niveaux hiérarchiques, et de manière indirecte. Ainsi, les connexions entre éléments distants finissent par être créées ; c'est ainsi que les changements locaux obéissent au maintien de la structure du contexte compositionnel total. Il peut arriver aussi que certaines connexions importantes de la composition soient rompues afin d'établir de nouvelles connexions entre des éléments à l'intérieur de la composition et d'autres appartenant à l'extérieur de l'œuvre, établissant ainsi des relations perceptuelles qui sont renforcées par des connexions fonctionnelles, parfois établies dans le passé, ou bien par des liens intertextuels :

The unity of the whole is not established by short cuts of resemblance between, say, a large and dominant feature and a small and insignificant one ; only a stepwise descent from level to level leads from the one to the other, and only by way of this indirect, bureaucratic gamut can the resemblance among hierarchically distant elements make its contribution to the unity of the whole. [...] The overall pattern may be organized in such a way that it breaks up vital connections in the figure it contains, and unites some of the elements of the figure with others belonging to the outside. Such perceptual relations are often strengthened by functional connections established in the past. These, too, are part of the visual image that faces the problem-solver. [...] Those experiences, however, are not additions to the visual image but operate as parts of it. [...] (Arnheim, 1969 : 58-59)

Dans la culture chinoise, l'unité de l'œuvre, en écriture ou en peinture, est atteinte à travers une consciencieuse connexion entre les éléments :

Following the living bone metaphor, all brushstrokes including both lines and dots within a written character should correspond to one another and all individual characters should maintain a connection that projects a holistic piece of calligraphy. The same idea also applies to making an ink painting in

which all brushstrokes should correspond to and connect with one another and consequently contribute to a holistic ink painting. (Chung, 2012 : 135)

Mais il est important de comprendre que, dans l'art chinois, les rapports entre les éléments n'ont pas besoin d'être représentés picturalement, comme on pourrait le penser dans notre culture occidentale ; la raison est que, étant le *chi* la notion qui nourrit la circulation d'énergie entre un coup de pinceau et le suivant, entre un caractère et le suivant, c'est la présence implicite de cette notion qui est opérante, et celle qui construit un sens de la continuité, aussi bien au niveau visuel (mais implicitement) qu'au niveau syntaxique. Chung explique aussi les deux notions essentielles dans l'écriture et peinture à l'encre chinoises, l'équilibre et l'harmonie. Elles se traduisent par une présence équilibrée de yin et yang, c'est-à-dire, un équilibre entre abstraction et substance, quiétude et mouvement, incertitude et décision, et autres forces en conflit qui reflètent le précepte taoïste que le vide peut occulter l'action, et l'action peut exprimer le vide :

Successful brushwork reflects a balanced execution of yin and yang - in other words, a balance between abstraction and substance, stillness and motion, uncertainty and decisiveness, and other conflicting forces that reflect the Daoist precept that nothingness can conceal action and action can express nothingness. (Chung, 2012 : 136)

Cet équilibre entre yin et yang dans une peinture à l'encre chinoise, est atteint en prêtant attention à la structure formelle et au contenu représenté. Dans la structure formelle, l'équilibre visuel se réalise en composant soigneusement les éléments visuels représentés et en incorporant un sceau avec le nom de l'artiste, et aussi des lignes d'un poème ou d'une déclaration philosophique, qui communiquent les sentiments et pensées de l'artiste à propos de la peinture. Par rapport au contenu de la représentation, l'équilibre recherché de yin et yang s'obtient en explorant les relations entre les éléments picturaux, comme dans les exemples mentionnés par Chung, où l'écoulement ou le bouillonnement de l'eau d'une cascade est lié avec les rochers alentour, ou bien une chaîne de montagnes avec un nuage : « (...) the relationship between portrayed pictorial elements such as that between a running waterfall and its surrounding rocks or between a mountain range and a cloud. » (Chung, 2012 : 136).

Au fond, malgré les différences entre cultures, certains principes mentionnés pour la peinture chinoise ressemblent aux principes de la philosophie Gestalt. Ce courant

postule un fonctionnement perceptif qui correspond à une tendance universelle et innée du cerveau humain. La philosophie Gestalt affirme que nous sélectionnons les configurations les plus simples et équilibrées, au service de la simplicité et de la cohésion. Toutes les découvertes de cette philosophie ont un intérêt plus fondamental que les simples principes théoriques pour l'art, assure Gombrich. Comme l'art a commencé à se libérer de l'ancrage du monde visible, la question de comment stimuler une lecture plutôt qu'une autre à partir de n'importe quelle organisation de formes, a gagné en importance, et est devenu cruciale pour les artistes et graphistes. (Gombrich, [1960], 2002 : 222–223).

Le tableau -en tant qu'objet physique soumis aux lois du monde physique- c'est le lieu de rencontre d'un certain nombre d'éléments et de vecteurs qui dirigent le regard vers une direction ou une autre ; l'artiste utilise intuitivement les lois physiques afin d'obtenir le type de réponse qu'il espère obtenir du récepteur ; il construit soigneusement sa composition ; nous savons que, en effet, les images sont reçues de façon holistique, normalement, mais elles ne sont pas composées ou construites de cette façon-là.

Nous passons, à présent, sur le plan sémantique de l'œuvre PS, où les différences sémantiques entre systèmes se révèlent, parfois, radicales. Pérez Carreño dit que le tableau (*supersigne*) est constitué d'une structure totale composée d'isotopies²⁹ diverses. Elle dit que « Las isotopías son el armazón estructural de la imagen ». (Pérez Carreño, 1988 : 112). Et elle ajoute :

Un texto es una matriz de isotopías, y una imagen lo es. Dos hechos obligan a considerarla así: la imposibilidad de la traducción a un término o enunciado aislados, y su simultaneidad espacial. (Ibid. : 119).

Les diverses isotopies, qui se superposent les unes aux autres dans une œuvre PS, sont ici expliquées par Pérez Carreño :

Son isotopías de generalidad en primer lugar las de figuración, puesto que todo singular se representa bajo cierta Forma, o inmerso en cierto campo (...). Se superponen a las isotopías de figuración, o son independientes de ellas (lo que es difícil en un cuadro figurativo), las isotopías simbólicas y las indécimas. (Ibid. : 189-190).

Les isotopies symboliques, explique ensuite Pérez Carreño, peuvent coïncider avec une figure ou motif, une qualité, une couleur (comme dans les métaphores

²⁹ L'isotopie est un terme technique désignant l'homogénéité sémantique de l'énoncé.

synesthésiques), ou toute traduction d'un trope littéraire. En ce qui concerne les isotopies indexicales, il faut inclure dans ce groupe toutes celles qui permettent la localisation des objets ou des valeurs par le biais de l'identification de vecteurs idéales ou matériels. (ibid. : 190-191).

Il est nécessaire de faire, ici, une petite précision par rapport aux représentations non iconiques au sein de l'œuvre PS, précision de Pérez Carreño elle-même : « (...) el arte abstracto pretende, en cierto modo, investigar en ellas [en las isotopías], prescindiendo de la figurativa. » (ibid. : 112). Alors, une œuvre PS peut être considérée, sémantiquement, une matrice d'isotopies d'ordre iconique (représentation figurative ou non figurative), symbolique et indexical.

Mais le tableau, structure totale composée d'isotopies, a une qualité qui est, essentiellement, celle qui le fait devenir unité de signification :

[...] Ninguna de las isotopías en particular es el lugar del significado estético sino la peculiar interrelación entre ellas. La cualidad resultante en su unidad es el icono de la generalidad de las categorías estéticas. La cualidad es el predicado de la obra de arte. Cada obra es la posibilidad de ver el mundo desde una cualidad distinta. Apela a una mirada liberada de la rutina de la contemplación cotidiana, que se basa en el reconocimiento de objetos y significados. (Pérez Carreño, 1988 : 192-193).

Ce sont, donc, les relations entre les isotopies qui créent la *signification esthétique*. Cette notion s'apparente beaucoup à celle d'*atmosphère*, que nous avons expliquée dans le chapitre précédent. Nous avons dit que celle-ci est constituée par l'ensemble de sensations visuelles et des effets, reliés à des qualités (qui sont, au sens propre, irréprésentables, mais que l'artiste essaie de rendre discernables à travers le travail du pinceau et de son geste). La signification esthétique naît, elle aussi, d'un réseau complexe de relations. Signification esthétique et atmosphère sont, à notre avis, un seul et même concept ; elles naissent d'un réseau très riche de liaisons, mais qu'il n'est pas possible de réduire, ou d'isoler ses constituants. Elles ne sont discernables que dans l'ensemble, mais aussi au-delà de l'ensemble, car elles sont reliées à des qualités. Encore une fois, ces deux notions -qui sont la même pour nous- ressemblent un peu aussi à la notion chinoise de la circulation du chi, jamais visible, mais ressentie comme présence implicite.

Mais avant d'extraire notre conclusion sur l'homogénéité sémantique de l'œuvre PS, il nous faut parler d'un autre aspect sémantique fondamental, qui est celui des

différences de signification entre codes. Klinkenberg a examiné le problème de la redondance entre les deux systèmes sémiotiques (texte et image) dans un même énoncé pluricode. Il explique que la redondance totale n'est qu'un modèle théorique car, dans le concret, on n'a que des contenus partiellement convergents. Il arrive même parfois que le rapport entre les deux portions d'énoncés soit très ténu. (Klinkenberg, 2020 : 38–39).

Autrement dit, l'énoncé scripto-iconique, bien que désigné comme homogène par la procédure externe de l'indexation, comme nous avons vu au début du chapitre, manque souvent d'homogénéité sémantique interne, il est allotope³⁰. Or, dans ce type de cas, le récepteur fait intervenir une opération destinée à rendre les contenus des deux portions d'énoncé isotopes, car une interprétation serait très couteuse du point de vue cognitif. Ou bien, il cherche à justifier et pertinentiser dans l'interprétation globale le maximum d'informations provenant de l'un et de l'autre des sous-énoncés. Cette opération est une *accommodation* (ibid. : 38–39).

Klinkenberg explique les deux modalités d'accommodation : dans la première, l'*accommodation discursive*, les données des énoncés visuel et textuel, faiblement pertinentes, sont quand même acceptées et conservées. Mais, comme elles apparaissent comme insuffisantes pour l'élaboration d'une interprétation globale satisfaisante, les contenus sont replacés dans un contexte plus large qui les justifie ; le récepteur les complète avec des inférences, et les harmonise sous une forme discursive (récit ou une argumentation). (ibid. : 39).

Dans la seconde modalité, l'*accommodation rhétorique*, les données visuelles et textuelles sont considérées comme impertinentes et elles sont dès lors remises en cause ; dans les cas de contradiction, l'accommodation semble vouée à l'échec. Alors, la seule sortie possible consiste alors à changer radicalement de grille d'analyse et les données font l'objet d'une transformation. C'est le même type de solution qu'on peut observer dans des cas où l'énoncé global met en présence un sous-énoncé linguistique et un énoncé visuel non iconique (ibid. : 41).

Klinkenberg souligne la nécessaire collaboration des sous-énoncés. Par exemple, un énoncé visuel peut être sémantiquement très opaque (au point de ne pas pouvoir être

³⁰ L'allotopie est un terme technique désignant la rupture de l'isotopie, ou continuité sémantique d'un énoncé.

désigné comme iconique avec certitude), et seul l'intervention d'un énoncé linguistique qui fait partie de l'énoncé global, permet de relever le niveau de redondance jusqu'au niveau nécessaire pour obtenir une signification satisfaisante, dit Klinkenberg. Mais l'énoncé textuel peut lui-même être insatisfaisant (elliptique ou allotope). Dans nombre de cas, explique l'auteur, c'est l'impact mutuel du texte sur l'icône et de l'icône sur le texte qui permet d'atteindre un niveau de signification acceptable. (ibid. : 42).

Klinkenberg signale un exemple très intéressant aussi de ce type de collaboration entre énoncés : les diagrammes scientifiques. « Il faut la collaboration des formants textuels et visuels pour que le diagramme puisse réconcilier le particulier et le général, le syntagme et le paradigme » (ibid. : 43). Nous avons déjà vu que les énoncés scientifiques sont composés d'images et textes, car ils ont une fonction informative très précise. Gombrich soulignait le fait que les images répondent aux fonctions auxquelles elles sont destinées, et cela a été le cas tout le long de l'histoire des cultures et civilisations humaines. Donc, pour qu'un énoncé pluricode soit fonctionnel, cette collaboration entre énoncés est essentielle. Mais cette collaboration ne se produit pas *ex nihilo*...

Ces explications illustrent un fait qui nous semble essentiel : le récepteur joue un rôle fondamental dans la conformation -et même dans la création- de l'unité sémantique de l'œuvre. Non seulement il est responsable d'identifier les codes de l'œuvre ou de les extraire à partir du contexte, mais aussi de repérer et de soustraire l'information du message à travers ces codes, d'effectuer les accommodations nécessaires afin de rendre les contenus des deux énoncés isotopes, pour pouvoir ainsi appréhender l'œuvre dans son unité. Et c'est à lui aussi de capter l'atmosphère ou la signification esthétique.

En somme, l'homogénéité sémantique de l'œuvre PS est parfaitement possible, mais elle est construite à partir du travail d'accommodation du récepteur, nécessairement. Est-il possible d'affirmer que l'unité, en art contemporain, est créée par le récepteur en plus grande mesure que par l'auteur, à différence d'autres périodes dans l'histoire de l'art ?

Nous pensons que, dans le cas de l'œuvre PS ceci est le cas, à cause du travail d'assemblage interprétatif que l'artiste-auteur délègue à ses récepteurs. Si nous prenons pour un instant l'exemple de la publicité, nous sommes obligés de constater

que l'efficacité de cette intéressante modalité de l'œuvre PS repose, justement, et en grande partie, sur le travail interprétatif du récepteur, processus qui le conduit à tirer des messages et des conclusions qu'il reconnaît comme propres. Le raisonnement enthymématique s'applique dans l'exemple que nous venons d'évoquer. Nous citons cette phrase de Vega y Vega, très illustrative de ce processus :

(...) l'implicite connu devient hautement informatif et va organiser la suite textuelle, de sorte que l'énoncé de cette justification doit provoquer à lui tout seul l'émergence d'un savoir général antérieur qui en est, en fait, la cible. (Vega y Vega, 1996 : 10–11).

Alors, au cœur de l'homogénéité sémantique de l'œuvre PS se trouve le raisonnement enthymématique qui structure les inférences de l'accommodation discursive, et harmonise les énoncés « accommodés » l'un à l'autre, en un seul raisonnement :

Car le raisonnement enthymématique, en tant que démonstration, nous fait apprendre des choses nouvelles, mais, ce faisant, il nous apporte des connaissances qui, par le fait donc d'être nouvelles, d'une part, et surtout d'être élaborées par nous-mêmes, de l'autre, nous produit un très grand plaisir [...] (ibid. : 10–11)

Nous avons cité, au début de cette thèse, la phrase d'Eco par rapport à l'œuvre ouverte « L'œuvre d'art est un message fondamentalement ambigu, une pluralité de signifiés qui coexistent en un seul signifiant. » Il dit aussi que cette ambiguïté devient aujourd'hui une fin explicite de l'œuvre, une valeur à réaliser de préférence à toute autre. (Eco, 1965 : 9) Toute œuvre d'art est ouverte, dit-il, au moins en ce qu'elle peut être interprétée de différentes façons sans que son irréductible singularité en soit altérée. Les multiples façons d'interpréter l'œuvre est, précisément, un but recherché souvent par l'artiste, qui utilise l'ambiguïté à ces fins.

Donc, le projet d'un tel artiste est, avant tout, de ne pas centrer et concentrer son travail sur un récit ou message concret et précis, ni sur une recherche poussée, mais sur une ouverture qui disperse ses intentions sur l'étendue de son projet artistique. Du côté du récepteur, la convergence des signifiés de l'œuvre semble, en réalité, être créée par lui-même. Il est probablement certain aussi que le sens global que le récepteur donne à l'œuvre provienne d'une combinaison d'impressions et de détails simultanés, activés par le dynamisme des relations artistiques.

10.1 Conclusions

Dans la conclusion du chapitre précédent, qui abordait la dimension plastique de l'œuvre PS et ses effets sur divers facteurs contribuant à l'homogénéité de l'œuvre, nous avons parlé sur les deux chaînons de conformité, qui relie progressivement le contenu exprimé par l'artiste avec l'interprétation du contenu appréhendé par le récepteur, à la fin du processus.

L'accord entre ces deux étapes où s'effectuent les opérations de conformité permet de construire et de remplir la fonction sémiotique, d'après notre étude sur la théorie de la composition picturale et de nos conclusions à la suite de notre analyse à la lumière de la théorie de l'information.

La conformité entre représentation et modèle concerne la recherche plastique et compositionnelle sur la cristallisation du concept. L'artiste cherche la conformité du signifiant avec le type (concept ou modèle signifié, Groupe μ), la reproduction des relations entre parties et la réussite dans l'expression des propriétés significatives de l'objet, de la scène, ou du sujet à travers une composition réfléchie et bien articulée et structurée, et à travers des stratégies -dont le contraste- pour créer un contenu clair, équilibré et unifié, pour atteindre, en définitive, une congruence sémiotique parmi tous les éléments de la composition, que nous avons vérifié tout au long du chapitre.

Mais nous n'avons pas abordé l'autre conformité, celle qui se produit à la réception du message et qui concerne les aspects sémiotiques de l'œuvre, et que nous avons étudiée dans le présent chapitre. Nous avons dit qu'une composition adéquate passe, avant tout, par la conception d'un système, d'un contexte, qui communique -ou qui permette au récepteur d'apprendre- le code singulier à l'œuvre. Le développement du chapitre de *La théorie de l'information*, page 157, nous a démontré que l'élément clé pour toute transmission d'information est le code.

Dans notre introduction, nous disions que, malgré la présence de deux ou plus systèmes sémiotiques, l'œuvre PS est supposée être une œuvre unique et indivisible.

D'ailleurs, souvent l'œuvre est close par la limite du support, par un cadre ou autre dispositif d'indexation, qui circonscrit l'unité sur les plans iconique et plastique. L'énoncé scripto-iconique, bien que désigné comme homogène par la procédure externe de l'indexation, manque souvent d'homogénéité sémantique interne, les

différences sémantiques entre systèmes -texte, image- se révèlent, parfois, radicales. Dans le concret, dit Klinkenberg, on n'a que des contenus partiellement convergents. Il arrive même parfois que le rapport entre les deux portions d'énoncés soit très ténu. Klinkenberg souligne la nécessaire collaboration des sous-énoncés, surtout à travers l'opération d'accommodation que réalise le récepteur, qui essaie de pertinentiser dans l'interprétation globale le maximum d'informations provenant de l'un et de l'autre des sous-énoncés.

Le fait qui nous semble essentiel de souligner c'est que, comme nous avons vu, le récepteur joue un rôle fondamental dans la conformation -et même dans la création- de l'unité sémantique de l'œuvre. Non seulement il est responsable d'identifier les codes de l'œuvre ou de les extraire à partir du contexte, mais c'est à lui aussi de repérer et de soustraire l'information du message à travers ces codes, et d'effectuer les accommodations nécessaires afin de rendre les contenus des deux énoncés isotopes, pour pouvoir ainsi appréhender l'œuvre dans son unité.

Et c'est à lui aussi de capter et d'interpréter l'atmosphère ou la signification esthétique. Pérez Carreño dit que le tableau (supersigne) est constitué d'une structure totale composée d'isotopies diverses. Une œuvre PS peut être considérée, sémantiquement, une matrice d'isotopies d'ordre iconique (représentation figurative ou non figurative), symbolique (texte ou autres) et indexical. Mais le tableau, structure totale composée d'isotopies, a une *qualité* qui est, essentiellement, ce qui le fait devenir unité de signification.

Ce sont, donc, les relations entre les isotopies qui créent la signification, comme nous avons vu, et qui configurent aussi l'atmosphère esthétique. Cette catégorie de la signification se constitue à travers un réseau complexe de relations, de sensations visuelles et des effets qui sont reliés à des qualités. Ces dernières sont, au sens propre, irréprésentables, mais l'artiste essaie de les rendre discernables à travers le travail du pinceau et de son geste, malgré le fait qu'il n'est pas possible de réduire, ou d'isoler ses constituants. Elles ne sont discernables que dans l'ensemble, en tant qu'unité.

En somme, l'homogénéité sémantique de l'œuvre PS est parfaitement possible, mais le sens global, unitaire, que le récepteur donne à l'œuvre, est construit à partir du travail d'accommodation du récepteur, nécessairement.

11 CONCLUSION

Nous avons trouvé une synthèse qui reflète une partie de la problématique de cette thèse dans cette citation d'Édeline :

La peinture figurative joue de toute façon de l'illusion réaliste, et crée un espace imaginaire chez le spectateur. Le spectateur pénètre en pensée à l'intérieur de cet espace, aidé en cela par le cadre. Il s'y projette par le regard et, en un sens, s'y déplace. Toute mention écrite étrangère au thème de l'œuvre l'en fait sortir, le ramène à sa condition de spectateur, et lui rappelle la dualité de ce qu'il a devant les yeux : à la fois espace fictif ouvert pour son imaginaire, et objet manufacturé. En la signant, l'artiste lui-même se met à distance de son travail. [...] Par contre le concept d'espace imaginaire y reste pertinent, et suffit à lui seul à motiver des stratégies intersémiotiques particulières. (Édeline, 2020 : 86).

Cette citation semble décourageante lorsque l'on souhaite prouver que l'homogénéité entre traits écrits et dessinés est possible, comme décrètent Barthes et Shitao, dans les diverses citations que nous avons montrées au début de cette thèse. Et pourtant, dit Édeline,

La possibilité d'une coexistence harmonieuse et fructueuse des deux codes visuels est toutefois démontrée par l'existence de la poésie concrète, de la poésie visuelle, du poème sémiotique, du calligramme. Il faut donc s'interroger sur ce qui entraîne le succès des uns et l'échec des autres, et la réponse paraît assez simple : il faut que les deux types d'entités visuelles participent du même projet [artistique, dans le cas qui nous concerne], c'est-à-dire que chacune apporte sa contribution à l'ensemble, avec les moyens propres à son code. Dans le cas contraire on a affaire à deux œuvres distinctes, hétérogènes. Dans le meilleur des cas elles coexistent pacifiquement. Dans le pire, elles s'affrontent. (Édeline, 2020 : 87)

L'idée fondamentale exposée par Shitao est le rôle primordial de *l'unique trait de pinceau*. Cette notion, issue de la pensée taoïste et du bouddhisme-*chan*, veut que l'unique trait de pinceau soit à l'origine de toute peinture et qu'il en soit, en quelque sorte, la quintessence.

