APRROCHE D'UNE THÉORIE DE LA SUBSTANCE SÉMIOTIQUE DE L'IMAGE

René Lindekens

I. La sémiotique de l'image existe-t-elle? Je ne l'affirmerais pas. En tout cas, la moindre des nuances indispensables passe par l'affirmation d'un pluriel. Des sémiotiques, ou tenues pour telles, nous proposent en effet, aujourd'hui, diverses procédures exploratoires. Mais leurs champs d'investigation, leurs modèles théoriques — quand par hasard il y en a un —, leurs finalités sont variées; contradictoires, même. Ce n'est guère qu'à la faveur d'un abus des mots, que l'on qualifie ces approches de sémiologiques. Il est vrai que personne n'ignore plus, même si le fait embarrasse les sémioticiens stricto sensu, que leur science (1) fait surtout l'objet d'un snobisme ou d'une contestation - c'est tout un -, d'où résultent souvent des effets du plus haut comique, hélas involontaire. Ainsi, de très vénérables façades — celles de la psychologie, de l'esthétique, de la philosophie, de l'histoire, et j'en passe... - sont tout à coup repeintes aux couleurs voyantes d'une pseudo-sémiotique. En réalité, il s'agit d'un vulgaire badigeon, sous lequel percent aussitôt les vraies couleurs des édifices. Qu'à cela ne tienne: le monde intellectuel jargonne à coeur joie, souvent à défaut d'avoir adopté un nouveau mode de penser.

Pour m'en tenir à l'image, j'y vois les psychologues, les sociologues, les philosophes, sans parler des historiens d'art, soit adopter, sans informations suffisantes, des principes d'analyse qu'ils affublent d'oripeaux linguistiques; soit décrier les ambitions légitimes de la sémiotique, sans plus de discernement. Dans les deux cas, ils pèchent presque toujours par ignorance des fondaments, par conséquent, des modèles théoriques et des hypothèses de travail que ces derniers permettent d'elaborer.

Coincée entre les démonstrations extrinsèques de l'iconographie et de Ficonologie, et les déconstructions du signe des nouveaux idéologues plus ou moins telquellistes, la sémiotique de l'image doit se définir comme une analyse intrinsèque du langage iconique, en se gardant d'ailleurs de négliger l'apport de diverses autres disciplines — psychologie, psychanalyse, sociologie - dont la pertinence n'est pas niable, à condition de là définir comme extra-sémiotique, et de ne la faire intervenir qu'à point nommé dans

⁽¹⁾ Ce terme traduit davantage une ambition qu'une réalité.

ranalyse. Encore l'analyste doit-il avoir adopté, au préalable, des principes rigoreux, de nature à circonscrire l'objet de sa recherche.

Nous n'envisagerons toutefois, ici, qu'un seul modèle, issu de la glossématique danoise — plus précisément de la théorie hjelmsiévienne; ce qui, faut-il l'ajouter, ne nous fait rejeter à priori aucun autre modèle.

II. Aussi, pour aller d'emblée à l'essentiel, dirons-nous ce que nous entendons par sémiotique de l'image, en général; même si, dans cet article, il est surtout question de la photographie et du dessin — ce que justifie une certaine stratégie de la recherche telle que nous la menons depuis plusieurs années (1).

Une telle démarche n'est donc concevable, croyons-nous, qu'à la condition de définir rigoureusement en quoi une image est partiellement un signe, et partiellement un symbole, suivant la distinction établie par Hjelmslev (2). Sachant que le symbole produit du sens, et le signe, de la signification. Ce n'est d'ailleurs que rappeler les concepts opératoires de la glossématique, en vertu desquels l'analyste distingue, non seulement deux plans — l'Expression et le Contenu —, mais dans chacun d'eux les strata de la substance et de la forme - sous réserve d'ailleurs d'inventorier les niveaux substantiels suivant une détermination, pour l'un d'eux, d'un niveau proprement sémiotique.