L'idée exposée par Barthes à son tour, semble exprimer la conviction de l'existence d'un lien intrinsèque texte-image dans l'écriture manuscrite en général, qui est unique, personnelle, et artistique. Barthes invite à considérer tout tracé, écrit ou peint, comme homogène par rapport à tout autre tracé.

Est-ce que toute manière de tracer peut se révéler homogène dans la culture occidentale comme elle l'est pour la tradition chinoise ? La différence de base entre

les deux cultures, que nous avons identifiée grâce aux calculs de la théorie de l'information, c'est la différence d'entropie entre leurs deux codes d'écriture. Cette disparité nous a surprise par son apparente insignifiance.

Mais cette disparité d'entropie crée une ouverture créative : le code d'écriture chinois présente une entropie suffisamment élevée pour que le poète-peintre puisse prendre des marges de manœuvre et de liberté avec la morphologie des sinogrammes. Nous avons vu que, plus l'entropie est élevée, moins le code est restrictif. Alors, le code des sinogrammes, relativement peu restrictif, permet au calligraphe de prendre une relative liberté pour effectuer des manipulations et distorsions avec ses sinogrammes. C'est suffisant pour modifier subtilement ses traits, sans sortir du code ; de plus, les styles plus libres d'écriture qu'il peut choisir vont dans ce même sens aussi.

En Orient, dans cette civilisation idéographique, c'est ce qui est entre l'écriture et la peinture qui est tracé, sans que l'on puisse référer l'un à l'autre [...] (Barthes, [1982], 1992 : 98)

Ainsi, le poète chinois peut atteindre des sommets d'intensité dans son poème quand il parvient à fusionner les formes picturales de ses sinogrammes et celles des objets ou scènes représentés. À ceci s'ajoute la variabilité de son style personnel d'écriture. Et, bien sûr, d'autres propriétés distinctives de la culture contribuent aussi à cette caractéristique si particulière de l'art suprême oriental, cette intersémiotité naturelle et dépouillée d'artifices, comme la notion des trois perfections du pinceau, qui sont si intimement reliées, ainsi que l'origine pictographique de certains sinogrammes, le caractère profondément spirituel de la démarche, etc.

Peut la pratique artistique occidentale surmonter cette différence d'entropie dans le code ? Peut-être qu'il est possible d'atteindre l'homogénéité des traits grâce à d'autres stratégies. Parce que, en réalité, qu'est-ce qui empêcherait l'artiste-auteur de prendre la même marge de manœuvre que le poète chinois, malgré le code fort qui est le sien ?

Peut-être l'homogénéisation des codes peut être atteinte dans une œuvre PS occidentale de la même façon qu'elle l'est dans une peinture traditionnelle chinoise.

Nous avons analysé différentes approches de l'œuvre PS pour vérifier si la congruence est possible : le plan morphologique (la manifestation graphique des traits), le plan sémantique (les convergences de signification entre les deux systèmes),

le plan sémiotique (les dimensions structurelle et sémantique auxquelles les signes de l'œuvre PS sont reliés), et le plan procédural (la production ou création des signes).

11.1 Homogénéité sémiotique

Nous l'avons étudiée aux chapitres *La balance sémiotique de l'œuvre picturale-scripturale*, *Le codage et inscription de l'information* et *L'intensification du signe graphique : la technique du contraste*).

La nature de l'abstrait et du général est la représentation, disait Saint Martin. Alors, étant donné que les entités du monde des idées sont aussi représentables que les entités physiques, et qu'il s'agit d'objets sémiotiques dans les deux cas, ceci laisse supposer que la différence entre elles dans la représentation n'est, en réalité, qu'une différence de code. En somme, la réalisation visuelle est le signifiant de son propre système sémiotique. Ce signifiant est, donc, plus qu'un modèle physique : il est la matérialisation -concrète- de son propre modèle théorique, abstrait, et la corrélation sémiotique se réalise à travers ses codages.

Donc, le besoin d'un code (que suppose une transformation), est ce que les deux systèmes, image et écriture, ont en commun ; Édeline, entre autres, rappelle le pouvoir attracteur des répertoires formels (écriture ou autres), ce qui nous « renseignerait sur la nature de notre faculté de catégorisation, c'est-à-dire sur la base même de notre activité cognitive. » (Édeline, 2020 : 31). En effet, la création de codes ou répertoires formels et la reconnaissance des patrons sont à la base de notre fonctionnement cognitif, comme nous avons commenté auparavant, et les opérations de transformation pour les créer établissent un équilibre sémiotique dans l'œuvre : les fonctions sémiotiques sont balancées entre codes afin d'atteindre un sens global.

Concernant les transformations qui conduisent aux codes que l'œuvre institue, diverses modes de production sémiotique sont en jeu, entre autres, l'invention. Les énoncés inventifs sont des structures labyrinthiques dans lesquelles se tissent et entremêlent des inventions, des répliques, des stylisations, des ostensions, etc. Les objets, les signes, "prennent sens" dans un espace mais cet espace est construit en même temps qu'eux et en quelque sorte "autour d'eux".

Comme l'espace est engendré par les divers codes utilisés dans l'œuvre, l'utilisation de l'espace (en incluant la dynamique espaces pleins et vides), est alors défini au cours du travail de codification. Et il faut noter que le statut des vides est aussi défini par le code. Il doit y avoir homogénéité parce que les espaces suscités doivent se compléter les uns les autres. Et ce, malgré les différences de propriétés entre les divers espaces, et malgré le type de prolifération qui les caractérise, qu'ils s'épanouissent dans la matrice bidimensionnelle du support physique, ou bien dans les profondeurs fictionnelles de l'espace pictural, ou bien que les signes se comportent comme des structures isomorphiques qui aiguillent vers des espaces topologiques mentaux.

Alors que cet ensemble de codes et d'espaces est indexé grâce à une limite ou cadre, l'ensemble fait partie de la même intention artistique. Et donc, une impression perceptive d'unité s'impose à cause de l'existence d'un index, soit le cadre, soit une ligne frontière qui indique la fin de la surface picturale, ou soit tout autre système d'indexation du tableau. L'œuvre est, en principe, un espace clos. Mais dans certaines œuvres contemporaines un problème d'unité physique se présente, car il peut ne pas y avoir de cadre ou indexation quelconque. Eco parle des œuvres ouvertes, qui peuvent ne pas avoir de limite physique du tout, car elles continuent à se développer à travers différents médias et différentes temporalités. Parfois « le *hors-cadre* fait partie du tableau », dit Benayoun. Mais un type de délimitation existe toujours, sans quoi, il ne serait pas possible d'extraire l'information d'une œuvre du reste des objets du monde référentiel et des événements quotidiens.

11.2 Homogénéité morphologique

Nous l'avons étudiée notamment aux chapitres *La théorie de l'information* et *Les moyens de représentation*.

El lenguaje visual ha tratado, por tanto, de representar algo heterogéneo a sus propios medios materiales, exactamente igual que el lenguaje natural.
(Pérez Carreño, 1988 : 100)

L'expérience perceptive appelée *Seeing-in*, double et évasive en même temps, qui permet de percevoir la surface marquée et aussi l'espace pictural et ce qui y est représenté, est un outil précieux pour des manœuvres iconoplastiques. L'adaptabilité

de ces stratégies démontre l'énorme richesse des aspects morphologiques de la représentation. Surtout que les propriétés des formes qui sont en apparence contradictoires peuvent parfaitement être combinées entre elles et ne sont pas nécessairement en relation d'opposition. À ce propos, il existe des constantes dans la représentation (que nous avons identifiées à partir de l'étude de la théorie de la composition, et des théories de la perception et de la représentation) que, dans la pratique, ont tendance à neutraliser les différences entre des notions contraires et, donc, à souligner une homogénéité dans la morphologie des représentations :

- a) L'inévitabilité de l'imprécision dans toute représentation, figurative ou abstraite.
- b) L'inévitabilité de la coprésence des aspects mimétiques et abstraits dans les formes figuratives et non figuratives de la représentation (qui n'est qu'une différence de degré)
- c) Les corrélations entre les éléments pertinents du monde référentiel et les signes qui les représentent peuvent se fonder sur des références isomorphiques ou non isomorphiques.

Alors, les représentations, qu'il s'agisse des énoncés textuels ou iconiques, peuvent être en partie des analogues, en partie des signes ; elles peuvent présenter des variations ou vestiges de mimétisme ou d'abstraction (analogues et signes confondus), et elles seront plus ou moins précises, mais la précision exacte est inatteignable.

Tous ces aspects morphologiques de précision, mimétisme ou isomorphisme -et leurs contraires- qui modulent toutes les modalités de représentation, nous conduisent à considérer que l'homogénéité morphologique semble, en principe, s'accomplir, dans l'œuvre PS.

Il se produit, en conséquence, une variabilité de la lisibilité des divers tracés. Certains sont immédiatement lisibles car ils forment des signes aux codes forts. D'autres tracés ont été réalisés avec des codes conventionnels mais moins forts, les traits transmettent une espèce d'intelligibilité à qui connaît leur code et une communication peut s'établir, mais la matérialité du graphisme n'intéresse pas pour la fonction de l'image. Et, finalement, d'autres tracés ne sont pas lisibles du tout et ne transmettent pas de message fonctionnel, mais un autre type de message, subjectif. Ils forment des textures, ou bien sont codés avec un code très faible ; le regard se concentre sur l'adéquation de la facture, le rythme, la séduction du style, etc.

Or, non seulement l'épaisseur, mais aussi la texture et toute propriété plastique sont pertinentes et expressives dans ce type de traits artistiques. Donc, en cela nous ne voyons pas de différences importantes entre les deux cultures, orientale et occidentale et, dans la mesure où le trait écrit occidental devient image à contempler, l'homogénéité morphologique entre traits écrits et dessinés se vérifie une fois de plus.

11.3 Homogénéité sémantique

Nous l'avons étudiée notamment aux chapitres *Le problème de l'imbrication texte-image*, *Les décalages sémantiques*, *L'unité de l'œuvre picturale-scripturale* et *Le mot puissant*.

Image et texte, combinés, mettent en jeu des effets captivants, puissants, énigmatiques. Cependant, entre les fonctions de l'art, se trouve celle de créer les conditions pour rendre cohérents et compréhensibles des énoncés cognitifs. Que l'œuvre soit indexée ou non par un dispositif d'indexation ou par un rebord ou cadre, l'artiste doit insérer son œuvre dans un contexte qui la sépare du reste des objets du monde référentiel. Il instaure aussi un code propre à l'œuvre par le fait même de construire une œuvre d'art, qui part nécessairement d'un modèle théorique (mental), aussi simple soit-il. Le code (ou codes) peut être ou ne pas être connu par le récepteur.

Ce codage nouvellement instauré conforme un énoncé inventif. Ces énoncés sont des structures labyrinthiques dans lesquelles se tissent et entremêlent des inventions, des répliques, des stylisations, des ostensions, etc., comme nous avons vu dans le chapitre *Le codage et l'inscription de l'information*. Ce tissu de l'énoncé inventif constitue le contexte à partir duquel le récepteur peut extraire ou déchiffrer le code que l'œuvre lui propose. Ce tissu de l'énoncé inventif présente, au niveau plastique, une qualité sensible unitaire qui englobe l'œuvre dans sa totalité : la *beauté esthétique*. Celle-ci est la correspondance isomorphique entre ce qui est dit et comment l'énoncé est dit. (Arnheim, 1969 : 254-255). L'invention n'est pas synonyme de « créativité esthétique », mais « l'invention esthétique puise dans le signifiant flottant "pour rejoindre des signifiés" » comme disait Saint-Martin (2007 : 32).

Cet énoncé esthétique de l'œuvre aide le récepteur dans sa quête du sens de l'œuvre. En effet, une homogénéité sémantique est nécessaire pour un récepteur qui cherche, supposément, un sens global, unitaire, à l'œuvre qu'il observe.

Nous avons expliqué que l'œuvre PS que nous étudions comprend les énoncés visuel et textuel, et nous avons souligné la complexité de cette relation. Klinkenberg dit que chaque sous-énoncé (texte, image) présente un surcroît d'information, et il ajoute que l'intégration dynamique du couple texte-image, bien qu'elle joue sur un effet de redondance, permet des écarts sémantiques, des décalages de signification, qui permettent non seulement d'apporter ces surcroîts d'information, mais aussi d'introduire subtilement des inflexions sémantiques. Dans tous les cas de figure, le sens auquel aspire le récepteur est construit à partir d'un travail d'accommodation, comme expliquait Klinkenberg.

D'un autre côté, nous avons remarqué une richesse de l'œuvre PS en particulier : l'utilisation de plusieurs systèmes sémiotiques pour un même objet ou concept représenté. Ceci paraît une redondance d'information, mais ce n'est pas le cas, parce que la multiplicité d'approches au sujet suppose un enrichissement des connaissances liées au représenté : chaque système sémiotique met en jeu un ensemble de connaissances qui lui est propre. Cette confrontation révèle les différences impliquées dans les différents systèmes sémiotiques et les degrés de complexité qui se produisent lorsque les systèmes sont fusionnés. Comme le dit Pérez Carreño, « Los códigos de representación del singular son a menudo compartidos por varios campos semánticos e incluso por el universo cultural en su totalidad. » (Pérez Carreño, 1988 : 184).

Comme le dit Ahmed (2015 : 115), la présence de multiples significations possibles peut être causée par les techniques propres à chaque médium et par le contenu proprement dit. L'expérimentation avec les propriétés formelles peut générer de la signification à travers des techniques différentes et leurs connotations. La complexité est produite en tirant parti de ces outils, à travers la chorégraphie spécifique de mots et images et des rapports entre eux.

En somme, l'homogénéité sémantique la construit le récepteur à travers les opérations d'accommodation. Mais la construit aussi l'auteur, parce qu'il met en valeur la complexité de la relation texte-image. Cependant, cette complexité est codifiée dans l'œuvre. C'est au récepteur d'identifier et de déchiffrer le code.

11.4 Homogénéité procédurale

Nous l'avons étudiée notamment aux chapitres *L'œuvre picturale-scripturale fait signe*, *L'intensification du signe graphique : la technique du contraste* et *Le mécanisme physique de la création : le geste*.

L'image n'est pas l'expression d'un code, mais la variation d'un travail de codification, génération de systèmes, la structuration même. C'est le système de l'artiste, le système du tableau. (Barthes, [1982], 1992 : 140).

Donc, sur le plan procédural, l'homogénéité se tisse au fur et à mesure que le modèle théorique se concrétise dans l'œuvre, avec ses codes divers, ses ressources variées, et ses propres besoins d'occupation de l'espace du support.

La démarche « syntaxique » de l'œuvre est plastique avant tout : toutes les transpositions graphiques des figures et abstractions sont inscrites dans la texture plastique même de la peinture. Alors, l'articulation syntaxique de ces œuvres visuelles doit se faire par le biais d'attracteurs qui structurent l'espace. L'agent principal de ces opérations de création des zones d'attraction, c'est le contraste, qui structure l'articulation sur le plan pictural, en tirant parti de la dimension de profondeur fictive de l'œuvre, et qui produit l'ostension graphique de tous les signes visuels, picturaux ou scripturaux.

Donc, homogénéité procédurale aussi dans la réalisation plastique du système de contraste de l'œuvre, dans le processus de faire advenir les signes, de les traduire d'un modèle théorique intellectuel à un code, en les transposant d'un médium à un autre par l'action physique et mécanique du corps, à travers la « vitesse » dont parlait Barthes qui est, en somme, le processus créatif.

Depuis le début de cette thèse, et en deçà de toute recherche, plane une question fondamentale à laquelle il est aussi difficile de donner une réponse unique, définitive ou « vraie » qu'à la question de la définition même d'œuvre d'art. La question de savoir si « l'exigence d'un langage visuel homogène et strictement unifié est inhérente ou nécessaire en art » (question soulevée par Shapiro, citée par Édeline (2020 : 87). Pour Édeline, c'est un idéal qui relève d'un certain style d'objectivité, « un ravage supplémentaire d'une idéologie de la pureté » et, de toute façon, dit-il, certains cas d'intersémiotité qui constituent une fusion visuelle réussie entre les deux codes

contreviennent à l'exigence d'homogénéité selon d'autres critères. Pour Édeline, la coexistence harmonieuse et fructueuse des deux codes visuels est possible, à condition que « les deux types d'entités visuelles participent du même projet, c'est-à-dire que chacune apporte sa contribution à l'ensemble, avec les moyens propres à son code ». Dans le cas contraire, dit-il, on a affaire à deux œuvres distinctes, hétérogènes. « Dans le meilleur des cas elles coexistent pacifiquement. Dans le pire, elles s'affrontent ».

Nous nous rallions à la notion qu'un projet créatif commun (de texte et image) garantit, d'une certaine manière, l'homogénéité des traits picturaux et scripturaux de l'ensemble, et nous avons expliqué les raisons de l'homogénéité morphologique et procédurale. Mais cette perspective concerne exclusivement le travail de l'artiste-auteur, et nous pensons que l'homogénéité est un problème multifactoriel.

Alors, nous avons souhaité aller plus loin et, ainsi, notre recherche nous a conduit à analyser les facteurs qui interviennent dans les autres composants de la communication du message : le récepteur et les codes de transmission, grâce à une approche pluridisciplinaire.

En ce qui concerne le code et le récepteur, revenons à la phrase d'Édeline où il affirme que chaque entité visuelle apporte sa contribution « avec les moyens propres à son code ». En effet, nos calculs démontrent mathématiquement que les traits picturaux véhiculent la même quantité d'information que les traits scripturaux, mais que la différence se trouve dans le code, et que c'est le récepteur qui découvre et applique le code pertinent et qui, par son action de décodage de l'équation sémiotique que propose l'œuvre, confirme l'homogénéité sémantique à travers des opérations d'accommodation.

Mais nos calculs nous ont démontré l'existence d'un niveau encore plus profond et éloquent dans le code que choisit l'auteur. L'étude que nous avons pu effectuer sur le code chinois (qui est un code qui semble favoriser naturellement la fusion entre les codes) et le code alphabétique latin s'est avérée très révélatrice, comme nous avons pu expliquer amplement. Elle apporte une clé fondamentale à la source de l'intersémiotité naturelle et ouvre un champ de recherche qui pourrait être très fécond et expliquer certaines différences culturelles à la base.

Pour conclure, nous avons vu que l'artiste occidental a recours à des manières très diverses de contourner la différence d'entropie entre les deux codes et les conséquences qui en dérivent, et d'obtenir ainsi une œuvres PS qui présente une vraie homogénéité naturelle. Tout dépend de son projet artistique et de la marge de manœuvre et de liberté que l'artiste choisit de s'accorder.

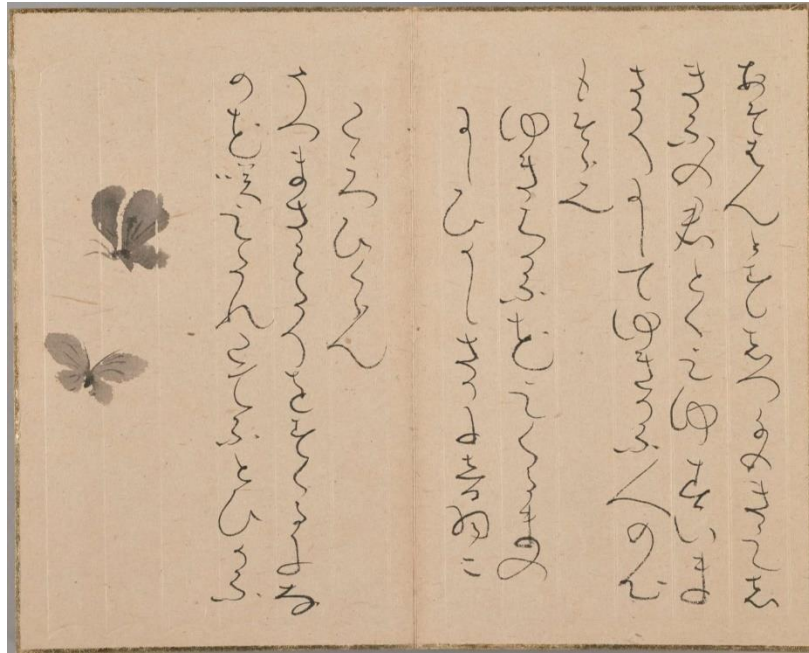


Figure 41, Ōtagaki Rengetsu, circa 1850-1860, Peinture avec papillons et poème. Encre et lavis de couleur sur papier.

12 CORPUS

Notre corpus est composé d'œuvres PS d'artistes canariens et francophones. Les œuvres que nous avons analysées sont notamment celles de l'artiste plasticienne canarienne Paqui Martin, et aussi celles de Saskia Rodríguez et de Laura González.

12.1 Œuvres commentées

12.1.1 Paqui Martín

Paqui Martin réalise des œuvres PS, composées d'écriture et d'image, et aussi du texte (collages et pages de livre). Elle introduit parfois d'autres codes aussi, notamment celui des notes de musique et des textes musicaux (collages de partitions de musique). Ses œuvres nous intéressent parce qu'elle a incorporé le texte et l'écriture à l'image depuis les années 90.

Sa manière de réaliser et d'utiliser les traits est particulièrement variée. Malgré le fait que tous les codes qu'elle combine dans ses œuvres font toujours partie d'un même projet artistique, parfois elle utilise les lignes d'écriture de manière hétérogène à celles du dessin, et ainsi l'écriture devient reconnaissable et clairement distincte du dessin. D'autres fois elle se laisse beaucoup plus de liberté dans le geste et dans l'intention, et obtient des tracés intersémiotiques.

D'un autre côté, son œuvre est très propice à être analysée, car les traits de son écriture sont nets et précis. Elle les utilise aussi combinés avec des tâches aux bords flous ou nets, mais elle montre en général une grande précision dans son *ductus* ou manière de tracer, d'effectuer les gestes de la main.

Dans son processus créatif, Paqui Martin s'évertue à établir constamment des rapports entre la création fruit de la réflexion, et la révélation visuelle advenue par hasard. Une partie de sa manière de créer, c'est de laisser les choses suivre leur cours, laissant, ainsi, que les choses qui émergent s'intègrent et qu'elles enrichissent l'œuvre ou, comme elle dit, « Pour que l'agir et le hasard cheminent dans la même direction ». Un artiste, dit-elle, peut réaliser des œuvres techniquement parfaites, et ne rien transmettre.

Une de ses particularités concerne sa façon de tracer. Elle est gauchère et réalise ses œuvres majoritairement avec la main gauche ; quand elle dessine des mots (traits de dessin), elle le fait aussi avec sa main gauche. Mais l'écriture (traits d'écriture), elle la réalise avec sa main droite, qui est la main avec laquelle elle a appris à écrire. Le fait d'écrire avec la main droite, permet de mieux lire au fur et à mesure qu'elle trace et, ainsi, l'intention est différente, elle installe une lisibilité.

Mis à part les formes d'écritures qu'elle incorpore à ses œuvres (asémique, lisible, texte imprimé), les autres éléments qui configurent ses compositions plastiques sont essentiellement des traits de dessin ou peinture et des tâches. Les traits, ce sont des gribouillages, des ratures, des esquisses, etc. Les tâches qu'elle imprime présentent des bords flous ou nets, des transparences variables, imprimées en superposition ou en isolement (elle les imprime séparément ou ensemble, selon le type d'image qu'elle veut obtenir).

Paqui Martín réalise, selon ses mots, des « variations de registre » en rajoutant des couches à son travail, au moyen de nouveaux passages sous la presse de gravure, et en réutilisant des tâches de peinture déjà utilisées dans une gravure précédente. Ceci donne comme résultat une couleur délavée, ou bien des effets de lumières et ombres, qui changent le sens global de l'image.

Notre artiste introduit les effets de perception qu'elle attend du public dans ses compositions. Ainsi, elle joue parfois avec la perception de l'observateur et peut utiliser une écriture invisible, floue, ou en mouvement, des jeux optiques, etc. Ces effets de surprise permettent de prolonger l'observation et la découverte de l'œuvre, d'intensifier la signification grâce à la recherche d'un message caché, par exemple.

L'espace pictural qu'elle utilise se limite, généralement, aux deux dimensions de l'espace physique. Elle n'utilise jamais les modèles relationnels en rapport avec la géométrie projective ni crée consciemment des données de profondeur rattachées à un espace fictif à l'intérieur de l'espace pictural. En revanche, elle crée des zones d'attraction qui guident les déplacements du regard sur plusieurs plans ou types d'espace de l'image, elle construit des impressions visuelles.

Sur le plan formel, la coexistence des divers systèmes sémiotiques est construite de manière plus ou moins spontanée, selon l'artiste, qui ne réalise pas d'esquisse préalable. Elle a une idée initiale et, en tant que réceptrice immanente de son travail

créatif, l'observation de l'œuvre guide ses choix au fur et à mesure. Pour elle, c'est dans le processus créatif, dans le geste, dans ses traits, que réside toute la signification de son travail, son intention créative.

Par rapport à l'intersémiotité qui est, parfois, assez visible sur certaines œuvres, elle ne la recherche pas. Comme nous avons mentionné, elle se laisse guider par les élans de ses traits, sans la chercher délibérément. C'est pour cette raison que son œuvre nous semble un bon exemple d'intersémiotité naturelle dans l'art occidental. Son écriture devient dessin ou à l'inverse, son dessin prend des caractéristiques pertinentes d'un texte, prend des formes qui imitent les articulations textuelles. Mais elle laisse toujours les choses apparaître spontanément. Parfois, le texte acquiert beaucoup de poids par rapport au reste de la composition et, alors, la lisibilité est un élément important dans l'œuvre, le texte ancre la signification globale de la composition. D'autres fois, le texte n'est pas essentiel, il ne surgit pas, et l'œuvre peut s'en passer. Alors, elle ne l'utilise pas obligatoirement.

Parfois texte et image se complètent, d'autres fois il y a un certain niveau de redondance, d'autres fois encore, le lien entre les codes n'est pas explicite ou ils se contredisent. Comme nous disions dans nos conclusions, c'est au récepteur de faire les accommodations correspondantes afin de trouver ou de créer le sens de l'œuvre.



Figure 42, Paqui Martín, *Sans titre*, 2017. Série « *La palabra entintada* ». Gravure en taille-douce sur plaque en cuivre, tracée au burin sur vernis mou, imprimée sur papier, 16x16 cm.

Paqui réalise des œuvres composées de tracés d'une grande qualité expressive comme l'œuvre précédente (fig. 42), où le geste semble sous-tendre l'écriture. Il semblerait que l'écriture, réalisée avec des gestes personnels et changeants, opère par-dessus la structure de l'œuvre. C'est l'acte de réaliser la forme qui importe, et non la conception de la forme. Le geste constitue, dans son parcours, la pensée, sous forme écrite ou de tracé de formes. Plus concrètement, la ligne change de statut au fur et à mesure qu'elle se déplace sur la composition. Nous avons vu que la ligne synthétise plusieurs phénomènes de différente nature, et ici elle contribue à une saisie perceptive qui varie entre la ligne d'écriture et la ligne de dessin, et sur cette œuvre l'observateur peut apprécier la transformation de la ligne entre écriture et dessin.

Donc, dans cette œuvre (fig. 42) nous avons un cas très clair d'intersémiotité qui se déroule dans l'espace, et les tracés des deux codes sémiotiques -image et texte- ne s'opposent pas. Édeline démontre que les deux systèmes ont tendance à être mutuellement excluants, et que la seule manière de les saisir, lorsqu'ils se trouvent dans un contexte qui implique leur intersémiotité, est d'alterner les codes de lecture. Nous verrons ensuite un exemple à l'opposé, un alphabet iconisé, où les codes sont séparés dans des zones différentes de la composition et l'intersémiotité ne se produit pas, en principe.

Édeline disait que « Le désir d'iconiser un alphabet dérive de l'observation qu'une lettre, un signe graphique, reste avant tout un énoncé visuel ». Or, dit-il, il est possible de le « considérer comme une image, d'être attentif à sa forme comme s'il appartenait au monde naturel, et non plus dans son aspect différentiel par rapport aux autres signes ». Ceci pourrait, d'ailleurs, être appliqué non seulement aux signes alphabétiques mais aussi aux chiffres et autres signes graphiques conventionnels (Édeline, 2020 : 21). Donc, une lettre de l'alphabet, comme n'importe quel autre signe graphique est, avant tout, un énoncé visuel, dit Édeline. On peut alors la considérer comme un simple objet formel manipulable plastiquement, en dehors de toute connexion avec un énoncé linguistique.

Ci-dessous un exemple de Paqui Martin (fig. 43). Ce n'est pas un alphabet au sens strict, parce qu'il y a répétition de certaines lettres et elles sont un peu désorganisées, mais l'effet des lettres de grande taille produit une attraction puissante du regard, et

l'effet est intensifié par la présence d'un changement d'échelle sur les lettres (textes de plus petite taille).

[...] la prégnance de l'alphabet comme système de formes et l'attraction magnétique qu'il semble exercer sur toutes les images. On en vient à voir en filigrane des lettres partout. (Édeline, 2020 : 30–31)



Figure 43, Paqui Martín, *Sans titre*, 2022. Série : « Galdós inspirador de emociones ». Technique mixte sur papier, 110x90cm. Cette œuvre a été réalisée par impression numérique de manuscrits et des épreuves d'artiste sur papier Hanji, à partir de compositions photographiques de l'artiste. Gravures de nombreuses images inspirées de Galdós, réalisées sur plaque photosensible, imprimées sur papier Hanji. Lettres réalisées en mousse plastique et imprimées. Écriture directe réalisée avec de l'encre invisible réactive à la lumière ultraviolette.

La structure de cette œuvre (fig. 43) est formée par des bandes entrelacées horizontalement et verticalement, comme pour l'élaboration d'un panier, ce qui résulte en une structure composée de nombreux petits carrés.

La description que Rabuñal et Peran font d'une œuvre de Jasper Johns (*Gray alphabets*, 1956) semble tomber à pic pour cette œuvre de Paqui Martín ; nous traduisons : la composition qui ressemblerait à une espèce de jeu des mots mêlés, et qui, alors, inviterait à trouver des mots, se révèle inutile par la propre discipline de l'ordre alphabétique, qui a transformé les lettres en caractères improductifs en tant qu'éléments discursifs. L'ordre propre à la lettre (sa distinction comme forme stable et sa succession comme alphabet) empêche l'ordre du discours, fait obstacle au développement combinatoire des lettres pour les obliger à ne rien dire. Les lettres ne sont pas, donc, ni empreintes ni trace écrite d'aucune expérience ou pensée. Elles ne

sont que de purs motifs de contemplation, dans lesquels la présence de l'auteur passe inaperçue (et c'est particulièrement le cas de cette œuvre, où les lettres alphabétiques ou les textes provenant de livres imprimés sont exemptés du geste d'auteur, sont « sans main » comme disait Laurent Gerbier). Pour cette même raison, ces lettres ne constituent pas de la calligraphie. Les lettres ainsi utilisées, même si elles ont des formes reconnaissables, forment comme un catalogue visuel de figures définies disposées d'une certaine manière afin de recouvrir des zones du support, de la composition. Un travail minutieux, mais qui n'aspire pas à causer une pollution littéraire dans la peinture (malgré le thème littéraire de ces œuvres, portraits de Galdós), ni quand les lettres se présentent comme des mots, car les lettres sont ici un moyen de faire peinture, un décalage qui renforce le caractère pictural de l'œuvre. (Rabuñal et Peran, 2019 : 39-40).

Cette œuvre (fig. 43) présente une particularité notable, l'ajout d'une forme d'écriture supplémentaire, cachée. Nous pouvons apprécier sur l'image qui suit (fig. 44) un détail de l'écriture invisible révélée grâce à l'effet de la lumière ultraviolette. Un effet de « surprise » est créé à travers la révélation du texte caché. Ces effets qui prolongent le regard sur l'œuvre sont chers à Paqui Martín, qui augmente ainsi les probabilités de la découverte des détails, parfois imperceptibles lors d'une première lecture de l'œuvre. Cette dimension plastique supplémentaire de l'écriture ajoute, dans cet exemple, une nouvelle modalité d'écriture et une nouvelle couche de signification :



Figure 44, Paqui Martín. Sans titre, 2022. Série : « Galdós inspirador de emociones ». Technique mixte sur papier, 110x90cm. Détail : activation de l'écriture invisible à l'aide de lumière ultraviolette.

Les deux codes sémiotiques -image et texte- ont tendance à être mutuellement excluants, comme explique amplement Édeline, et il faut alterner les codes de lecture. Le mode de lecture texte inhibe et bloque la perception des images. Mais nous avons vu que le contraste est un dispositif d'articulation plastique puissant et que, en somme, le degré d'immersion ou de saillance d'un énoncé visuel, écriture ou image, est relié à son intensification par le contraste. Nous pouvons voir sur l'œuvre précédente (fig. 43) que les carreaux contenant des images présentent une intensification par contraste supérieure à celle des carreaux contenant des lettres, parce que le dispositif est double : contraste de luminance et contraste de couleur (dans le cas des lettres, le contraste concerne seulement l'écart de luminance).

Cette œuvre (fig. 43) est aussi un exemple d'un autre type de contraste. Comme affirment Rabuñal et Peran, l'espace propre à la peinture est offert à des éléments non picturaux, et c'est le cas de l'exemple que nous présentons. La tension générée par le mot -ou les lettres, comme ici- est intensifiée justement dans ce contraste. La perte d'identité des lettres semble consumée, disent-ils, mais il y a plus encore : les mots, comme tels, invitent à être lus, mais la lecture, ici, n'apporte rien et la perception est définitivement déstabilisée. Si initialement il semblait qu'il n'y avait pas de peinture, maintenant il n'y a pas de lecture possible non plus. (Rabuñal et Peran, 2019 : 49-52).

À ces divers contrastes il faudrait ajouter le fait que les lettres alphabétiques sont ici inscrites de manière à souligner le caractère strict de leur code :

L'ossature normalisée des caractères alphabétiques est si rigide que de faibles déformations peuvent suffire à les rendre méconnaissables. C'est pourquoi, dans les lettres figurées, c'est toujours l'image qui se plie à la lettre et non l'inverse. (Édeline, 2020 : 30–31).

C'est précisément une observation qui va dans le même sens que notre analyse sur l'entropie des codes oriental et occidental, et qui nous a fait comprendre que cette rigidité empêche la marge de liberté et de manœuvre que peut, en revanche, prendre l'artiste de culture orientale.

Mais, dans cet exemple (fig. 43), où l'artiste utilise le code alphabétique de manière nette et, de plus, fait l'ostension de ces signes à travers le contraste, nous pouvons voir aussi la stratégie d'articulation de la composition qui parvient à rendre l'œuvre homogène. En effet, l'image est divisée en petits carreaux, tout le contenu est discrétisé à la manière d'un énoncé textuel. Cette articulation permet et encourage une

lecture tabulaire, facilite la création d'un réseau de relations et réussit à rendre les deux énoncés cohérents : les petits carreaux d'image se comportent presque comme des pictogrammes, et les petits carreaux contenant des morceaux de phrases écrites comme des images.

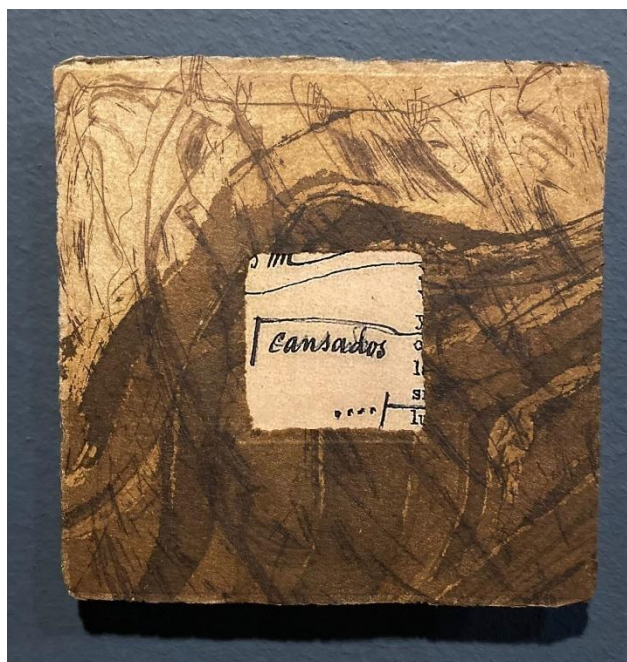


Figure 45, Paqui Martín. Sans titre, 2022. Série « Galdós inspirador de emociones ». Tracé au burin et réserve sur plaque en cuivre, gravure imprimée sur papier artisanal, 16x16 cm.

La composition précédente (fig. 45) possède une structure simple : un carré se superpose à un autre carré. Visuellement, c'est une structure contrastée, un élément avec une forme géométrique basique de couleur claire se superpose à un autre élément géométrique basique de couleur foncée. Mis à part ce contraste de formes, il y a d'autres dispositifs de contraste qui articulent cette œuvre : contraste de mouvement (traits qui avancent horizontalement et traits qui avancent verticalement), contraste de luminance ou valeur (lettres foncées sur fond clair), contraste d'éléments plastiques (bords flous des tâches contrastés aux bords nets des lignes, et aussi présence des points qui contrastent avec les lignes).

Paqui Martín explique les composantes plastiques de base de ses œuvres : « J'utilise le texte de deux façons : message et geste. Avec des points, lignes, et taches, on construit tout » (communication personnelle de l'artiste). Pour elle, donc, le texte peut être message et geste. Geste veut dire dessin, et donc le texte est écrit et dessiné en même temps. Et son geste -son dessin- utilise des points, lignes et taches. Ces trois éléments se retrouvent, alors, dans son écriture, qui passe naturellement de dessin à

texte et inversement. À la limite, ses tâches constitueraient du texte aussi. Une interprétation possible pourrait être celle de considérer les tâches sinueuses de couleur ocre foncé du fond comme des prolongations des lettres « s » du mot « cansados », comme une sorte d'*allitération graphique* qui prolonge dans le temps et en intensité la notion de « fatigue ». Or, la tâche se transforme, ainsi, en écriture. Nous pouvons voir que Paqui Martin prend une marge de liberté importante et manipule écriture et tâches afin de magnifier la signification du *mot puissant* qui se trouve au centre de la composition, « cansados », un effet « loupe » plastique. L'intersémioticté est présente ici de manière naturelle, dans presque la même mesure que l'intersémioticté des œuvres orientales.



Figure 46, Paqui Martín. Sans titre, 2022. Série « Galdós inspirador de emociones ». Mordant salin sur aluminium et photopolymère sur plaque solaire, gravure imprimée sur papier artisanal, 25x22 cm.

Nous retrouvons dans cette nouvelle œuvre (fig. 46) la structure de formes géométriques simples et enchâssées au cœur de la composition, comme dans l'œuvre précédente (fig. 45). Dans cette œuvre aussi (fig. 46), la superposition des formes géométriques structurales dirige la vue vers l'élément central de la composition, le portrait de l'écrivain Benito Pérez Galdós.

Cette œuvre illustre le fait que le seuil entre ligne et tâche est imprécis. Nous pouvons apercevoir, sur la gravure, des tâches peintes qui s'affinent progressivement (sur le fond, de gauche à droite) jusqu'à devenir des lignes (nous retrouverons la même

structure des traits dans un exemple postérieur). C'est pour cette raison que nous parlons dans cette thèse de trait dessiné ou peint indistinctement. Nous avons déjà expliqué que, en ce qui concerne les traits, dessin et peinture partagent l'utilisation de la ligne. Les lignes font l'objet d'un traitement de remotivation qui peut prendre deux directions possibles : leur évolution vers le symbole (lettre), ou bien vers l'icône.

Nous pouvons voir dans cette œuvre (fig. 46) que Paqui Martín utilise les traits de l'écriture de plusieurs manières, en différentes tailles, et les utilise souvent simultanément. Ils peuvent être formés par des tâches qui, en quelque sorte, sont des traits d'écriture amplifiés (comme nous avons vu dans un exemple précédent), ou bien on les retrouve sur les collages des textes de livres, ou bien sous forme d'écriture asémique, etc.

Les textes qui composent ses compositions ont une double mission. D'un côté, les ensembles de textes que nous observons dans la couche de fond de ses œuvres ont une fonction d'emblème culturel. Ces textes sont lisibles et transmettent le caractère évocateur des textes patrimoniaux que l'artiste suppose connus de tous, car ils font partie du patrimoine culturel de l'ensemble des observateurs. En tant que tels, l'artiste n'a pas besoin de rendre ces textes complètement lisibles afin que le public les reconnaisse. Le texte est un élément de souvenir patrimonial, qui peut être lu avec une certaine difficulté, mais qui rappelle une valeur culturelle que partage le public. D'un autre côté, les textes illisibles de la composition fonctionnent comme des éléments plastiques disponibles pour leur reconfiguration visuelle. La reconfiguration visuelle la plus étonnante c'est celle où le texte devient texture, comme dans l'œuvre suivante :



Figure 47, Paqui Martín. Sans titre, 2022. Série « Galdós inspirador de emociones ». Technique mixte et écriture directe sur méthacrylate, 100x80 cm.

Cet ensemble (fig. 47) est composé de trois portraits de Galdós qui sont « peints » à l'intérieur par des textures réalisées avec des textes pratiquement illisibles (ils sont associés par le public avec les œuvres littéraires de l'écrivain, mais la lecture se révèle impossible) ; ces textes-textures se trouvent au seuil de l'écriture asémique, quoiqu'ils sont encore reconnaissables comme textes grâce à la présence de pleins et de déliés, au caractère discret et modulaire des signes, à la linéarité de l'écriture... Il est clair que ces textes n'appartiennent pas au domaine pictural, même s'ils évoquent un signifié tactile : cet ensemble constitue, donc, une œuvre intersémiotique.

Nous avons mentionné précédemment que, pour le Groupe μ (1993 : 228), le dessin au trait est un dessin « de l'extérieur » qui assigne des contours seulement, tandis que le dessin « de l'intérieur » se rapproche, d'une certaine manière, de la peinture avec ses surfaces remplies de matière. La raison est que ce type de dessin, où le trait est travaillé pour former des hachures, est capable de révéler une vague illusion de transitions, d'ombres ou nuances et, en somme, de modelés sur les surfaces des objets, malgré le fait de ne proposer qu'un réseau de lignes. Tout ceci avec l'objectif d'investir ces objets ou figures d'une illusion de corporéité ou de matérialité, afin de remplir l'idéal de représenter des présences physiques sensibles. En effet, cette illusion de corporéité peut provenir de chacune des deux propriétés de surface du signe plastique, couleur ou bien texture, comme c'est le cas ici.

Mais, malgré ces illusions de matérialité, cette opposition entre ces deux types de dessin, « de l'extérieur » et « de l'intérieur », ne se correspond pas avec celle de dessin versus peinture, dit Édeline. Pour comprendre pourquoi cette analogie n'est pas valable, il faut s'arrêter un instant sur le concept d'*iconogramme* d'Édeline, qui est un « assemblage de lettres ou de mots dans le but de former des images d'objets identifiables, imaginaires ou appartenant au monde réel. » (Édeline, 2020 : 95-101) ; et il faut distinguer les deux types : *iconogramme-contour* et *iconogramme-surface* :

Contrairement au dessin classique, ce dessin particulier qu'est le calligramme-contour exige qu'on en parcoure de l'œil, et dans un sens déterminé, toutes les lignes [...] Plus net encore est l'effet du calligramme-surface, texturé par son remplissage au moyen de lignes de texte. Or on sait que la texture, ou microtopographie, a un signifié tactile [...] Cette fois c'est la surface entière et non seulement le contour qui doit être effleurée par l'œil [...] (ibid. : 106).

Donc, nous avons compris que nous avons affaire ici, dans cette œuvre de Paqui, à une œuvre parfaitement intersémiotique, un calligramme-surface, texturé par son remplissage au moyen de lignes de texte.

Mais retournons à l'analogie entre ces calligrammes et le dessin et la peinture : le tracé d'un calligramme-contour, explique Édeline, ne peut pas manifester la souplesse d'un dessin. Et un calligramme-surface présente un effet de texture très élémentaire, car un véritable modelé n'est pas possible, ni le dégradé, ni l'opposition chromatique ou de luminance : « l'objet représenté est un pur être de langage ». Alors, le calligramme de surface ne suffit pas pour être peinture, et reste dessin. Alors, l'opposition entre ces deux types de calligramme ne se correspond pas avec celle de dessin versus peinture. Tous les calligrammes, donc, appartiennent à l'option dessin (ibid,126-127).