L'image apparaît donc ainsi comme un signe qui produit sa signification intrinsèque à la faveur, sous le couvert d'un symbole qui, au niveau de sa substance non sémiotique, précisément, a du sens, et nous requiert, entre des extrêmes (relatifs) de dénotation et de connotation psycho-sociales. C'est proprement la signification de ce sens que nous manifeste la substance sémiotique par le biais d'une perception immédiate que nous en prenons; ce dont le psychologue de la perception est en mesure de témoigner, mais ce dont le sémioticien doit rendre compte, pour sa part, comme d'un lieu où se forment l'Expression, et / ou le Contenu, suivant le point de vue qu'il adopte. Comme dans le langage verbal, la possibilité lui est offerte de démontrer le Signifiant par le Signifié et vi ce versa. Toutefois, il faut ajouter qu'en l'occurrence, le Contenu de l'image

Minuit, 1968-1971.

⁽¹⁾ Cfr. ELEMENTS POUR UNE SEMIOTIQUE DE LA PHOTOGRAPHIE. Paris, Bruxelles, ed. Didier-Aimay, 1971. ESSAI DE SEMIOTIQUE VISUELLE, Paris, Ed.Klincksieck, coll. Sémiosis (â paraître en 1975). (2) Cfr. PROLEGOMENES A UNE THEORIE DU LANGAGE, Paris, ed. de

comme telle ne se confond pas totalement — loin de là sans doute — avec ce que les lecteurs en disent (avec ce qu'elle veut dire, en terme de bon sens). Ils n'en disent en effet spontanément et consciemment que ce que leur permet d'en traduire un transcodage verbal, socio-culturel. A leur insu, néanmoins, ils peuvent ainsi, de surcroît, expliciter, plus ou moins clairement, plus ou moins consciemment, des propositions, des suggestions implicites résultant de la perception stricto sensu. Cela dit, il n'est pas douteux que tout discours tenu sur l'image en transcode d'abord le sens. Ces propos rendent compte, donc, du rapport plus ou moins motivé que le lecteur entretient avec l'image, par le canal de l'analogon - c'est-à-dire, en définitive avec le monde référentiel dont l'analogon est le substitut symbolique, d'ailleurs, selon les cas, plus ou moins clairement analogique, vraisemblable, convaincant, persuasif. Nous savons aujourd'hui, ou en tout cas, nous commençons à entrevoir que, pour une grande part, la suggestion, dans l'image, procède aussi de la part qui a statut de signe; c'est dire qu'elle résulte de la relation dite sémiotique, entre la Forme de l'Expression et celle du Contenu. Cette signification intrinsèque (en rapport avec le sens) est immédiatement perçue par le lecteur, même si ce dernier n'en prend pas conscience, et si, par voie de conséquence, l'exprimant en partie au moins, dans sa verbalisation, 0 ignore qu'il l'associe, dans des proportions variables, à la reconnaissance cognitive, verbale qui caractérise le discours. Il faut prévoir les cas où, pour des raisons qui ressortissent à l'idiolectie d'un lecteur ou d'un groupe social, fonctionnent comme auto-censure les occulta tions de la signification perceptuelle implicite, oblitérant l'image comme telle au profit de son sens, dénotatif, connotatif, c'est-à-dire donc, au profit d'un symbole plus ou moins figé.

Ces constats ont pour premier résultat d'inciter le sémioticien à une stratégie de la recherche. En effet, en ce qui nous concerne, à défaut de pouvoir dans l'immédiat, augurer à priori du Contenu intrinsèque, il doit consacrer ses efforts à la découverte, à la description, de plus en plus exhaustive, du plan de l'Expression. Les *signifiés* qu'il utilisera dans ses enquêtes ne seront donc jamais tenus à priori pour Contenu de l'image comme telle - mais plutôt comme **traduction** socialement vraisemblable d'une dénotation-connotation engendrée par la substance non sémiotique de l'image - et même, jusqu'à un certain point, de sa matière (1) -, à la faveur de laquelle l'on tentera de vérifier la pertinence, et ultérieurement la combinatoire des traits du Signifiant, assimilables à ce qui dans le signe-image assurerait la