Nous avons donc parlé de l'organisation visuelle de ce triptyque. Celle-ci détermine le récit que ce type d'œuvre transmet, comme nous avons vu dans le chapitre *La configuration des signes*, où nous avons analysé l'une des œuvres de notre corpus et que nous retrouverons à nouveau un peu plus bas. L'exemple qui nous occupe est un peu particulier, car les signes se limitent à un calligramme-texture qui forme un dessin. Mais il ne faut pas oublier que la texture possède un statut sémiotique :

Cuando la mácula, direccional o no, tiene por sí misma un estatuto semiótico, pueden nacer nuevos significados de la interacción entre el significado textural global y los significados propios de esta mácula. Un caso interesante es el que le presta a las imágenes una textura sacada de la escritura. (Groupe µ, 1993 : 190).

C'est précisément ce qui se passe dans notre exemple (fig. 47). Même si la lecture se révèle impossible, le texte-texture est associé par les récepteurs qui connaissent Galdós avec les thèmes des œuvres littéraires de l'écrivain, qui font partie de leur patrimoine culturel, et la suggestion est forte. Ceci est le récit que ces œuvres PS transmettent. En plus, l'horizontalité de l'écriture facilite l'évocation, et le tout est couronné par le portrait -plus grand que nature- de l'auteur de ces œuvres littéraires grandioses.

Quant à l'homogénéité et à l'unité de l'œuvre, nous pouvons affirmer que l'homogénéité, dans ce cas, est totale, puisque cette œuvre est intégralement composée d'une texture à partir des lignes de texte asémique parfaitement intersémiotiques.



Figure 48, Paqui Martín. Sans titre, 2017. Série « La palabra entintada ». Tracé au burin sur plaques en cuivre, gravure imprimée sur papier artisanal, sgraffite sur plaque encrée, 20x15 cm.

Certaines œuvres de Paqui Martín contiennent des dispositifs de cloisonnement type cartouche, ou même des compartiments ou des cages qui séparent des portions de l'œuvre. Parfois le dispositif crée des véritables trous dans l'espace pictural, comme dans le cas de cet exemple (fig. 48).

Édeline disait que la solution la plus simple pour éviter le contact direct entre les codes, c'est le cartouche, car celui-ci a un effet similaire à celui du cadre ; Il a une fonction sémiotique délimitatrice, isolant une zone de texte (généralement signature, initiales, date, dédicace, devise, monogramme, etc.) de la zone picturale, « sans qu'il y ait recouvrement des domaines de validité respectifs ». Néanmoins, dit-il, le statut des signes présents dans ces diverses zones a besoin d'être précisé :

Chaque zone, enclavée ou non, est caractérisée par le type d'espace suscité par la catégorie de signes qui y figurent. Elle est en opposition avec la zone adjacente, puisqu'il a fallu l'en séparer. La zone enclavée dans un cartouche, par une sorte de double négation, pourrait donc être sentie comme un trou dans l'œuvre, trou par lequel on perçoit de nouveau le monde réel : s'il s'y trouve un monogramme, son renvoi à l'artiste et sa valeur de portrait s'en trouveront renforcés (Édeline, 2020 : 76).

Un simple rectangle, un cercle ou un cylindre, comme ici (fig. 48), sont très efficaces pour la fonction délimitatrice, malgré le fait d'être une perforation dans l'image, que beaucoup d'artistes ne souhaitent pas, surtout lorsque leur souhait est de inscrire un texte dans l'image en le camouflant (dans des tels cas, la solution, propose Édeline (2020 : 77), c'est par exemple de remplacer le cartouche par un artifice qui ne brise pas l'illusion réaliste, style panneau, pierre gravée, etc. peint dans un style trompe-l'œil, selon les règles de la perspective).

Dans les œuvres de Paqui, au contraire, elle ne cherche pas à camoufler le contenu de la section séparée, mais plutôt à souligner la structure qui lui est chère, celle d'une forme géométrique enchâssée à l'intérieur d'une autre.

Le cartouche a aussi un signifié rhétorique iconique, disait Édeline, comme métaphore de la peau ou d'une coquille qui enveloppe et protège parce que, comme nous avons vu précédemment, un contour appartient à la figure ou objet et non au fond, selon les théories de la Gestalt et aussi selon la théorie traditionnelle chinoise de la peinture. Mais dans les œuvres de Paqui la corrélation sémiotique qui s'établit est différente. Le dispositif perforé délimite mais il scinde aussi. De ce fait, le contour a une double appartenance, aussi bien au fragment scindé qu'à la surface de l'espace pictural primaire (en tant que bord indexical où cette même surface s'arrête, où elle n'est plus).

En ce qui concerne le récit que cette configuration structurelle véhicule, la scission d'une parcelle de l'œuvre à partir de l'espace de représentation principal, peut évoquer l'existence de divers aspects d'un même récit, ou bien des éléments du récit qui s'incrémentent en supplément, ou bien des parties du récit cachées, etc. Tout le travail de reconstruction va au récepteur qui, à travers des inférences, fait les opérations d'accommodation qui lui semblent appropriées, afin de déceler la logique de l'œuvre (nous avons commenté tous ces aspects sémantiques dans le chapitre *Les décalages sémantiques*, page 87).

L'homogénéité de cette œuvre (fig. 48) se réalise à travers la mise en place de cette structure où une forme enveloppe l'autre et donc elles sont toutes les deux reliées, et aussi à travers le *rappel*, à l'intérieur de la coquille trouée, des types de traits et des couleurs de la zone extérieure avec, certes, une variation de direction et un inversement de couleurs, mais reconnaissables par le récepteur comme appartenant au même projet créatif.

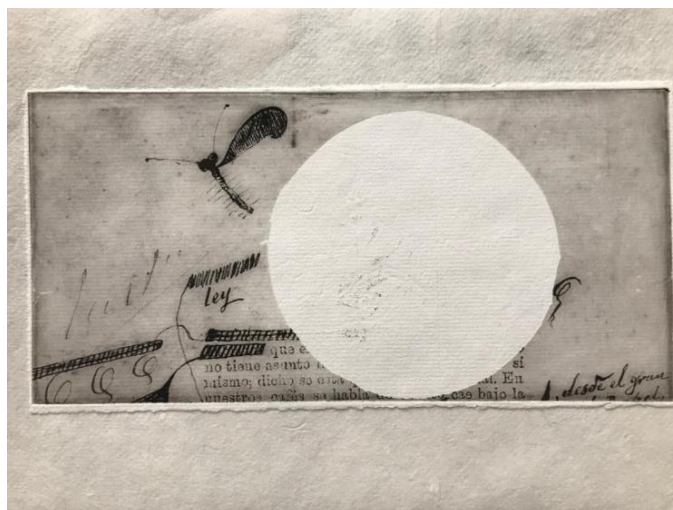


Figure 49, Paqui Martín. Sans titre, 2017. Série « La palabra entintada », image de livre d'artiste. Photopolymère sur plaque solaire imprimée sur papier artisanal, 16x22 cm.

L'œuvre PS s'encadre dans une catégorie narrative qui est, de plus, autosuffisante et autoréférentielle parce que son organisation visuelle (qu'elle soit logique ou non) produit la structure physique qui la réalise, et façonne son propre récit, même si l'organisation visuelle est libre et qu'elle est instituée à chaque nouvelle œuvre.

Cette œuvre PS de Paqui (fig. 49) présente un ordre visuel -ou configuration des signes- très simple mais, malgré cela, sa composition est une déclaration visuelle puissante : d'une part, par le contraste net et précis des deux formes géométriques qui la composent (rectangle / cercle) et, d'autre part, par un autre contraste, également net et précis, entre l'image positive (pleine) / image négative (vide). La particularité de cette composition, c'est que, dans le cas des deux contrastes, l'un contient l'autre et de plus, ils se chevauchent : le rectangle, espace positif, contient le cercle, espace négatif.

Nous avons dit que l'organisation visuelle de l'image façonne son propre récit. Et que, donc, ce dernier est autosuffisant et autoréférentiel parce qu'il produit lui-même sa propre structure physique. Et bien sûr, l'organisation visuelle de cette structure physique révèle, à son tour, le récit. Nous expliquerons très brièvement comment cela se passe :

La structure physique de l'œuvre (fig. 49) est composée d'un rectangle (espace positif) qui contient un cercle (espace négatif).

Et l'organisation visuelle de cette structure est la suivante : le rectangle (*espace positif*) contient une image iconique (tracé de libellule) et aussi un petit nombre de traits, qui

constituent une véritable panoplie de presque toute la variété de traits d'écriture qu'il est possible de trouver dans une œuvre PS : un texte tapé à la machine, de l'écriture manuscrite lisible, de l'écriture asémique, quelques traits d'écriture transformés en texture, des traits d'écriture présentant des distorsions en volutes et en traits allongés.

Par rapport au cercle (*espace négatif* pour la théorie de l'art occidentale), il faut faire ici une petite précision : la culture occidentale lit le cercle blanc comme un vide, même comme un *trou* (nous avons déjà commenté la dialectique vide-plein dans cette thèse, et les différences dans les deux cultures). Mais, dans notre exemple, le cercle blanc n'est pas complètement vide, car il contient des marques. De toute façon, dans la perception occidentale, le cercle blanc, *vide*, s'oppose, sans plus, à l'espace *plein*.

Les éléments visuels organisés de cette manière révèlent, d'abord, une sorte de récit de forces visuelles en tension, une force vide qui s'impose aux forces vivantes ; le vide qui fait le néant dans la zone des écritures et texte, qui menace de se mettre en mouvement, la libellule qui s'envole... À partir de ces éléments en tension, qui constituent déjà un récit visuel, une infinité d'interprétations peuvent surgir, une infinité d'histoires possibles, des descriptions parlées « qu'un conteur merveilleux en donnerait », comme disait Barthes, « en lisière du bon sens, au bord du proverbe ».



Figure 50, Paqui Martín. Sans titre, 2022. Série « Galdós inspirador de emociones ». Mordant salin sur aluminium et photopolymère sur plaque solaire, gravure imprimée sur papier artisanal, 25x22 cm.

La structure de cette œuvre (fig. 50) présente à nouveau la configuration d'une forme qui contient une autre forme. Dans ce cas, les deux formes sont des espaces positifs et, comme pour d'autres œuvres de Paqui, chaque forme est habitée par sa typologie de signes. Le petit rectangle vert provient de la même plaque que l'œuvre précédente (fig. 49), mais l'utilisation que l'artiste en fait est très différente. La panoplie de signes scripturaux du petit rectangle, dont nous avons déjà parlé auparavant, se complète avec les tracés et les tâches en rouge orangé du rectangle plus grand qui l'encadre. Nous avons déjà mentionné que les tâches rallongées et affinées deviennent des véritables traits et, donc, la frontière entre tâche en peinture et trait en dessin est très floue, comme en témoignent les œuvres de Paqui. Même les amas de points peuvent conformer des limites entre zones, des lignes virtuelles (comme nous avons vu dans le chapitre *La ligne dans l'espace pictural*, page 239), et nous pouvons apprécier cet effet de regroupement gestaltien sur cet exemple aussi.

Cette œuvre (fig. 50) présente plusieurs types de contraste, les principaux :

- Contraste de couleurs -presque complémentaires- : verte mousse et rouge orangée. À l'intérieur de chaque couleur, nous pouvons apercevoir, aussi, des nuances contrastées de température, variant entre des nuances plus chaudes et plus froides, aussi bien dans le cas du rouge que dans le cas du vert.
- Contraste de proportions entre l'ensemble de signes vert mousse (de plus petite taille) et l'ensemble de signes rouge orangé (plus grande taille).
- Contraste de caractère flou ou net des traits et des tâches.
- Contraste de direction. Dans le groupe vert mousse, est perceptible surtout le contraste entre deux diagonales, dans le groupe rouge orangé contrastent surtout les directions horizontale et verticale.

Donc, quant aux corrélations significatives que cette configuration des signes véhicule, nous pouvons par exemple interpréter une certaine profondeur fictive de l'espace pictural et créer un récit à partir de la richesse des données que la zone plus éloignée nous présente pour notre interprétation, et qui est un peu cachée par les formes du premier plan. En effet, le petit rectangle contient des informations variées (grâce à la variété de traits qu'il présente), mais ces données semblent plus éloignées dans l'espace fictif pictural que l'ensemble des traits du rectangle rouge, qui sont plus grands en taille. D'ailleurs, les traits plus grands en rouge orangé se superposent, dans la

zone centrale de droite, à ceux plus petits du rectangle vert. La situation des traits rouges sur le support marque clairement une situation spatiale rapprochée, par taille et par superposition, à celle de la zone verte, plus éloignée (il faut tenir compte aussi du fait que les couleurs chaudes avancent perceptivement par rapport aux froides).

La zone perceptivement prépondérante, où les contrastes sont les plus intenses et concentrés, c'est celle centrale vers la droite. Les inscriptions mystérieuses du centre de cette zone, notamment, peuvent attirer l'attention à la manière d'un « coffre au trésor ». L'observateur aura tendance à s'arrêter à cet endroit-là et à essayer d'en extraire le maximum d'informations en priorité, pour interpréter l'œuvre.

L'homogénéité de cette œuvre provient du fait que, malgré le contraste de couleur, les traits -tous- suivent un mouvement et une évolution plus ou moins graduelle qui va du plus petit et net jusqu'aux plus grands, qui semblent ensuite se dissoudre en tâches. Que les traits soient écrits ou dessinés, ils ne brisent pas l'homogénéité parce que, morphologiquement, « les pseudo-dessins engendrés par l'écriture sont des objets ambigus, c'est-à-dire proprement intersémiotiques », comme disait Édeline (dans le chapitre *L'utilisation spatiale de l'écriture*, page 228), que l'on peut prendre aussi bien pour les constituants d'un énoncé linguistique que pour des éléments plastiques de la représentation.



Figure 51, Paqui Martín. Sans titre, 2017. Série « La palabra entintada », image de livre d'artiste. Photopolymère sur plaque solaire imprimé sur papier artisanal et sur des pages du livre de Galdós « El audaz », 16x22 cm.

Cette œuvre (fig. 51) présente une structure en diptyque.

Elle présente, à gauche, une page de livre avec un texte écrit. Les lignes d'écriture constituent le modèle pour l'ordonnancement (type « grammatical ») du reste des formes dans cette composition. Le texte est pris non comme un ensemble de symboles à interpréter, mais comme un groupement d'éléments à traits libres et inappliqués, mais, cependant, subordonnés à une forme ; ils s'imbriquent dedans et ont, simultanément, subi une reconfiguration visuelle et un ajout de tracés. L'ordonnancement qui compose cette œuvre à la base (du côté gauche), suscite une abstraction, une expression spécifiquement picturale.

L'œuvre est un exemple de la pratique d'appropriation, en peinture, de la *grammaticalité* de la langue que décrivent Rabuñal et Peran (sujet survolé dans le chapitre *Le problème de l'imbrication texte-image*, page 31). C'est-à-dire, la peinture recherche, dans l'écriture, son reflet, ou bien cherche à projeter son reflet dans le modèle grammatical et discursif de la langue, y compris en suivant les règles de combinaison d'unités minimales (que cette œuvre invente pour l'occasion), des formes qui présentent les contenus de la peinture, des formes qui introduisent la temporalité que procure une soi-disant lecture (prétendue mais impossible dans le sens strict de la langue).

L'œuvre présente, à droite, une « page » qui répond, *grosso modo*, au principe d'ordonnancement proposé par la page de gauche, mais en mode inversé. Des formes « organiques » se rangent en colonnes verticales, traversées par des files de traits horizontaux (traits droits et d'autres formant des volutes qui rappellent, vaguement, des traits d'écriture). Les formes organiques sont formées par des traits-tâches verticaux épais et noirs, tandis que les traits horizontaux de cette partie sont moins contrastés. Alors, les traits verticaux de la « page » droite constituent la zone de contraste de luminance la plus intense de toute la composition.

Le texte à gauche contraste, à son tour, avec la « page » de droite par ses traits horizontaux plus marqués que les verticaux, soulignant ainsi la direction de lecture du texte.

L'organisation visuelle peut suggérer une interprétation (possible, parmi tant d'autres): sur la page de gauche, l'encadrement de la page, encadrée à son tour par le support de l'œuvre, suggère une conformité ou subordination à la page de texte écrit, à son caractère discursif et linéaire. La page de droite, en revanche, dont le dessin déborde

partout, mais qui répond quand même à la configuration visuelle établie par la page de gauche, peut évoquer l'acte de la lecture, et le début de l'envol de l'imaginaire du lecteur. Cette œuvre présente, selon notre interprétation, une énigme visuelle à laquelle il est difficile de se soustraire, et qui peut donner lieu à de nombreux récits possibles avant de, enfin, refermer ce livre ouvert et pouvoir, ainsi, résoudre l'énigme de son unité et la préserver.

L'homogénéité est résolue, morphologiquement, à travers le quadrillage qui englobe les deux « pages » de l'œuvre, et à travers le style ou *manière* que partagent les traits réalisés à la main des deux pages. Sémantiquement, l'homogénéité est obtenue à travers les opérations d'accommodation que réalise le récepteur parce que, ce que cette œuvre demande, c'est une sorte d'empilement d'une page sur l'autre page, une superposition d'ordre sémantique, l'unification dans une formule type question réponse.

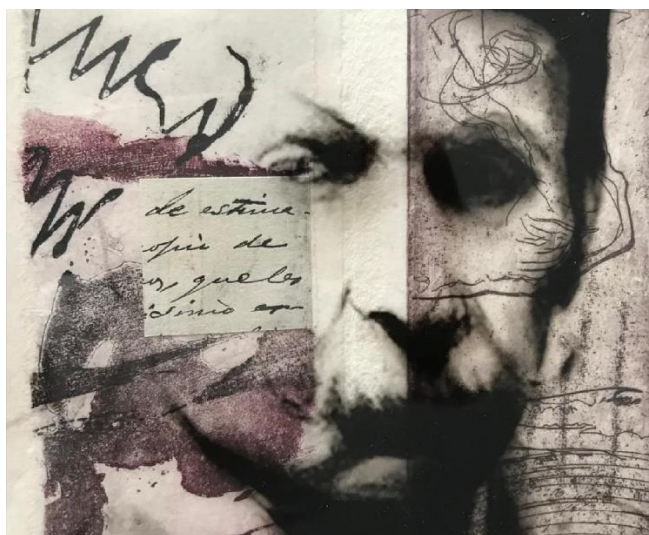


Figure 52, Paqui Martín. Sans titre, 2022. Série : « Galdós inspirador de emociones ». Cette œuvre a été réalisée par impression numérique à partir de compositions photographiques de l'artiste de nombreuses images inspirées de Galdós, imprimée sur papier Hanji, 28x35 cm.

Nous retrouvons, dans la structure de cette œuvre (fig.52), plusieurs dispositifs qu'utilise Paqui Martín, et dont nous avons déjà parlé : la forme qui contient une autre, la superposition de plusieurs espaces pleins (positifs), le cloisonnement de certaines parcelles, le trou dans l'espace pictural.

Nous découvrons, ici aussi, l'utilisation de divers types de traits, du plus fin à la tâche rallongée, en passant par l'écriture et le trait asémique, bien évidemment.

La composition présente deux parties qui s'équilibrent par leurs poids visuels, plus ou moins équivalents : à gauche, le carré contenant du texte (contraste noir et blanc), souligné par les deux grands traits noirs (sur fond clair) qui l'entourent sur la partie supérieure ; à droite, la moitié du visage qui est obscurcie et qui présente des contrastes de luminance intenses (noirs et blancs) sur les traits de la figure.

Le grand portrait de Galdós introduit une certaine impression de profondeur dans l'espace pictural. Mais la présence d'écritures et d'autres traits parsemés sur le support impose ou révèle la superficialité des marques et rend dominant l'aspect bidimensionnel de la surface, empêchant, au passage, l'immersion dans l'espace pictural à travers les données de profondeur du portrait, qui sont invalidées par l'évidence superficielle du pigment et de la texture du papier. Tout cela constitue aussi une forme de contraste 2D versus 3D.

L'organisation visuelle de cette œuvre produit l'intercalation d'image et écritures. Ce rapprochement physique peut provoquer l'impression que l'image se déforme jusqu'à devenir mot, et ceci complète la richesse sémantique de l'image, ou bien l'impression que le mot prend corps dans l'image. Ce devenir d'une chose vers l'autre, cet intervalle de sens et de transformation qui se situe dans l'espace indéterminé entre le mot et l'image, est comme un lieu d'opérations, prévu et conformé par l'artiste à l'attention de ses récepteurs. Ces derniers se donnent la mission de tisser une trame ou réseau continu (non représenté ou non représentable) entre le visible et le lisible. Les récepteurs décideront d'appliquer, à cet intervalle plein de virtualités, le type de transformation dont ils ont besoin, le code qu'ils ont extrait ou déduit. Les artistes ont de plus en plus délégué une partie de leur travail de création au public. De là, entre autres, est née l'idée que l'organisation visuelle de l'œuvre produit un récit.

L'homogénéité de cette œuvre est déterminée, morphologiquement, par les éléments de rappel (répétitions avec variations par rapport à l'élément dominant ou d'origine). Ces rappels des traits, des tâches épaisses, des zones ombragées se trouvent, généralement, dans une partie différente de l'œuvre, et en moindre mesure ou en moindre quantité, mais ces rappels suffisent pour rendre la composition équilibrée et harmonieuse. Et donc, homogène.

L'homogénéité sémantique se produit, comme pour les autres œuvres, au niveau des opérations d'accommodation pour rendre mots et images cohérents.

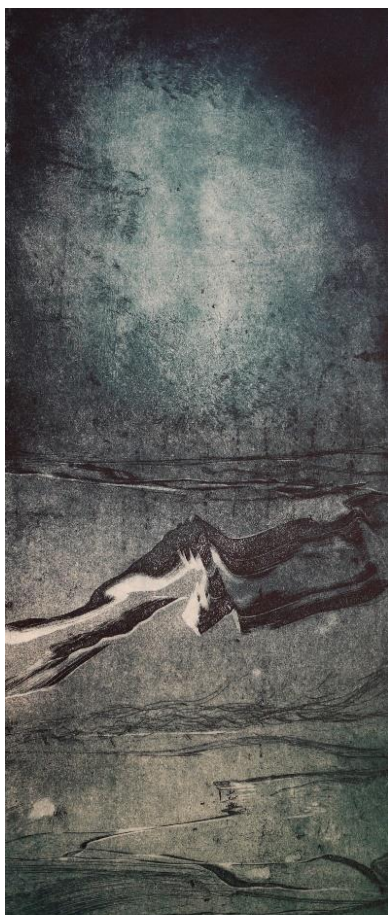


Figure 53, Paqui Martín. Sans titre, 2006. Série « Lo buscado, lo encontrado y lo perdido ». Gravure à l'eau-forte sur cuivre, imprimée sur papier artisanal AQUARI, 250 grammes, 74x29 cm.

Cette œuvre (fig. 53) n'est pas PS ; alors nous ne ferons pas d'analyse sur celle-ci mais, en revanche, elle nous a permis d'illustrer le concept de l'ostension, par contraste, du signe plastique (chapitre *L'intensification du signe graphique : la technique du contraste*, page 275), et nous permettra, ensuite, d'expliquer la profondeur dans l'espace pictural.

Paqui Martín a déclaré, lors de notre entretien, ne pas prêter une particulière attention à la question de la profondeur fictive dans l'espace pictural. Elle faisait référence surtout à l'utilisation de la géométrie projective, à la perspective linéaire. Mais, en réalité, elle a une manière distinctive de produire de l'espace dans ses compositions, à travers la superposition de formes géométriques. Mais nous avons observé qu'elle le rend présent aussi à travers la création de trous : à travers, littéralement, leur destruction, les espaces ou profondeurs de ses œuvres se révèlent.

Cet exemple montre, néanmoins, une représentation sans brisure de l'espace. Le forte contraste de luminance dans le signe abstrait qui flotte le rapproche du public et crée, ainsi, un premier plan, qui n'existerait pas sans ce signe.

Il y a, bien sûr, d'autres manières de représenter l'espace dans des œuvres artistiques en général, et dont se sert Paqui Martín dans cette œuvre. D'un côté, nous pouvons distinguer clairement l'effet obtenu, dans la moitié supérieure du tableau, par la perspective aérienne, technique qui se trouve dans les sources depuis le XVII^e siècle, et qui consiste à dégrader progressivement les couleurs et à adoucir progressivement les contours.

D'ailleurs, ce dégradé des valeurs de luminance (tonalités de gris) de la perspective aérienne se complète ici par la perspective chromatique, qui consiste à introduire la dominante chromatique bleuâtre dans les couleurs des objets lointains. Au même temps, le tiers inférieur de l'œuvre présente une tonalité plus chaude que dans le reste

de la peinture ; la température de couleur chaude rapproche aussi l'espace vers l'observateur.

D'un autre côté, une autre manière de marquer la profondeur de l'espace pictural consiste à amincir les traits et à les rendre plus flous et plus rapprochés entre eux au fur et à mesure qu'augmente la distance. Or, le signe composé de traits épais et contrastés (blanc - gris foncé) sur la moitié inférieure de l'œuvre se situe automatiquement au premier plan -et le crée-, grâce à sa taille, sa netteté et son contraste de couleurs.

12.2 Œuvres non commentées

12.2.1 Saskia Rodríguez



Figure 54 Saskia Rodríguez. « Inestabilidad textual », 2018 ; 1000 exemplaires : 16 pages ; 390x289 mm

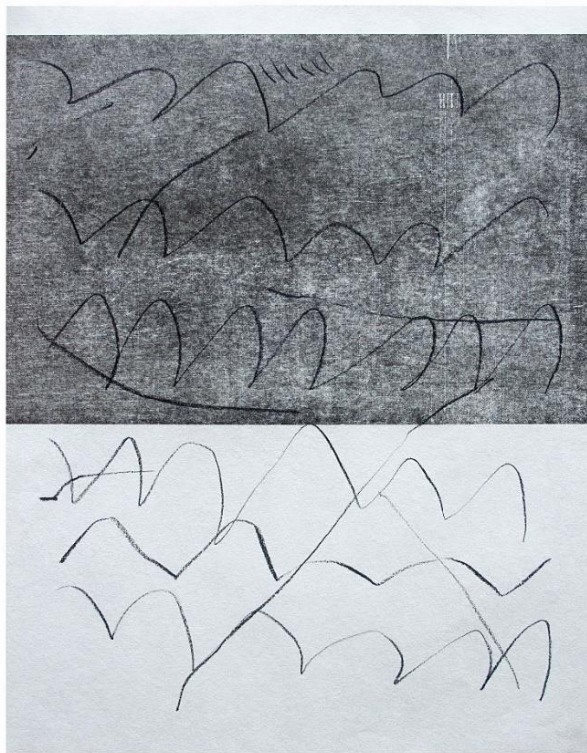


Figure 55, Saskia Rodríguez. *Sans titre*, 2019, xylographie crayon gras et graphite, papier japonais Awagami Silk pure White 62gr., 66x50cm.

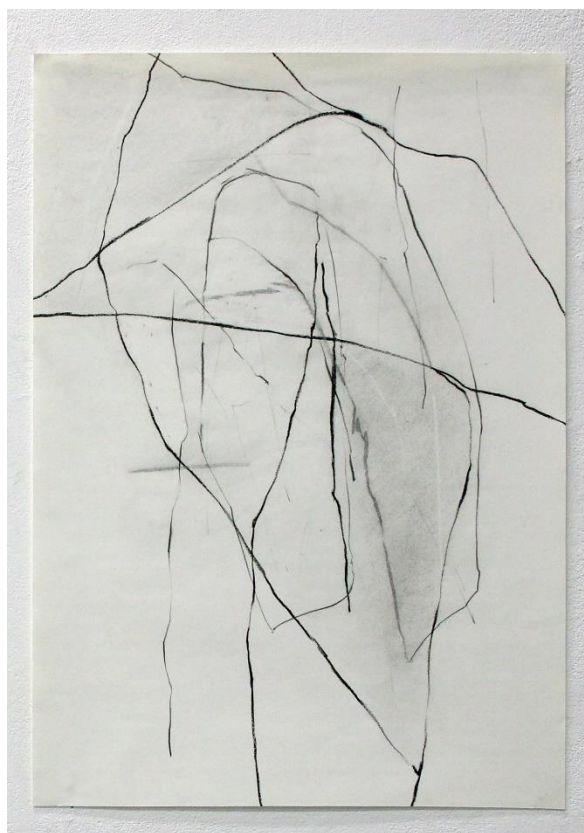


Figure 56, Saskia Rodríguez. *Sans titre*, 2019, dessin sur papier, 50x70cm.



Figure 57, Saskia Rodriguez. Sans titre, 2021. Technique mixte sur papier, projet "Si te pierdes ve hacia el mar", 21x29,7cm

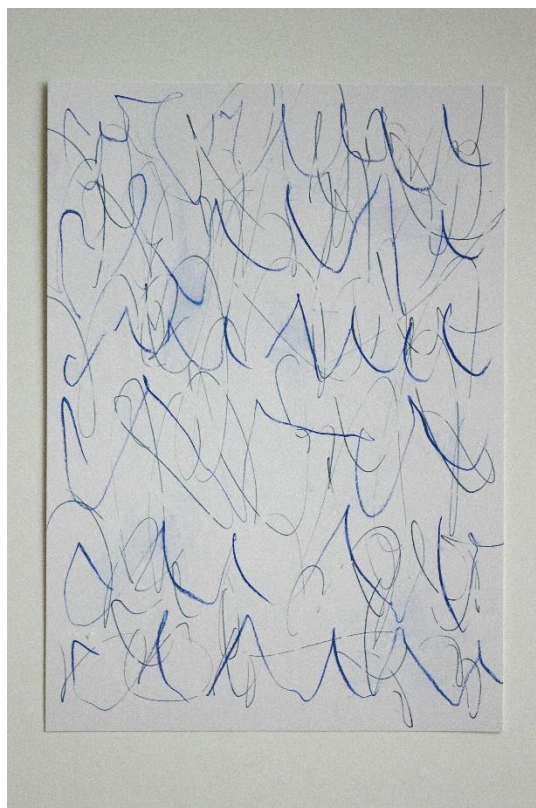


Figure 58, Saskia Rodriguez. Sans titre, série «Si te pierdes ve hacia el mar» 2021, technique mixte sur papier 21x29,7cm.

12.2.2 Ōtagaki Rengetsu

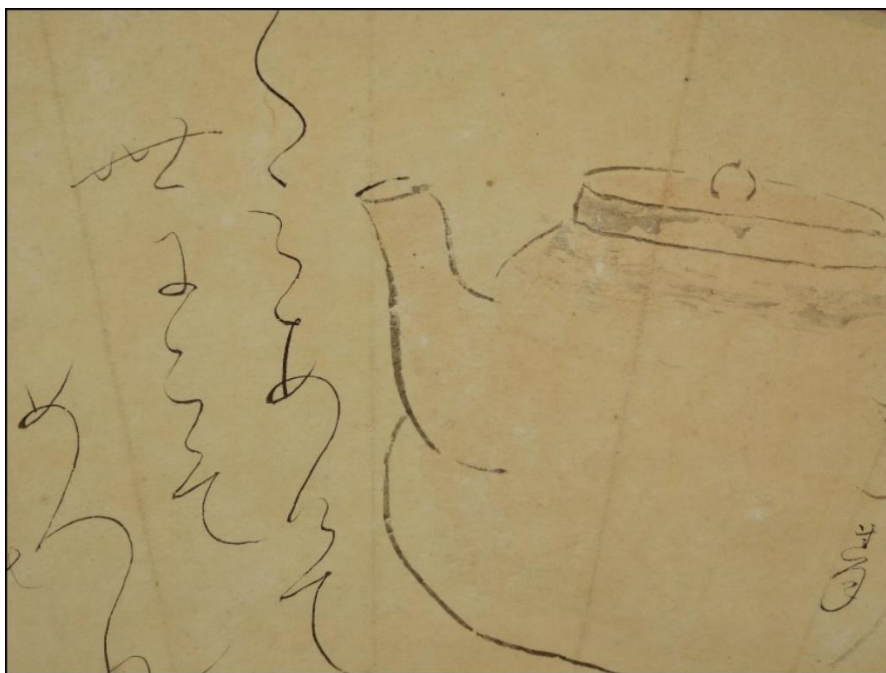


Figure 59, Ōtagaki Rengetsu, circa 1850-1860 Peinture avec théière et poème. Encre et lavis de couleur sur papier.



Figure 60, Ōtagaki Rengetsu, 1867, dessin de samurai avec poème. Encre et lavis de couleur sur papier, 30x45 cm. approx.

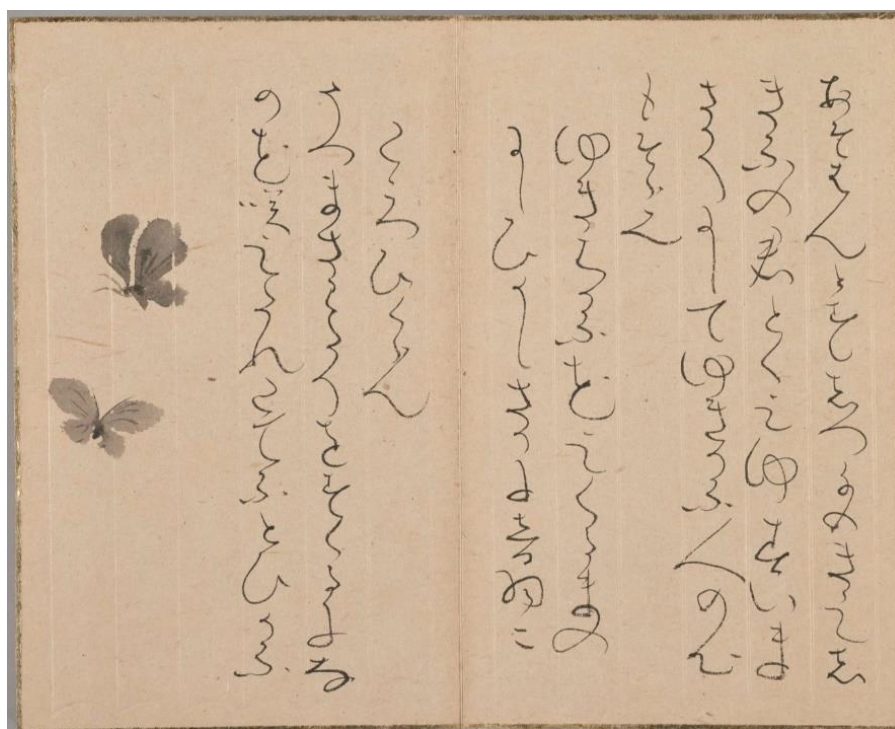


Figure 61, Ōtagaki Rengetsu, circa 1800, journal de voyage à Arashiyama, encre et lavis de couleur sur papier.

12.2.3 Laura González Cabrera

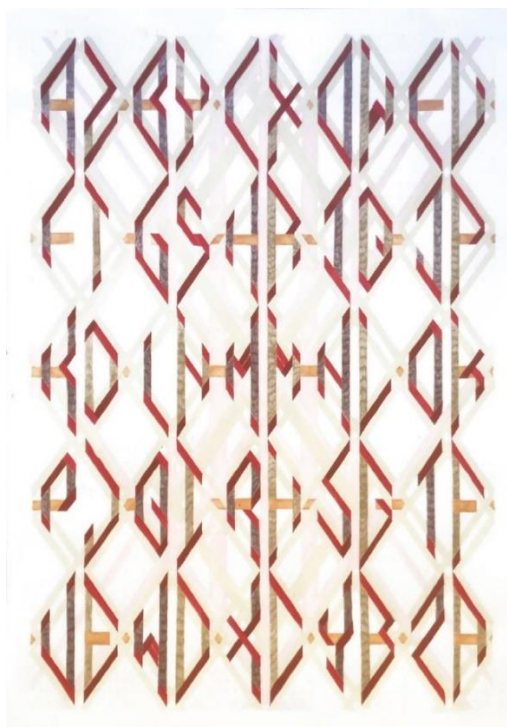


Figure 62, Laura González Cabrera, "Abecedario de Jano 0", 2021. Gouache et crayon sur papier 77 x 57 cm.

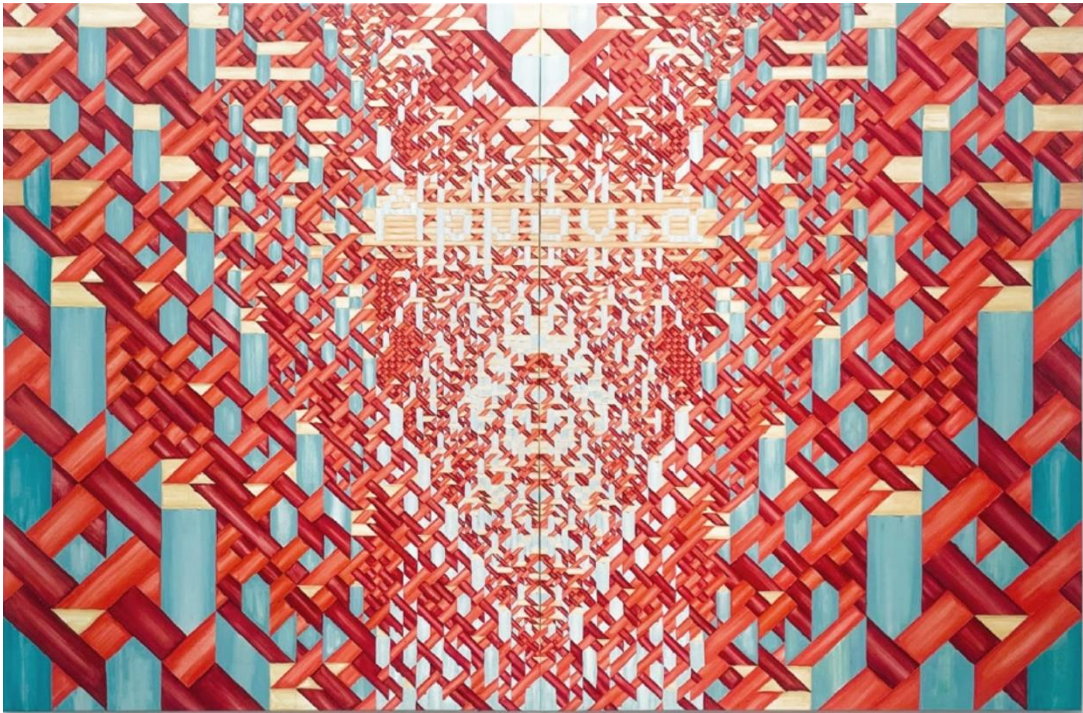


Figure 63, Laura González Cabrera, "El manto de harmonia". 2023, acrylique sur lin. 195 x 300 cm.

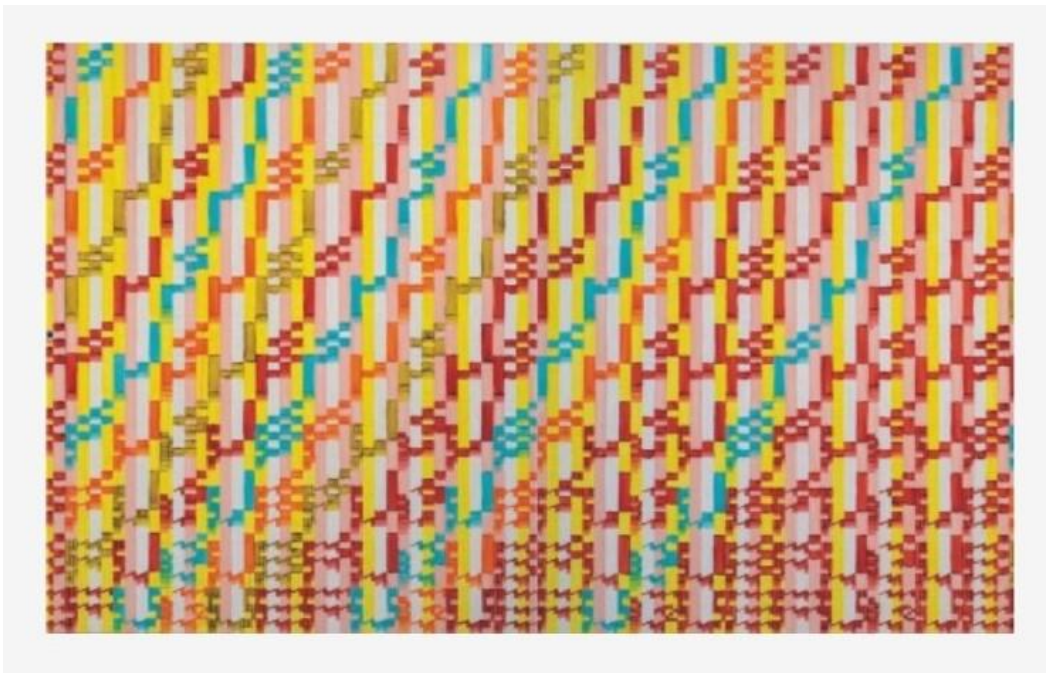


Figure 64, Laura González, Fuga IV, 2017. Acrylique sur toile, 190x300 cm.

12.2.4 Autres artistes orientaux



Figure 65, Inoue Yūichi, *Cri* (1961), encre et lavis sur papier, 239x447 cm.



Figure 66, Murase Myōdō, *Vagues déferlant sur les pins maritimes*, circa 1900s, encre sur papier. 32x60,5 cm.



Figure 67, Takabatake Shikibu, *dessin d'atelier de montagne au printemps*, circa 1800, encre sur papier

12.2.5 Autres artistes occidentaux



Figure 68, Botticelli, *Paradiso Canto V. 1*. Dessin : Première sphère planétaire ; Beatrice explique à Dante les principes ecclésiastiques de la dispense de vœux ; ascension vers la sphère de Mercure. Circa 1480-1495.



Figure 69, dessin inspiré de William Kentridge par Isabel Llarena Reino



Figure 70, Victor Hugo, circa 1871-1883, *Monsieur va au soleil*, dessin encre.

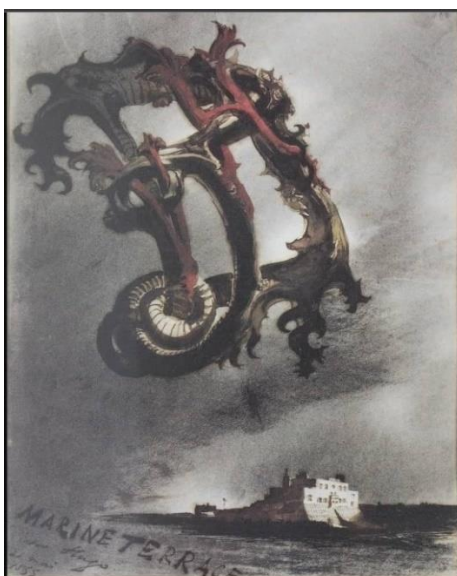


Figure 71, Victor Hugo, « *Marine Terrace* », 1855. Plume, encre, lavis, fusain, gouache, aquarelle, papier vélin.



Figure 72, Victor Hugo, 1867, « *Ma Destinée* », plume et lavis d'encre brune, gouache sur papier vélin. 17x25 cm.

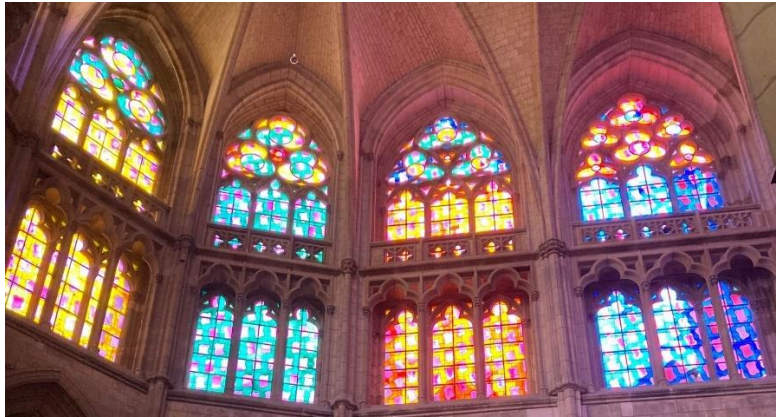


Figure 73, vitraux de Claude Viallat, photo de la Cathédrale de Nevers réalisée par Isabel Llarena Reino

13 RÉSUMÉ DE LA THÈSE

L'objet d'étude de cette recherche est l'œuvre pluricode picturale-scripturale (PS). Notre étude porte sur le niveau d'homogénéité que les signes des deux systèmes (image et texte) sont susceptibles de présenter au sein d'une même œuvre. Nous étudierons l'homogénéité dans les domaines morphologique, sémiotique, sémantique et procédural. L'identification des conditions qui régissent ces homogénéités peut être précieuse pour comprendre l'unité d'une œuvre PS en tant que projet cohérent.