⁽¹⁾ dans le sens hjelmslévien du terme; cfr. Prolégomènes et Essais Linguistiques, Ed. de Minuit, Paris.

production de la signification, descriptible en Forme de 1'Expression; même si Ton ne peut songer à formuler, dans l'immédiat, le plan du Contenu intrinsèque de l'image. Cette difficulté est d'ailleurs le plus grand obstacle que rencontrent les sémiotiques des langages non verbaux - y compris le processus même de l'analyse, dans la constitution des modèles, puisque tout métalangage, de par son statut verbal, apparaît finalement comme un transcodage illégitime, compte tenu de l'hétérogénéité, en apparence irréductible, des univers verbal et non verbal.

III. L'une des tâches les plus urgentes, à notre avis, concerne donc la description exhaustive du Signifiant de l'image — et, par priorité, la description des traits pertinents d'une Forme de l'Expression. Par hypothèse, cette dernière est observable dans l'un des niveaux du stratum substantiel, le niveau dit sémiotique, par lequel se manifeste dans une évidence à priori - quant à la perception inconsciente —, dans le sens, donc, dans la substance, la signification intrinsèque produite par le signe, d'autre part symbolisée (dénotée-connotée), devenant ainsi substitut d'un référentiel du monde, motivant et motivé, dans et par une analogie qui renvoie automatiquement le lecteur au monde, et aux valeurs du monde telles qu'en son for intérieur il les perçoit-conçoit, positivement ou non — voire telles qu'il les appréhende ou les convoite violemment; et qui l'y renvoie différemment suivant que l'analogon est transmis mécaniquement ou non, — donc photographique ou non, imaginaire (concevable comme imaginaire) ou non, - selon qu'il est délibérément figuratif du monde visuel courant, ou non.

Dans les limites de cet article, nous ne pourrons naturellement aborder tous les problèmes qu'implique cette grande diversité de cas. Délibérément, nous porterons notre attention à deux catégories d'images. La photo et le dessin. Et même, nous limiterons notre exposé à une hypothèse de travail, à sa vérification, du moins partielle.

La transposition d'une image photographique, nuancée, en noir et blanc, suivant des dégradés canoniques susceptibles de représenter le monde d'une manière illusionniste, en une autre image dessinée, également en noir et blanc, suivant des dégradés adéquats à la même finalité d'illusion, engendre-t-elle, dans et par la perception de ce qui pourrait théoriquement passer pour un changement de substance sémiotique de l'Expression (donc par le passage d'une substance manifestant une forme mécanique de l'Expression, à une substance manifestant une forme non mécanique), des changements notables, repérables dans le Contenu symbolique, verbalisé - et pour autant que l'analogon comme tel n'ait en rien subi de transformation

dam sa configuration générale; et ce, au point que l'on puisse en conclure à une Forme spécifique de l'Expression, dam chacun des cas - et donc, à la production d'une signification intrinsèque, spécifique - toute tentative de formuler cette signification étant provisoirement laissée en suspens.

Par la même occasion, nous avom posé une seconde hypothèse: la spécificité de la substance sémiotique d'une image révèle-t-elle une Forme (par définition Invariante) au point que, quel que soit le substitut symbolique - la substance non sémiotique, ou en tout cas une part de cette substance, substitut d'un état et/ou d'une situation du monde référentiel -, nous observions, et d'abord, dans les cas les plus extrêmes, des glissements significatifs, au niveau de la symbolisation verbalisée, eux aussi constants, ou en tout cas largement assimilables à des glissements récurrents? Sinon, y a-t-il dépendance - et de quel ordre - entre la substance non sémiotique (correspondant par exemple, en partie, à Panalogon comme tel) et la substance sémiotique proprement dite; d'une part celle de l'image photographique, mécanique, d'autre part, celle de l'image graphique, dessinée, non mécanique.