Ce type d'étude constitue, à notre avis, un préambule possible à la conception d'une méthode d'analyse sémiotique-artistique de cette catégorie de la création humaine. Bien entendu, une telle méthode serait également applicable à la création visuelle pluricode réalisée à l'aide d'outils d'intelligence artificielle.

Barthes disait que toute écriture, dessin ou peinture, constituent une seule manière de tracer et, Shitao, quelques siècles auparavant, avait également déclaré que le trait de pinceau est unique (pour poème et peinture). Faisant pleinement confiance aux critères des deux auteurs, l'hypothèse que nous avons formulée dans cette thèse est que toute écriture peut être une manière unique de tracer et de signifier, à travers le trait, qui peut être homogène, se manifester dans un texte écrit ou peint. .

Ainsi l'analyse que nous avons menée dans cette recherche porte plus spécifiquement sur la ligne écrite et dessinée, sur le calcul des informations que ces lignes sont capables de transmettre (l'une et l'autre) et, par conséquent, sur les corrélations sémiotiques qu'elles sont capables d'instaurer.

Au début de nos recherches, nous avons réalisé que pour analyser ce format d'œuvre artistique PS, qui est complexe, nous devons explorer diverses approches pour pouvoir bien poser la problématique. Nous sommes donc arrivés à la conclusion que la comparaison des résultats obtenus à travers différents domaines de recherche était une bonne stratégie pour l'étude de cet objet hétéroclite, l'œuvre peinte et écrite.

Cette approche multidisciplinaire touche, entre autres domaines, aux relations et interactions entre les deux systèmes sémiotiques, ce qui a donné lieu à de nombreuses lectures sur l'intermédialité. Mais l'essentiel de notre problématique, telle que nous l'avons développée, concerne avant tout la morphologie des signes, le fait qu'ils font partie d'un code et que ce code se matérialise à travers la ligne. Ce n'est donc pas tant l'intermédialité que nous examinons, mais plutôt l'intermatérialité que partagent les deux systèmes au sein de l'œuvre.

L'association de ce qui est écrit et ce qui est dessiné couvre un large territoire de types de lignes, de croisements variés, voire de lignes intersémiotiques, dans des territoires visuels qui se situent entre figuration et abstraction. Les traits « abstraits » peuvent être réalisés plus ou moins spontanément, qu'ils fassent ou non partie d'un système ou d'un code, c'est-à-dire qu'ils peuvent aller, par exemple, d'un cryptogramme (codé) à une rayure ou des éclaboussures (en principe non codées), en passant par de l'écriture asémique dans un territoire intermédiaire, qui est une écriture illisible ou un pseudo dessin, composant des messages sans sens apparent. Cependant, chaque trait véhicule certaines informations.

Il faut tenir compte du fait que, malgré l'association commune entre texte et image depuis des temps immémoriaux, une fracture entre les deux systèmes, considérés comme antagonistes, a longtemps prédominé dans notre culture. Nous pensons que cette notion, bien que déjà dépassée, n'était pas totalement dénuée de fondement car, si l'on observe attentivement les deux systèmes, bien qu'ils coexistent dans la même œuvre, le fait est qu'ils ne se fondent généralement pas en un seul message (du moins ce n'est généralement pas le cas sans un certain effort de la part de l'auteur de l'œuvre). En fait, les produits parfaitement intersémiotiques sont, en théorie, rares.

Cependant, dans la pratique, généralement les deux systèmes ne sont pas aussi compartimentés dans une œuvre PS; il peut y avoir un certain degré de fusion entre les codes, voire une intersémioticité spontanée. D'après ce que nous avons pu vérifier, les associations entre les deux systèmes sont de nature diverse et se situent à l'intérieur de ce que l'on pourrait penser comme une gradation continue de modes de représentation.

Concernant les types d'homogénéité que nous étudions dans cette thèse, l'homogénéité morphologique implique une cohésion des formes (qui sera déterminée dans cette étude) et une certaine régularité stylistique. L'homogénéité sémantique implique un projet de sens commun et cohérent entre toutes les parties, et l'homogénéité sémiotique dépend de la capacité des signes à matérialiser, dans l'œuvre, le modèle théorique global du créateur ou de l'auteur. Enfin, nous avons également vérifié l'homogénéité procédurale, qui concerne le mécanisme d'inscription des signes.

Bien entendu, on ne peut parler de ces types d'homogénéité sans penser à l'art traditionnel chinois, que nous contemplons et admirons depuis de nombreuses années. L'observation des œuvres traditionnelles de l'art oriental, pour l'observateur inexpérimenté, peut constituer un ensemble d'abstractions illisibles; cependant, même pour les personnes qui sont capables de lire les sinogrammes, le haut niveau d'intersémioticité que présentent parfois les écrits chinois peut grandement compliquer leur lecture (mais il ne faut pas oublier que l'écriture asémiotique illisible est aussi relativement courante dans l'art occidental).

Le trait oriental a servi de contrepoint, dans notre analyse, à la manière occidentale d'inscrire les traits et nous avons introduit quelques exemples dans cette thèse à des fins de comparaison. Mais la contribution du trait oriental s'est révélée particulièrement précieuse lorsque nous l'avons examinée à travers le prisme de la théorie de l'information.

Une étape préalable a été nécessaire avant d'effectuer nos calculs; celle-ci a consisté à étudier les signes présents dans l'œuvre PS, aussi bien ceux qui concernent la partie picturale que la partie écrite. Ensuite, nous avons procédé à une étude de l'élément constitutif de chaque signe graphique ou pictural, la ligne.

Chaque code utilise la ligne différemment. La notion de ligne est très riche et présente de nombreux aspects différents.

La première étape a été de calculer la quantité d'information (en bits) contenue dans les caractères des deux codes d'écriture différents. Ceci à travers quelques calculs

simples issus, comme nous l'avons déjà souligné, de cette théorie mathématique de l'information. Celle-ci étudie les processus de transmission et démontre que les informations transmises sont quantifiables.

Ensuite, nous avons comparé les données des deux codes. L'objectif était de vérifier si les deux types de lignes – écrites, dessinées ou peintes – sont capables de transmettre une quantité équivalente d'informations. Sans aucun doute, cela a été l'un des points culminants de cette thèse. L'analyse des caractéristiques informatives des lignes des deux codes nous a permis d'évaluer leur impact sémiotique au sein de la composition artistique.

Une des limites de cette théorie est qu'elle est indifférente au sens des messages. Mais ce qui nous intéressait lors de la phase de calcul et de comparaison des résultats, c'était justement la notion d'information au sens physique, et non le sens du message. La transmission est un processus irréversible, qu'il s'agisse d'un message simple ou complexe (comme dans le cas d'une œuvre comme celle que nous examinons, avec plusieurs systèmes). Et, un processus irréversible a une tendance naturelle vers l'augmentation de l'entropie ; le désordre a tendance à augmenter au cours de la transmission.

Le processus créatif suivi par l'artiste peut se décrire de la façon suivante : pour transmettre son modèle théorique (son idéal d'œuvre), il a le choix entre différents codes (celui de la langue et, bien sûr, les systèmes de codage de l'image, du dessin ou de la peinture, et les systèmes de dénotation). Le code de la langue présente un niveau élevé de redondance, ce qui réduit considérablement les risques de perte d'informations dans un texte. L'image, en revanche, présente un autre type de codage.

Pour coder l'image, l'artiste passe par les phases préalables d'échantillonnage et quantification. La nature de ces deux phases provoque la réduction d'information dans un signal et, par extension, dans une déclaration artistique. Nous avons vu que ces pertes d'informations liées au processus d'échantillonnage sont courantes dans le domaine de la création artistique. Ainsi, pour établir le système de codage, un échantillon du concept à représenter est prélevé et quantifié, en fonction de la fidélité souhaitée (par rapport au référent) dans la représentation analogique (l'œuvre).

Ainsi les phases d'échantillonnage et de quantification donnent théoriquement lieu à cette perte irréversible d'informations contenues dans le signal original (de référence). D'un point de vue théorique, l'œuvre picturale est le pur produit d'un double mécanisme de suppression-agrégation d'informations et, par ailleurs et surtout, du phénomène d'aliasing.

D'un point de vue pratique, l'artiste, au cours du processus créatif, dispose de mécanismes plastiques de compensation, de création de redondance et d'agrégation d'informations. Nous avons signalé que le code linguistique est fort et présente un niveau élevé de redondance. En peinture, au contraire, puisque le code est faible, la redondance devrait, en principe, être également faible. Mais dans notre analyse, nous avons vérifié que la ligne, qu'elle soit écrite ou tracée, n'est pas le facteur en soi qui détermine la redondance. En réalité, cela s'établit au moment de l'inscription, à travers les lignes.

Nous avons donc décidé de nous tourner vers une autre discipline pour vérifier cela et compléter le calcul quantitatif que nous venions de faire (sur les informations que la ligne est capable de transmettre), mais cette fois avec une approche plus intuitive et, ainsi, nous avons examiné les principes de la théorie de la composition artistique. La technique sur laquelle nous nous sommes concentrés c'est celle du contraste, qui apporte une perspective qualitative à notre analyse. Nous avons analysé comment le contraste construit l'articulation plastique de l'œuvre, en intensifiant le poids visuel de certains traits, d'un code ou d'un autre. Tout cela rend le message plus clair et intensifie le sens. Ce qui nous a surtout intéressé, c'est que le potentiel informatif des lignes semble avoir une relation directe avec l'intensité du contraste.

En résumé, la sélection, le codage et l'inscription de l'information sont les opérations majeures qui composent le processus créatif de l'artiste et qui conditionnent les conditions de transmission de l'information, à l'aide des deux codes. L'analyse des phénomènes liés à la transmission de l'information peut parfaitement s'appliquer à la pratique artistique. En fait, l'artiste utilise généralement, et sans s'en rendre compte, les effets et défauts qui surviennent au cours de ces trois phases comme ressources créatives.

Quant au récepteur, en fonction de son attitude, de sa structure mentale et d'autres facteurs, il sélectionne le message, comme le dit Eco, et lui attribue une probabilité parmi tant d'autres (également possibles). Ceci, traduit en termes de théorie de l'information, signifie que le message propose une certaine quantité d'informations codées. Mais le message pourrait potentiellement contenir une quantité d'informations bien plus importante. Ces possibilités varient en fonction du code sélectionné par l'auteur du message. Le code (et les circonstances dans lesquelles le code est inscrit) présente une certaine mesure d'entropie relative, de redondance, deux facteurs qui modulent la disponibilité et l'accessibilité des informations du message.

Nos analyses nous ont permis d'apporter une réponse à notre hypothèse grâce aux démonstrations. Nous tenons à souligner le fait que l'examen, en appliquant de façon simplifiée la théorie de l'information, nous a donné un résultat inattendu et, à notre avis, ouvre un champ d'étude aussi intéressant que complexe. Aborder l'étude de la sémiotique incluant la possibilité de vérifier des hypothèses par des calculs mathématiques nous semble être une piste prometteuse.

14 RESUMEN DE LA TESIS

El objeto de estudio de esta tesis es la obra intermedial pictórica escrita, centrándonos en el nivel de homogeneidad que pueden presentar los signos de los dos sistemas (imagen y texto) en el seno de una misma obra. Estudiaremos la homogeneidad en los ámbitos morfológico, semiótico, semántico y procedural. La identificación de las condiciones que rigen estas homogeneidades puede resultar valiosa para entender la unidad de una obra intermedial como proyecto coherente.

Este tipo de estudio constituye un preámbulo posible, a nuestro parecer, para la concepción de un método de análisis semiótico-artístico de esta categoría de la creación humana. Por supuesto, tal método sería también aplicable a la creación visual intermedial realizada utilizando herramientas de inteligencia artificial.

Barthes decía que toda escritura, dibujo o pintura constituyen una sola manera de trazar y, Shitao, algunos siglos antes, también declaraba único el trazo de pincel (poema o pintura). Poniendo nuestra plena confianza en el criterio de ambos autores, la hipótesis que hemos planteado en esta tesis es la de que toda escritura puede ser una sola manera de trazar y de significar, a través del trazo, que puede ser homogéneo, se manifieste de forma escrita o pintada.

Así que el análisis que hemos realizado en esta investigación se centra más específicamente en el trazo escrito y dibujado, en el cálculo de la información que estos trazos son susceptibles de transmitir (tanto uno como otro) y, como consecuencia de ello, en la correlación semiótica que son capaces de instituir.

Al comienzo de nuestra investigación nos hemos dado cuenta de que, para analizar este formato complejo de obra artística, nos hacía falta explorar diversos enfoques para lograr plantear bien la problemática. Así que llegamos a la conclusión de que la comparación de los resultados obtenidos a través de diferentes campos de estudio era una buena estrategia para el estudio de este objeto heteróclito que es la obra pintada y escrita.

Este enfoque pluridisciplinar toca, entre otros campos, el de las relaciones e interacciones entre los dos sistemas semióticos, lo que nos ha llevado a numerosas lecturas acerca de la Intermedialidad. Pero la mayor parte de nuestra problemática, tal como la hemos desarrollado, atañe sobre todo a la morfología de los signos, al hecho de que forman parte de un código y de que este código se materializa a través del trazo. Por tanto, no es tanto la intermedialidad la que examinamos, sino la intermaterialidad que comparten los dos sistemas dentro de la obra.

La asociación de lo escrito y lo dibujado abarca un amplio territorio de tipos de líneas, cruces variados, incluso líneas intersemióticas, en territorios visuales que se sitúan entre la figuración y la abstracción. Los trazos “abstractos” pueden ser realizados de manera más o menos espontánea, formando o no parte de un sistema o código, es decir, pueden abarcar desde, por ejemplo, un criptograma (codificado) hasta un rayón o salpicadura (en principio no codificados), pasando por la escritura asémica en un territorio intermedio, que es una escritura ilegible o un pseudo dibujo, componiendo

mensajes sin aparente significado. No obstante, todo trazo es portador de una cierta información.

Hay que tener en cuenta que, a pesar de la asociación tan habitual entre texto e imagen desde tiempos inmemoriales, durante mucho tiempo ha predominado en nuestra cultura una escisión entre ambos sistemas, que han sido considerados como antagónicos. Pensamos que esta noción, aunque ya pasada, no estaba completamente desprovista de fundamento pues, si observamos atentamente los dos sistemas, aunque éstos cohabiten en una misma obra, lo cierto es que no suelen fusionar en un mensaje único (al menos no suele ser el caso sin una cierta dosis de esfuerzo por parte del autor de la obra). De hecho, los productos perfectamente intersemióticos son, en teoría, poco frecuentes.

Sin embargo, lo cierto es que, en la práctica, en una obra de carácter artístico que emplee los dos sistemas, éstos no están tan compartimentados; siempre se da un cierto grado de mezcla entre códigos, incluso de intersemiotividad espontánea. Por lo que hemos podido comprobar, las asociaciones entre los dos sistemas son de naturaleza diversa y se sitúan dentro de lo que se podría pensar como una escala continua de modos de representación.

Volviendo a los tipos de homogeneidad que examinamos en esta tesis, la homogeneidad morfológica conlleva una cohesión de formas (a determinar en este estudio) y una cierta regularidad estilística. La homogeneidad semántica conlleva un proyecto de significado común y coherente entre todas las partes, y la homogeneidad semiótica depende de la capacidad de los signos para materializar, en la obra, el modelo teórico global del creador o autor. Por último, también hemos comprobado la homogeneidad procesal, la que atañe al mecanismo mismo de la inscripción de los signos.

Por supuesto, no podemos hablar de estos tipos de homogeneidad sin pensar en el arte tradicional chino, que hemos contemplado y admirado desde hace muchos años. Y es que la observación de obras tradicionales de arte oriental, para el observador inexperto, pueden constituir abstracciones ilegibles; pero, incluso para el que es capaz de leer los caracteres, el nivel de intersemiotividad elevado que presentan a veces los sinogramas puede complicar mucho su lectura (pero no hay que olvidar que en el arte occidental también la escritura asémica ilegible es relativamente habitual).

Esta manera de trazar del lejano oriente nos ha servido como contrapunto, en nuestro análisis, a la manera de trazar occidental y hemos introducido algunos ejemplos en esta tesis con fines comparativos. Pero la aportación del trazo oriental ha sido especialmente valiosa cuando lo hemos examinado bajo el prisma de la teoría de la información.

Un paso previo y necesario antes de efectuar nuestros cálculos, consistió en hacer un repaso de los signos presentes en este tipo de obra, tanto los concernientes a lo pictórico como a la escritura, para luego pasar a realizar un estudio del elemento constitutivo de todo signo gráfico o pictórico, la línea. Cada código utiliza la línea de manera diferente. El concepto de línea es muy rico y presenta muchos aspectos diferentes.

El primer paso ha sido calcular la cantidad de información (en bits) contenida en los caracteres de los dos códigos de escritura diferentes a través de unos cálculos simples provenientes, como ya hemos señalado, de esta teoría matemática de la información, que estudia los procesos de transmisión de la misma, y que demuestra que la información que se transmite es cuantificable.

A continuación, comparamos los datos de los dos códigos. El objetivo era verificar si ambos tipos de trazo -escritos, dibujados o pintados- son susceptibles de transmitir una cantidad de información equivalente. Sin duda, este ha sido uno de los puntos culminantes de esta tesis. Analizar las características informativas de las líneas de ambos códigos, nos permitió evaluar su repercusión semiótica en el seno de la composición artística.

Uno de los límites de esta teoría es que es indiferente al significado de los mensajes. Pero lo que nos interesaba durante la fase de cálculo y comparación de los resultados era, precisamente, el concepto de información en el sentido físico, y no el significado del mensaje. La transmisión es un proceso irreversible, sea un mensaje simple o complejo (como en el caso de una obra como la que examinamos, con varios sistemas). Y un proceso irreversible tiene una tendencia natural hacia un aumento de la entropía; el desorden tiende a aumentar durante la transmisión.

El proceso que sigue el artista durante el proceso creativo es el siguiente. Para transmitir su modelo teórico (su ideal de obra), sus opciones son, entre otras muchas posibles, el código de la lengua y, por supuesto, los sistemas de codificación de la imagen, dibujo o pintura, y los sistemas de denotación que decida aplicarles. El código de la lengua presenta un nivel elevado de redundancia, lo que disminuye en gran medida la posibilidad de pérdida de información y de aliasing en un texto. La imagen, en cambio, utiliza otro tipo de codificación.

Para la codificación de la imagen, el autor pasa por las fases previas de muestreo y cuantificación. La naturaleza de ambas fases es lo que hace que se produzca la reducción de información en una señal y, por extensión, en un enunciado artístico. Hemos visto que estas pérdidas de información asociadas al proceso de muestreo son muy habituales en el dominio de la creación artística. De manera que, para establecer el sistema de codificación, se toma una muestra y se cuantifica la misma en función de la fidelidad deseada (con respecto al referente) en la representación analógica (la obra).

Así que las fases de muestreo y de cuantificación dan lugar, teóricamente, a esa pérdida irreversible de información contenida en la señal original (referente). Desde una perspectiva teórica, la obra pictórica es el puro producto de un doble mecanismo de supresión-agregación de información y, además y sobre todo, del fenómeno de aliasing.

Desde una perspectiva práctica, el proceso creativo dispone de recursos plásticos de compensación, de incremento de la redundancia, y de agregación de información. Habíamos comentado que el código de la lengua es fuerte y tiene un alto nivel de redundancia. En pintura, en cambio, como el código es débil, la redundancia también debería serlo, en principio. Pero en nuestro análisis hemos comprobado que el trazo,

sea escrito o dibujado, no es el factor en sí que determina la redundancia. En realidad, ésta se establece en el momento mismo de la inscripción.

Así que decidimos recurrir a otra disciplina para verificar lo anterior y completar el cálculo cuantitativo que acabábamos de realizar (sobre la información que la línea es capaz de transmitir), pero esta vez con un enfoque más intuitivo y, así, examinamos los principios de la teoría artística de la composición. La técnica sobre la que nos hemos centrado es la del contraste, que aporta una perspectiva cualitativa a nuestro análisis. Hemos analizado cómo el contraste construye la articulación plástica de la obra, al intensificar el peso visual de ciertos trazos, de uno u otro código. Todo ello vuelve el mensaje más claro e intensifica el significado. Lo que nos interesó estudiar fue, sobre todo, que el potencial informativo de las líneas parece tener una relación directa con la intensidad del contraste.

En resumen, la selección, la codificación y la inscripción de la información son las grandes operaciones de las que se compone el proceso creativo del artista y que condicionan las condiciones de la transmisión de la información, usando los dos códigos. El análisis de los fenómenos relativos a la transmisión de la información se puede aplicar perfectamente a la práctica artística. De hecho, el artista utiliza habitualmente, y sin darse cuenta, los efectos y defectos que acontecen durante estas tres fases, como recursos creativos.

En cuanto al receptor, según su actitud, estructura mental y otros factores, selecciona el mensaje, como dice Eco, y le adjudica una probabilidad entre muchas otras (también posibles). Esto, traducido en términos de la teoría de la información, quiere decir que el mensaje propone una cierta cantidad de información codificada. Pero el mensaje podría contener, potencialmente, una cantidad de información mucho más elevada. Estas posibilidades varían según el código seleccionado por el autor del mensaje. El código (y las circunstancias en las que el código está inscrito) presenta una cierta medida de entropía relativa, de redundancia, dos factores que modulan la disponibilidad y la accesibilidad de la información del mensaje.

Nuestros análisis nos han permitido dar una respuesta y aportar varias demostraciones, a nuestra hipótesis. Nos gustaría destacar el hecho de que el examen, por medio de la aplicación simplificada de la teoría de información, nos proporcionó un resultado inesperado y que, a nuestro parecer, abren un campo de estudio tan interesante como complejo. Abordar el estudio de la semiótica incluyendo la posibilidad de verificar hipótesis por medio de cálculos matemáticos nos parece una vía prometedora.

15 SUMMARY OF THE THESIS

The object of study of this research is the intermedial work of art (Pictural and Scriptural, PS), focusing on the level of homogeneity that the signs of the two systems can present within the same work. We will study homogeneity in the morphological, semiotic, semantic and procedural areas. The identification of the conditions that govern these homogeneities can be valuable to understand the unity of the intermedial work of art as a coherent project.

This type of study constitutes a possible preamble, in our opinion, for the conception of a method of semiotic-artistic analysis of this category of human creation. Of course, such a method would also be applicable to intermedial creation performed using artificial intelligence tools.

Barthes said that all writing, drawing or painting makes up the same kind of tracing, and Shitao, some centuries before, also declared the brush stroke unique. Placing our full confidence in the criteria of both authors, the hypothesis that we have raised in this thesis is that all writing can be a single way of tracing and signifying, through the stroke, which can be homogeneous, manifest itself in a written or painted.

Thus, the analysis that we carried out in this research focuses more specifically on the written and drawn line, on the calculation of the information that these lines are capable of transmitting and, consequently, on the semiotic correlation that they are capable of establishing.

At the start of our research, we realized that, in order to analyse this artistic PS work, which is complex, we needed to explore various approaches to be able to properly pose the problem. We therefore came to the conclusion that comparing the results obtained across different areas of research was a good strategy for the study of this heterogeneous object, the painted and written work.

This multidisciplinary approach touches, among other areas, on the relationships and interactions between the two semiotic systems, which have given rise to numerous readings on intermediality. But the essence of our problem, as we have developed it, concerns above all the morphology of the signs, the fact that they are part of a code and that this code materializes through the line. It is therefore not so much intermediality that we examine, but rather the intermateriality that the two systems share within the work.

The association of what is written and what is drawn covers a wide territory of types of lines, of varied crossings, even of intersemiotic lines, in visual territories between figuration and abstraction. "Abstract" features can be produced more or less spontaneously, whether or not they are part of a system or a code, that is to say they can range, for example, from a cryptogram (coded) to a scratch (in principle not coded), through asemic writing in an intermediate territory, which is illegible writing or a pseudo drawing, composing messages without apparent meaning. However, each trait conveys certain information.

We must consider that, despite the common association between text and image since time immemorial, a divide between the two systems, considered antagonistic, has long predominated in our culture. We believe that this notion, although already outdated, was somehow founded because, if we carefully observe the two systems, although they coexist in the same work, the fact is that they do not merge usually in a single message (at least not without some effort on the part of the author of the work). In fact, perfectly intersemiotic products are, in theory, rare.

However, in practice, generally the two systems are not as isolated in a PS work; there may present a certain degree of merging between the codes, or even a spontaneous intersemioticity. From what we have been able to verify, the associations between the two systems vary in nature and lie within what one could think of as a continuous scale of modes of representation.

Concerning the types of homogeneity that we study in this thesis, morphological homogeneity implies a cohesion of forms (which will be determined in this study) and a certain stylistic regularity. Semantic homogeneity implies a project of common and coherent meaning between all parties, and semiotic homogeneity depends on the capacity of the signs to materialize, in the work, the global theoretical model of the creator or the author. Finally, we also checked procedural homogeneity, which concerns the mechanism of inscription of the signs.

Of course, we cannot talk about these types of homogeneity without thinking about traditional Chinese art, which we have contemplated and admired for many years. Observation of traditional works of oriental art, for the inexperienced observer, can constitute a set of illegible abstractions; However, even for people who are able to read sinograms, the high level of intersemioticity that Chinese writings sometimes exhibit can greatly complicate their reading (but it should not be forgotten that illegible asemic writing is also relatively common in Western art).

The Eastern stroke served as a counterpoint, in our analysis, to the Western way of inscribing strokes. We have introduced some examples in this thesis for comparison purposes. But the Eastern stroke's contribution proved particularly valuable when we examined it through the lens of information theory.

A preliminary step was necessary before carrying out our calculations; this consisted of studying the signs present in the PS work, both those which concern the pictorial part and the scriptural part. Then, we carried out a study of the constituent element of each graphic or pictorial sign, the line.

Each code uses the line differently. The notion of line is very rich and presents many different aspects.

The first step was to calculate the amount of information (in bits) contained in the characters of the two different writing codes. This was done through some simple calculations resulting, as we have already highlighted, from the mathematical theory of information. This theory studies the transmission processes and demonstrates that the information transmitted is quantifiable.

Next, we compared the data from the two codes. The objective was to check whether the two types of lines – written, drawn or painted – are capable of transmitting an equivalent amount of information. Without a doubt, this was one of the highlights of this thesis. The analysis of the informative characteristics of the lines of the two codes allowed us to evaluate their semiotic impact within the artistic composition.

One of the limitations of this theory is that it is indifferent to the meaning of the messages. But what interested us during the calculation and comparison of results phase was precisely the notion of information in the physical sense, and not the meaning of the message. Transmission is an irreversible process, whether it is a simple or complex message (as in our case, the PS work containing several coding systems). And, an irreversible process has a natural tendency toward increasing entropy; disorder tends to increase during transmission.

The creative process followed by the artist can be described as follows: to transmit his theoretical model (his ideal of work), he has the choice between different codes (that of the language and, of course, the coding systems used in image, drawing or painting, and their denotation systems). The language code has a high level of redundancy, which greatly reduces the chances of information being lost in a text. The image, on the other hand, presents another type of coding.

To code the image, the artist goes through the preliminary phases of sampling and quantification. The nature of these two phases reduces the information of the signal and, by extension, this also happens in the artistic statement. We have seen that these losses of information caused by the sampling process are common in the field of artistic creation. Thus, to establish the coding system, a sample of the concept to be represented is taken and quantified, according to the fidelity (in relation to the referent) required by the artist in the analog representation (the work).

Thus, the sampling and quantification phases theoretically give rise to this irreversible loss of information contained in the original (reference) signal. From a theoretical point of view, the pictorial work is, on the one hand, the product of a double mechanism of suppression-aggregation of information and, on the other hand, of the phenomenon of aliasing.

From a practical point of view, the artist, during the creative process, has pictorial mechanisms of compensation, creation of redundancy and aggregation of information. We said that the linguistic code is strong and has a high level of redundancy. In painting, on the contrary, since the code is weak, the redundancy should, in principle, also be low. But in our analysis, we verified that the line, whether written or drawn, is not the factor in itself that determines redundancy. In fact, this is established at the time of the inscription of the lines.

We therefore decided to turn to another field in order to verify what we have exposed above, and to complete the quantitative calculation performed (on the information that the line is capable of transmitting). This new approach offers a more intuitive view and, thus, we examined the principles of the theory of artistic composition. We focused on the technique of contrast, which brings a qualitative perspective to our analysis. We analysed how contrast constructs the plastic articulation of the work, by intensifying

the visual weight of certain strokes or signs, of one code or the other. All this makes the message clearer and intensifies the meaning. We have verified that the informative potential of the lines seems to have a direct relationship with the intensity of the contrast.

In summary, the selection, coding and inscription of information are the major operations which make up the artist's creative process and which conditions the transmission of information. The analysis of phenomena linked to the transmission of information can be perfectly applied to artistic practice. In fact, the effects and defects related to these three phases, are frequently used by the artist, sometimes unintentionally, as creative resources.

As for the receiver, depending on his attitude, his mental structure and other factors, he selects the message, as Eco says, and assigns it a probability among many others (also possible). This, from information theory perspective, means that the message offers a certain amount of encoded information. But the message could potentially contain a much greater amount of information. These possibilities vary depending on the code selected by the author of the message. The code (and the circumstances in which the code is written) exhibits a certain measure of relative entropy, of redundancy, two factors which modulate the availability and accessibility of the amount of information in the message.

Our research allowed us to provide an answer to our hypothesis. We would like to emphasize the fact that the study, by applying information theory in a simplified way, gave us an unexpected result and, in our opinion, opens a promising field of study of this interesting and complex topic: approaching the study of semiotics including the possibility of verifying hypotheses through mathematical calculations.

16 BIBLIOGRAPHIE

Ahmed, Maaheen

- 2015 “Walks through the museum of images: openness of self-reflexive images in comics”, in Stéphanie Delneste & Jean-Louis Tilleuil (dir.), *Les Cahiers du Grit n.3*, 113-135. [En ligne:] <http://grit.fltr.ucl.ac.be/>

Arnheim, Rudolf

- 1969 *Visual thinking*, University of California Press.
- 1993 *Consideraciones sobre la educación artística*, Paidós Ibérica, 1^a ed.

Barthes, Roland

- 1964a *Rhétorique de l'image*, Communications, 4. pp. 40-51.
- 1964b *Éléments de sémiologie*, Communications, 4. pp. 91-142
- 1972 *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris, éditions du Seuil, Points. Littérature 35.
- [1982], 1992 *L'obvie et l'obtus*. Paris, éditions du Seuil, Essais critiques

Benayoun, Maurice

- 2008 *DUMP. L'intention artistique à l'œuvre Hypothèses pour un passage à l'acte*, Thèse de doctorat, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Disponible en: <https://www.benayoun.com/the-dump/> Consulté en ligne le 22 août 2023

Benveniste, Émile

- 1969 “Sémiologie de la langue”, *Semiotica* I/1, p. 1-12; / I/2, p.127-135, La Haye, Mouton & Co.

Bertrand, Denis

- 2011 « Enthymème du visible : autour de la ligne », dans Tiziana Migliore (éd.), *Retorica del visibile. Strategie de l'immagine tra significazione e comunicazione*, Rome, Aracne, 41-57.

Blanc, Jan

- 2021 "L'historien de l'art doit reconstituer la pensée de l'artiste" *Les Chemins de la philosophie* [En ligne:] www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-chemins-de-la-philosophie/jan-blanc-l-historien-de-l-art-doit-reconstituer-la-pensee-de-l-artiste-9968787. Consulté le 22 août 2023

Brognez, Laurence

- 2011 "Du roman du peintre à la fiction critique", in Olivier Odaert & Jean-Louis Tilleuil (dir.), *Les Cahiers du Grit n.1*, 92-108. [En ligne:] <http://grit.fltr.ucl.ac.be/>

Brunson, Geoffroy

- 2015 "Une complémentarité naturelle? Éléments d'analyse du couple texte-image dans une affiche publicitaire du groupe Total", in Stéphanie Delneste & Jean-Louis Tilleuil (dir.), *Les Cahiers du Grit n.3*, 95-111. [En ligne:] <http://grit.fltr.ucl.ac.be/>

Butor, Michel

- 1980 *Les Mots dans la peinture*. A. Skira; Flammarion. Sentiers de la création.

Camí, Jordi et Luis M. Martínez

- 2020 *El cerebro ilusionista: La neurociencia detrás de la magia*. Barcelona, RBA

Castro Lechtaler, Antonio Ricardo et Fusario, Rubén Jorge

- 2015 *Comunicaciones y redes para profesionales en sistemas de información*, Barcelone, Marcombo.

Cassigneul, Adèle

- 2017 "But words! words! you will find nothing to match the picture!", in Mireille Raynal-Zougari (dir.), *Le Rêve plastique des Écrivains*, Rennes, La Licorne 125.

Cassirer, Ernst

- 1995 *Ecrits sur l'art: Forme et Technique*. Paris, Éditional Cerf.

Castro Flórez, Fernando.

- 2019 *Estética de la crueldad. Enmarcados artísticos en tiempo desquiciado*. Madrid, Fórcola Ediciones S.L.

Changeux, Jean-Pierre

- 1994 *Raison et plaisir*, Paris, Éditions O. Jacob.

Chanteloup, Antoine

- 2010 *Tilt, Jeux de langages et mise en scène graphique ; multiplicité et reconsidération des conditions de la narration dans Frag*, d'Ilan Manouach, école des Arts Décoratifs de Strasbourg. [En ligne:] www.academia.edu/5112344/Tilt. Consulté le 13 avril 2020.

Cheng, François

- 1989 *Souffle-Esprit. Textes théoriques chinois sur l'art pictural*. Paris, Seuil.
- 1991 *Vide et plein. Le langage pictural chinois*. Paris, Seuil

Chung, Sheng Kuan

- 2012 "Spirituality in Asian Aesthetics" in Chung Sheng Kuan (éd.), *Teaching Asian art: Content, context, and pedagogy*, Reston VA, National Art Education Association. 133-138.

Conseil d'État Chinois

- Avis du Conseil d'État sur la publication de la «Liste générale des caractères chinois standard» Guofa [2013] n°23 [En ligne] Consulté le 22/11/2023 https://www.gov.cn/zwggk/2013-08/19/content_2469793.htm

Cutting, James E.

- 2003 "Reconceiving Perceptual Space", in Hecht, Heiko, Robert Schwartz et Margaret Atherton (éd.), *Looking into pictures: An interdisciplinary approach to pictorial space*. Massachusetts, MIT Press, 215-238.

Dabner, David

- 2005 *Diseño Gráfico. Fundamentos y prácticas*. (Traduction: Elena Rufas Yuste). Barcelona, Blume.

Dars, Jacques

- 2001 “Fabienne Verdier ou la main-esprit” in Verdier, Fabienne (auteur), *L'unique trait de pinceau. Calligraphie, peinture et pensée chinoise*. Paris, Albin Michel, 12-16.

Delneste, Stéphanie

- 2015 “Texte et image : un paradigme pour la littérarité et la lisibilité de la littérature enfantine contemporaine” in Stéphanie Delneste & Jean-Louis Tilleuil (dir.), *Les Cahiers du Grit n.3*, 49-55. [En ligne:] <http://grit.fltr.ucl.ac.be/>

Détienne, Marcel

- 1964 “Simonide de Céos ou la sécularisation de la poésie”. *Revue des Études Grecques*, tome 77, fascicule 366-368, pp. 405-419. [En ligne:] www.persee.fr/doc/reg_0035-2039_1964_num_77_366_3792. Consulté le: 8 septembre 2022.

Dondero, Maria Giulia

- 2010 “L’indicialité de l’image scientifique: de la constitution de l’objet à sa manipulation” in Dondero, Giulia et Audrey Moutat (dirs.) *Visible*, (6), Université de Liège, 91-107. [En ligne:] <https://doi.org/10.25965/visible.389> consulté le 5 novembre 2023

Dondis, Donis A.

- [1973] 2006 *La sintaxis de la imagen: Introducción al alfabeto visual*, Barcelona, Gustavo Gili.

Duchamp, Marcel

- 2013 *Duchamp du signe*, in Sanouillet, Michel et Paul Matisse (éd.), Paris, Flammarion, Champs, Arts, nouvelle éd. revue et corrigée.

Eco, Umberto

- 1965 *L'œuvre ouverte*. Paris, Seuil.
- 1970 "Sémiologie des messages visuels in: *Communications*, 15. *L'analyse des images* <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm0588-80181970num1511213> pp.11-51. [En ligne] Consulté le 22 août 2023.
- 1976 *La production des signes*. Paris, Biblio essais, Le livre de poche.
- 1994 *Les limites de l'interprétation*. Paris, Librairie générale française.

Édeline, Francis

- 2020 *Entre la lettre et l'image: À la recherche d'un lieu commun*. Louvain-la-Neuve Academia, Extensions sémiotiques.

EPFL ArtLab

- 2019 *Thinking Machines: Ramon Llull and the ars combinatoria*. [Catalogue d'exposition], 3 novembre 2018 -10 mars 2019, ZKM Center for Art and Media Karlsruhe, Centre de Cultura Contemporànea de Barcelone-CCCB. [En ligne:] www.thinkingmachines.world. Consulté le 16 février 2019.

Everaert-Desmedt, Nicole

- 2011 "La sémiotique de Peirce", dans Louis Hébert (dir.), *Signo. Site internet de théories sémiotiques. (sans pages)* Rimouski, Québec. [En ligne:] <http://www.signosemio.com/peirce/semiotique.asp>.

Freydefont, Marcel

- 2011 "Les contours d'un théâtre immersif (1990-2010)", *Agôn* [En ligne], Brouiller les frontières, N°3: Utopies de la scène, scènes de l'utopie, Dossiers, mis à jour le : 10/01/2011, URL : <http://w7.ens-lsh.fr/agon/index.php?id=1559>.

Fusco, Maria, Lomax, Yves, Newman, Michael et Rifkin, Adrian

- 2017 "11 Statements around art writing" dans Fusco, María (auteur) *Give up art*. Los Angeles, New Documents.

Gallero, José Luis

- 2019 “La doble militancia” in *Escribir y dibujar, en el fondo, no son lo mismo*. Rabuñal, Anxo et Martí Peran (auteurs). pp7-25. Madrid, Ediciones Asimétricas.

Gerbier, Laurent

- 2012 “Le trait et la lettre. Apologie subjective du lettrage Manuel” dans *Comicalités* [En ligne], Varia, mis en ligne le 27 septembre 2012, consulté le: 9 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/comicalites/1202> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/comicalites.1202>

Glover, Michael

- 2020 “Botticelli’s Perfect Beauty”, dans *Hyperallergic*, Consulté le 24 avril 2020. [En ligne] hyperallergic.com/551651/botticellis-perfect-beauty/?utm_medium=email&utm_campaign=WE040520&utm_content=WE040520+CID_1d4773b03aaeef3738e78a518a7af10&utm_source=HyperallergicNewsletter&utm_term=Botticellis%252520Perfect%252520Beauty.

Gombrich, Ernst Hans

- 1960 *Art and illusion: A study in the psychology of pictorial representation*. (2002: 6e édition). London, Phaidon.

Granjon, Émilie

- 2016 “Le signe visuel chez le Groupe μ ”, dans Louis Hébert (dir.), *Signo. Site internet de théories sémiotiques. (sans pages)* Rimouski, Québec. [En ligne:] <http://www.signosemio.com/groupe-mu/signe-visuel.pdf>.

Graziani, Françoise

- 2009 “Figurer et dire : la peinture parlante” dans : *Les arts quand ils se rencontrent* : Xlles Entretiens de la Garenne Lemot [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes (généré le 26 janvier 2023). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/pur/39550>. ISBN : 9782753546912. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.39550>. pp 91-98.

Grenier, Catherine

- 2008 *La revanche des émotions : Essai sur l'art contemporain*. Paris, Seuil.

Groarke, Leo ; Palczewski, Catherine Helen ; Godden, David

- 2016 *Navigating the visual turn in argument*. The Free Library. American Forensic Association consulté le 14 Oct. 2023 [En ligne:] <https://www.thefreelibrary.com/Navigating+the+visual+turn+in+argument.-a0456758962>

Groensteen, Thierry

- 1999 *Système de la bande dessinée*. (2011, 2e éd), Paris, Presses Universitaires de France. Formes sémiotiques 1.
- 2011 *Bande dessinée et narration. Système de la bande dessinée, vol. 2*. Paris, Presses Universitaires de France. Formes sémiotiques 1.

Groupe μ

- 1992 *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil.
- 1993 *Tratado del signo visual: Para una retórica de la imagen*. Madrid, Cátedra.

Halté, Pierre

- 2022 “Modalité et jugement dans les relations texte / image”, dans *Signata* [En ligne], 13, pp1-14. mis en ligne le 01 juin 2022, consulté le 14 mars 2023. <http://journals.openedition.org/signata/3673>

DOI : <https://doi.org/10.4000/signata.3673>

Hopkins, Robert

- 2003 “Perspective, convention and compromise”, in Hecht, Heiko, Robert Schwartz et Margaret Atherton (éd.), *Looking into pictures: An interdisciplinary approach to pictorial space*. Massachusetts, MIT Press, 145-165

Horning, Rob

- 2022 “Word Processing: Surrealism and AI” dans *Art in America*, *ARTnews.com*, 18 avril 2022, pp. 78–83. [En ligne:] www.artnews.com/art-in-america/features/word-processing-surrealism-artificial-intelligence-1234625624/#recipient_hashed=9cedbe0d78b2c7839c1ec04d4b66235cf43d64e53d2b79412e91e64244f5eaa1&utm_medium=email&utm_source=exacttarget&utm_campaign=aia_theframe&utm_content=345200_04-19-2022&utm_term=8051831. Consulté le 3 mai 2022.

Jappy, Tony

- 1998 “Sémiotiques du texte et de l’image” dans *Protée*, vol. 26, numéro 3, pp.25–34. [En ligne:] <https://doi.org/10.7202/030523ar>. Consulté le 16/09/2023.

Javary, Cyrille J.D.

- 2001 “L’écrire étincelant” in Verdier, Fabienne (auteur), *L’unique trait de pinceau. Calligraphie, peinture et pensée chinoise*. Paris, Albin Michel, 4-11.

Kaenel, Philippe

- 2015 “L’illustration abstraite au XXe siècle : un paradoxe lessingien?” in Stéphanie Delneste & Jean-Louis Tilleuil (dir.), *Les Cahiers du Grit n.3*, 137-147. [En ligne:] <http://grit.fltr.ucl.ac.be/>

Kalkofen, Hermann

- 2003 “Irreconcilable views”, in Hecht, Heiko, Robert Schwartz et Margaret Atherton (éd.), *Looking into pictures: An interdisciplinary approach to pictorial space*. Massachusetts, MIT Press, p. 355-378.

Kennedy, John M., Juricevic, Igor et Bai, Juan

- 2003 “Line and borders of surfaces: grouping and foreshortening”, in Hecht, Heiko, Robert Schwartz et Margaret Atherton (éd.), *Looking into pictures: An interdisciplinary approach to pictorial space*. Massachusetts, MIT Press, 321-354.

Kentridge, William

- 2014 *Six drawing lessons*. The Charles Eliot Norton lectures. Harvard University Press.

Kentridge, William et Kate McCrickard

- 2013 *William Kentridge: Fortuna* dans Lilian Tone (éd.). London Thames & Hudson.

Kiefer, Anselm

- 2011 *L'art survivra à ses ruines: Die Kunst geht knapp nicht unter*. Leçons inaugurales du Collège de France. Paris, Fayard.

Klinkenberg, Jean-Marie

- 2008 *La relation texte-image. Essai de grammaire générale*, dans Bulletin de la Classe des Lettres, 6e série, XIX, p. 21-79.
- 2020 "Pour une grammaire générale de la relation texte-image" dans *Pratiques* [En ligne], 185-186, mis en ligne le 30 juin 2020, consulté le 13 décembre 2023.
URL : <http://journals.openedition.org/pratiques/8436> ;
DOI : <https://doi.org/10.4000/pratiques.8436>

Koenderink, Jan J. et Van Doorn, Andrea J.

- 2003 "Pictorial space", in Hecht, Heiko, Robert Schwartz et Margaret Atherton (éd.), *Looking into pictures: An interdisciplinary approach to pictorial space*. Massachusetts, MIT Press, 239-299.

Labastie, Claire

- 2015 "L'art de l'erreur dans les Pages de Dictionnaire de Giles Barbier" in *Essais*. Revue Interdisciplinaire d'Humanités, n.8, Erreur et création, Metayer, Myriam et François Trahais (éd.), École Doctorale Montaigne-Humanités. p 173-190.

Lakoff, George et Johnson, Mark

- 1980 *Metaphors we live by*. Chicago, The University of Chicago Press.

Levitte, Agnès

- 2010 *La perception des objets quotidiens dans l'espace urbain*. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, thèse de doctorat. [En ligne:] tel.archives-ouvertes.fr/tel-00634655/document. Consulté le 11 décembre 2019.

Livingstone, Margaret S.

- 2013 *Vision and art: The biology of seeing*. Abrams.

Martinet, André

- 1960 *Éléments de linguistique générale* Paris, Armand Colin (2015).
- 1985 *Syntaxe générale*, Paris, Armand Colin.

Matsunobu, Koji

- 2012 "Art of simplicity: teaching Japanese spiritual arts" in Chung Sheng Kuan (éd.), *Teaching Asian art: Content, context, and pedagogy*, Reston VA, National Art Education Association. 139-145.

Mausfeld, Rainer

- 2003 "Conjoint representations and the mental capacity for multiple simultaneous perspectives" in Hecht, Heiko, Robert Schwartz et Margaret Atherton (éd.), *Looking into pictures: An interdisciplinary approach to pictorial space*. Massachusetts, MIT Press, 17-60.

Maynard, Patrick

- 2003 "Pictures of perspective: theory or therapy", in Hecht, Heiko, Robert Schwartz et Margaret Atherton (éd.), *Looking into pictures: An interdisciplinary approach to pictorial space*. Massachusetts, MIT Press, 191-211.

Morellet, François

- 2011 *Mais comment taire mes commentaires*. Nouv. ed. augm, Beaux-arts de Paris; Ministère de la culture et de la communication. Ecrits d'artistes.

Moujan, Carola

- 2013 “L’expérience de l’entr’espace” dans *Interfaces numériques*, 2(2). p 209-228 [En ligne:] <https://doi.org/10.25965/interfaces-numeriques.1824>, Consulté le 22 août 2023.

Nachtergaele, Magali

- 2012 “Art contemporain et écriture: la “new literature”?” dans Guillaume, Christine (éd.), *L’Art Même* numéro 55. Chronique des Arts Plastiques de la Fédération Wallonie-Bruxelles, 5-6 [En ligne:] *L’Art Même | Revue* (scopalto.com) Consulté le 20 septembre 2022.

Nerlich, Michael

- 1990 *Iconotextes* [actes du colloque international tenu à l' Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 17-19 mars 1988]. Alain Montandon (éditeur), Clermont-Ferrand; Gap; Paris CRCD; Ophrys.

Norme ISO/IEC 8859-1: 1997 (E). Consultée le 22/11/2023.

- [En ligne:] <https://www.open-std.org/jtc1/sc2/wg3/docs/n411.pdf>

Odaert, Olivier

- 2015 “La hantise de l’écriture dans la bande dessinée contemporaine” dans Stéphanie Delneste & Jean-Louis Tilleuil (dir.), *Les Cahiers du Grit n.3*, 37-48. [En ligne:] <http://grit.fltr.ucl.ac.be/>

Pallas, Basile

- 2015 “L’art en échec: les peintres et l’erreur dans quelques romans de l’artiste au XIXe siècle” in *Essais*. Revue Interdisciplinaire d’Humanités, n.8, Erreur et création, Metayer, Myriam et François Trahais (éd.), École Doctorale Montaigne-Humanités. p .123-140.

Peirce, Charles Sanders

- [1931-35] : *Collected Papers*, vol. I-VI (sous la dir. de C. Hartshorne et P. Weiss), Massachusetts, The Belknap Press, Cambridge.

Penone, Giuseppe

- 2021 “Exposition “Giuseppe Penone. Sève et pensée” à la Bibliothèque nationale de France”, *Événements*, France Culture, [En ligne:] [www.franceculture.fr/evenement/exposition-giuseppe-penone-seve-et-pensee-a-la-bnf?actId=ebwp0YMB8s0XXev-swTWi6FWgZQt9biALyr5FYI13Orse9-QQ6r9ChR8nw116tr5&actCampaignType=CAMPAIGN_MAIL&actSource=687054#xtor=EPR-2-\[LaLettre15102021\]](http://www.franceculture.fr/evenement/exposition-giuseppe-penone-seve-et-pensee-a-la-bnf?actId=ebwp0YMB8s0XXev-swTWi6FWgZQt9biALyr5FYI13Orse9-QQ6r9ChR8nw116tr5&actCampaignType=CAMPAIGN_MAIL&actSource=687054#xtor=EPR-2-[LaLettre15102021]). Consulté le 22 octobre 2021.

Pérez Carreño, Francisca

- 1988 *Los placeres del parecido: Icono y representación*. Madrid, Visor, DL.

Rabuñal, Anxo & Peran, Marti

- 2019 *Escribir y dibujar, en el fondo, no son lo mismo*. Madrid, Ediciones Asimétricas.

Ramirez, L. Rogers

- 2013 *Design principles and methods for composing artwork*. iUniverse LLC.

Rey, Alain

- 2017 Alain Rey et Fabienne Verdier - Polyphonies: formes sensibles du langage et de la peinture - [En ligne:] YouTube, consulté 22/08/2023.

Rogers, Sheena

- 2003 “Truth and meaning in pictorial space”, in Hecht, Heiko, Robert Schwartz et Margaret Atherton (éd.), *Looking into pictures: An interdisciplinary approach to pictorial space*. Massachusetts, MIT Press, 301-320.

Roxas-Chua, Sam Roderick.

- 2017 *Echolalia in script: A collection of asemic writing*. Orison Books; Distributed to the trade by Itasca Books.

Rufas yuste, Elena et Dabner, David.

- 2008 *Diseño gráfico: Fundamentos y prácticas*. Barcelona, Éd. Blume.

Sachs-Hombach, Klaus

- 2003 “Resemblance reconceived”, in Hecht, Heiko, Robert Schwartz et Margaret Atherton (éd.), *Looking into pictures: An interdisciplinary approach to pictorial space*. Massachusetts, MIT Press, 167-177.

Saint-Martin, Fernande

- 2007 *Le sens du langage visuel : Essai de sémantique visuelle psychanalytique*. Presses de l'Université du Québec.

Salucci, Marco

- 2015 “Le Van Gogh de Heidegger et le Velazquez de Foucault. Une réflexion sur deux erreurs philosophiques” in *Essais. Revue Interdisciplinaire d'Humanités*, n.8, Erreur et création, Metayer, Myriam et François Trahais (éd.), École Doctorale Montaigne-Humanités. p 47-72.

Sanouillet, Anne et Franklin, Paul B.

- 2013 *Duchamp du signe*. Par Marcel Duchamp. Edité par Michel Sanouillet et Paul Matisse, Nouvelle éd. revue et corrigée, Flammarion, DL. Champs, Arts.

Shannon, Claude E.

- 1948 *The mathematical theory of communication*. The Bell System Technical Journal, vol.27, p. 379-423, 623-656, July, October 1948.

Shannon, Claude et Weaver, Warren

- 1949 *The mathematical theory of communication*. University of Illinois Press.

Shitao et Ryckmans, Pierre

- [1710], [1970], 2012 *Discurso acerca de la pintura por el monje Calabaza Amarga*. (Traduit par María Lecea). Granada, Editorial Universidad de Granada.

Shulevitz, Uri

- 1985 *Writing with pictures: How to write and illustrate children's books*. #Print on demand, Watson-Guption Publication.

Storr, Robert

- 2009 "Gerhard Richter: The Day Is Long" dans *Art in America* [En ligne:] www.artnews.com/art-in-america/features/gerhard-richter-robert-storr-62780/#recipient_hashed=9cedbe0d78b2c7839c1ec04d4b66235cf43d64e53d2b79412e91e64244f5eaa1&utm_medium=email&utm_source=exacttarget&utm_campaign=aia_theframe&utm_content=377693_09-08-2022&utm_term=8051831. Consulté le 22 août 2023.

Tilleuil, Jean-Louis et Odaert, Olivier

- 2011 "Les origines européennes de la bande dessinée. Éclatement et cohérence de l'émergence de la bande dessinée européenne", dans Stéphanie Delneste & Jean-Louis Tilleuil (dir.), *Les Cahiers du Grit* n.1, p 130-142. [En ligne:] <http://grit.fltr.ucl.ac.be/>

Thomas, Jeffrey L. et Edgington, Francis M.

- 1999 *Digital basics for cable television systems*, New Jersey, Prentice Hall PTR.

Uhl, Magali

- 2015 "Dans les fragments de la mémoire sensible, Les récits visuels de soi" dans Uhl, Magali (dir.), *Mises en récit artistiques et nouvelles scénographies de l'intime*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest.

Vega y Vega, Jorge Juan

- 1996 "Plaisir et Roman: Un essai de logique fictionnelle" dans Emilia Alonso Montilla, Manuel Bruña Cuevas et María Muñoz Romero (coord.), *La lingüística francesa: gramática, historia, epistemología*, Vol. 2, Séville, p 93-104.
- 2015 "Popularizing the enthymeme: Fans for Aristotle" dans Vega y Vega, Jorge Juan (éd.) *The essential enthymeme: Propositions for educating students in a modern world*. Bern, Peter Lang. p 29-59.

- 2015 “Language, image and reasoning: learning with enthymemes” dans Vega y Vega, Jorge Juan (éd.) *The essential enthymeme: Propositions for educating students in a modern world*. Bern, Peter Lang. p 143-168.
- 2015 “The integrated method: cognitive and expressive skills in the second-language classroom” dans Vega y Vega, Jorge Juan (éd.) *The essential enthymeme: Propositions for educating students in a modern world*. Bern, Peter Lang. p 169-270.

Wick, Rainer

- 1986 *La pedagogía de la Bauhaus*. Madrid, Alianza Editorial.

Willats, John

- 2003 “Optical laws or symbolic rules? The dual nature of pictorial systems”, in Hecht, Heiko, Robert Schwartz et Margaret Atherton (éd.), *Looking into pictures: An interdisciplinary approach to pictorial space*. Massachusetts, MIT Press, p125-143.

Wollheim, Richard

- 2003 “In defense of Seeing-in”, in Hecht, Heiko, Robert Schwartz et Margaret Atherton (éd.), *Looking into pictures: An interdisciplinary approach to pictorial space*. Massachusetts, MIT Press, p 3-15.

Yau, John

- 2022 “Do We Still Recognize Ourselves?” dans *Hyperallergic*, mis en ligne le 5 mai 2022, [En ligne:] hyperallergic.com/730371/squeak-carnwath-pattern-language/?utm_medium=email&utm_campaign=D050622&utm_content=D050622+CID_bbfade4aa59f55f49fbdd46eb96ee1c&utm_source=hn&utm_term=Do+We+Still+Recognize+Ourselves. Consulté le 6 mai 2022.

17 LISTE DES FIGURES

Figure 1, Paqui Martin. Sans titre, 2022. Série « Galdós inspirador de emociones ». Mordant salin sur aluminium et photopolymère sur plaque solaire, gravure imprimée sur papier artisanal, 25x22 cm.....	7
Figure 2, Paqui Martín. Sans titre, 2017. Série « La palabra entintada ». Gravure en taille-douce sur plaque en cuivre, tracée au burin sur vernis mou, imprimée sur papier, 16x16 cm.....	11
Figure 3, Ōtagaki Rengetsu, théière et poème, circa1850-1860, encre et lavis coloré sur papier.....	34
Figure 4, dessin inspiré de William Kentridge, Copper Notes State 4, 2005, estampe sur papier.....	34
Figure 5, dessin de Victor Hugo, « Marine Terrace », 1855. Plume, encre, lavis, fusain, gouache, aquarelle, papier vélin.....	77
Figure 6, Paqui Martín. Sans titre, 2017. Série « La palabra entintada », image de livre d'artiste. Photopolymère sur plaque solaire imprimé sur papier artisanal, 16x22 cm.	85
Figure 7, Paqui Martin. Sans titre, 2022. Série : « Galdós inspirador de emociones ». Technique mixte sur papier, 110x90 cm.....	87
Figure 8, Inoue Yūichi, Shout, 1961, encre sur papier, 238x447 cm., Collection de Mary et Cheney Cowles.	97
Figure 9, dessin de Victor Hugo, "Ma destinée"	115
Figure 10, Paqui Martin, Sans titre, 2022. Série : « Galdós inspirador de emociones ». Impression numérique de compositions photographiques de l'artiste d' images inspirées de Galdós, imprimée sur papier Hanji, 28x35 cm.....	133
Figure 11, Laura González Cabrera, « Abecedario de Jano 0 ». 2021. Gouache et crayon sur papier 77 x 57 cm.	149

Figure 12, Saskia Rodriguez. Sans titre, série «Si te pierdes ve hacia el mar» 2021, technique mixte sur papier 21x29,7cm.	150
Figure 13, Ōtagaki Rengetsu, Samurai à pied avec poème, 1867, encre et lavis sur rouleau papier, 33x44 cm.	155
Figure 14, Victor Hugo, encre et plume, 3e quart du 19e siècle.	156
Figure 15, trait d'exemple à échantillonner et quantifier	164
Figure 16, trait échantillonné et quantifié - barres -	165
Figure 17, trait échantillonné et quantifié - relié -	165
Figure 18, alphabet A-Z manuscrit	166
Figure 19, Numérisation de la lettre "M" de l'alphabet A-Z manuscrit.....	167
Figure 20, illustration de l'entropie des pixels de l'alphabet A-Z manuscrit.....	168
Figure 21, vitraux par Claude Viallat dans la Cathédrale de Nevers. Photo prise par Isabel Llarena Reino, 2023.....	173
Figure 22, Trait arbitraire	181
Figure 23, Echantillonnage: Effet de repliement de spectre	181
Figure 24, "M".....	186
Figure 25, "Dent d'Oche"	186
Figure 26, "8".....	186
Figure 27, "Bonhommes en fil de fer"	188
Figure 28, "Bonhommes en fil de fer détricotés".....	188
Figure 29, Sandro Botticelli, Dante e Beatrice, 1492-1495.....	196
Figure 30, Laura González, Fuga IV, 2017. Acrylique sur toile, 190x300 cm.	216

Figure 31, Paqui Martín Sans titre, 2017. Série « La palabra entintada », image de livre d'artiste. Photopolymère sur plaque solaire imprimé sur papier artisanal, 16x22 cm.	237
Figure 32, Takabatake Shikibu, Atelier de montagne au début du printemps, 1800s, encre sur papier, 31,1x45,4 cm	238
Figure 33, Saskia Rodríguez, dessin sur papier, 2019, 50x70 cm.....	243
Figure 34. Saul Steinberg."The Line", 1954, encre sur papier, 45.7 x 1026.2 cm The Saul Steinberg Foundation.	253
Figure 35, Murase Myōdō, Vagues déferlant sur les pins maritimes, fin du XXe siècle, encre sur papier.....	259
Figure 36, Saskia Rodríguez, technique mixte sur papier, 2021, projet : Si te pierdes ve hacia el mar, 21x29,7cm.....	268
Figure 37, Saskia Rodríguez, Inestabilidad textual, 1000 exemplaires, 16 pages, 2018, 39x28,9 cm.	268
Figure 38, Paqui Martin Sans titre, 2006. Série « Lo buscado, lo encontrado y lo perdido ». Gravure à l'eau-forte sur cuivre, imprimée sur papier artisanal AQUARI, 250 grs, 74x29 cm.	280
Figure 39, Paqui Martín Sans titre, 2022. Série « Galdós inspirador de emociones ». Tracé au burin et réserve sur plaque en cuivre, gravure imprimée sur papier artisanal, 16x16 cm.	291
Figure 40, Saskia Rodríguez, xylographie, crayon gras et graphite 2019, 66x50cm, Papier japonais Awagami Silk pure White	300
Figure 41, Ōtagaki Rengetsu, circa 1850-1860, Peinture avec papillons et poème. Encre et lavis de couleur sur papier.	325
Figure 42, Paqui Martín, Sans titre, 2017. Série « La palabra entintada ». Gravure en taille-douce sur plaque en cuivre, tracée au burin sur vernis mou, imprimée sur papier, 16x16 cm.	328

- Figure 43, Paqui Martín, Sans titre, 2022. Série : « Galdós inspirador de emociones ». Technique mixte sur papier, 110x90cm. Cette œuvre a été réalisée par impression numérique de manuscrits et des épreuves d'artiste sur papier Hanji, à partir de compositions photographiques de l'artiste. Gravures de nombreuses images inspirées de Galdós, réalisées sur plaque photosensible, imprimées sur papier Hanji. Lettres réalisées en mousse plastique et imprimées. Écriture directe réalisée avec de l'encre invisible réactive à la lumière ultraviolette. 330
- Figure 44, Paqui Martín. Sans titre, 2022. Série : « Galdós inspirador de emociones ». Technique mixte sur papier, 110x90cm. Détail : activation de l'écriture invisible à l'aide de lumière ultraviolette. 331
- Figure 45, Paqui Martín. Sans titre, 2022. Série « Galdós inspirador de emociones ». Tracé au burin et réserve sur plaque en cuivre, gravure imprimée sur papier artisanal, 16x16 cm. 333
- Figure 46, Paqui Martín. Sans titre, 2022. Série « Galdós inspirador de emociones ». Mordant salin sur aluminium et photopolymère sur plaque solaire, gravure imprimée sur papier artisanal, 25x22 cm. 334
- Figure 47, Paqui Martín. Sans titre, 2022. Série « Galdós inspirador de emociones ». Technique mixte et écriture directe sur méthacrylate, 100x80 cm. 335
- Figure 48, Paqui Martín. Sans titre, 2017. Série « La palabra entintada ». Tracé au burin sur plaques en cuivre, gravure imprimée sur papier artisanal, sgraffite sur plaque encrée, 20x15 cm. 338
- Figure 49, Paqui Martín. Sans titre, 2017. Série « La palabra entintada », image de livre d'artiste. Photopolymère sur plaque solaire imprimé sur papier artisanal, 16x22 cm. 340
- Figure 50, Paqui Martín. Sans titre, 2022. Série « Galdós inspirador de emociones ». Mordant salin sur aluminium et photopolymère sur plaque solaire, gravure imprimée sur papier artisanal, 25x22 cm. 341

- Figure 51, Paqui Martín. Sans titre, 2017. Série « La palabra entintada », image de livre d'artiste. Photopolymère sur plaque solaire imprimé sur papier artisanal et sur des pages du livre de Galdós « El audaz », 16x22 cm..... 343
- Figure 52, Paqui Martín. Sans titre, 2022. Série : « Galdós inspirador de emociones ». Cette œuvre a été réalisée par impression numérique à partir de compositions photographiques de l'artiste de nombreuses images inspirées de Galdós, imprimée sur papier Hanji, 28x35 cm..... 345
- Figure 53, Paqui Martín. Sans titre, 2006. Série « Lo buscado, lo encontrado y lo perdido ». Gravure à l'eau-forte sur cuivre, imprimée sur papier artisanal AQUARI, 250 grammes, 74x29 cm. 347
- Figure 54 Saskia Rodríguez. « Inestabilidad textual », 2018 ; 1000 exemplaires : 16 pages ; 390x289 mm 348
- Figure 55, Saskia Rodríguez. Sans titre, 2019, xylographie crayon gras et graphite, papier japonais Awagami Silk pure White 62gr., 66x50cm..... 349
- Figure 56, Saskia Rodriguez. Sans titre, 2019, dessin sur papier, 50x70cm..... 349
- Figure 57, Saskia Rodriguez. Sans titre, 2021. Technique mixte sur papier, projet "Si te pierdes ve hacia el mar", 21x29,7cm..... 350
- Figure 58, Saskia Rodriguez. Sans titre, série «Si te pierdes ve hacia el mar» 2021, technique mixte sur papier 21x29,7cm. 350
- Figure 59, Ōtagaki Rengetsu, circa 1850-1860 Peinture avec théière et poème. Encre et lavis de couleur sur papier..... 351
- Figure 60, Ōtagaki Rengetsu, 1867, dessin de samurai avec poème. Encre et lavis de couleur sur papier, 30x45 cm. approx. 351
- Figure 61, Ōtagaki Rengetsu, circa 1800, journal de voyage à Arashiyama, encre et lavis de couleur sur papier..... 352
- Figure 62, Laura González Cabrera, "Abecedario de Jano 0", 2021. Gouache et crayon sur papier 77 x 57 cm. 352

Figure 63, Laura González Cabrera, "El manto de harmonia". 2023, acrylique sur lin. 195 x 300 cm.	353
Figure 64, Laura González, Fuga IV, 2017. Acrylique sur toile, 190x300 cm.	353
Figure 65, Inoue Yūichi, Cri (1961), encre et lavis sur papier, 239x447 cm.....	354
Figure 66, Murase Myōdō, Vagues déferlant sur les pins maritimes, circa 1900s, encre sur papier. 32x60,5 cm.	354
Figure 67, Takabatake Shikibu, dessin d'atelier de montagne au printemps, circa 1800, encre sur papier.....	354
Figure 68, Botticelli, Paradiso Canto V. 1. Dessin : Première sphère planétaire ; Beatrice explique à Dante les principes ecclésiastiques de la dispense de vœux ; ascension vers la sphère de Mercure. Circa 1480-1495.	355
Figure 69, dessin inspiré de William Kentridge par Isabel Llarena Reino.....	355
Figure 70, Victor Hugo, circa 1871-1883, Monsieur va au soleil, dessin encre.	356
Figure 71, Victor Hugo, « Marine Terrace », 1855. Plume, encre, lavis, fusain, gouache, aquarelle, papier vélin.....	356
Figure 72, Victor Hugo, 1867, « Ma Destinée », plume et lavis d'encre brune, gouache sur papier vélin.17x25 cm.....	356
Figure 73, vitraux de Claude Viallat, photo de la Cathédrale de Nevers réalisée par Isabel Llarena Reino.....	357