Nous avom donc tenté de rassembler les conditions d'un test qui permettrait de vérifier conjointement ces deux hypothèses; et, disons-le tout de suite, sam viser à des résultats de nature sociologique, même si, de toute évidence, il est tentant (mais regrettable) d'utiliser ces résultats - trop partiels - pour caractériser le profil du groupe-témoin. Nos conclusions seront donc d'ordre sémiotique, exclusivement.

D'une part, nous avom fait reproduire au crayon noir deux photographies préalablement sélectionnées en fonction de la seconde hypothèse de travail - la nature spécifique du référentiel symbolisé par Panalogon - d'autre part, nous avom volontairement introduit dam l'un des dessins des modifications de type expressionniste (1). Plus précisément, nous avons durci les traits du visage, prêtant ainsi au personnage une expression qui, à en juger par les réactions du groupe de recherche, pouvait passer, comparé à la photo, comme moins satisfaite, et plus vulgaire. Quant au seconde dessin, il restitue très rigoureusement les contours, les proportions et les expressions de l'image photographique.

En ce qui concerne le référentiel dont photos et dessim sont

⁽¹⁾ Este trabalho refere-se a duas séries de imagens: Série A e Série B, compreendendo fotos e desenhos.

r I les substituts analogiques, les symboles, et à partir desquels les significations hypothétiquement spécifiques seraient produites, avec ou sans lien avec la substance symbolique en général, et plus spécialement analogique, nous avons choisi, le lecteur s'en sera aperçu, une photographie (Série A) à Contenu symbolique, référentiel ambigu. D'une part, il nous référé à un avoir-été-là événementiel, précis, du type: situation intime, sexuelle, érotisée. La position du personnage, certain indice vestimentaire - le cache-sexe, notamment, et sa position — ne laissent aucun doute sur l'attente spécifique du personnage. Une attente que, selon toute probabilité le lecteur masculin comblera d'une façon plus ou moins avouée, mentalement ; qu'une lectrice assimilera à ses propres potentialités sexuelles érotiques, homo ou hétéro-sexuelles, d'ailleurs. Toutefois, d'un autre côté, la représentation, d'une façon plus ou moins évidente suivant le niveau culturel des lecteurs ou simplement suivant le type de culture qui est le leur, est référentielle de l'image d'art (traditionnelle), ou plus exactement, référentielle d'une catégorie d'oeuvres d'art: le nu artistique.

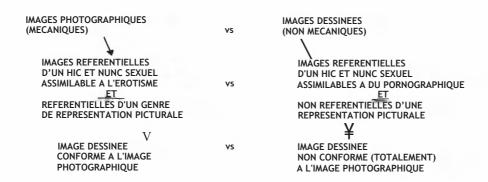
En effet, il nous paraissait intéressant — sous réserve de la validité, de la confirmation de notre hypothèse principale, quant à la substance sémiotique —, de pouvoir observer si, et de quelle manière, le substitut référentiel symbolique qu'est l'image photographique serait ou non formé (par une Forme du Contenu, iconique, proprement dite), d'une part, différemment de la photo au dessin; et d'un autre point de vue, de Tune à l'autre, quelle fraction du référentiel analogique (verbalisé) serait affecté par la commutation, et ce, compte tenu de l'altération expressionniste du visage, c'est-à-dire de l'élément figuratif le plus assimilable à la représentation de type pictural, et notamment en opposition avec l'accessoire vestimentaire (le cache-sexe), strictement a-pictural (traditionnellement, s'entend), identique dans la photo et le dessin. Comme nous allons le montrer, ces deux hypothèses se renforcent du fait de la Série B, photo et dessin.

En effet, dans ce cas, nous avons affaire à une avoir-été-là, pour ce qui est de la photographie, que certains tabous sociaux, encore largement partagés, même implicitement, dans l'héritage éthico-culturel chrétien, interdisent non seulement de représenter, mais surtout de surprendre sur le vif — sous peine de voyeurisme. En tout cas, la morale traditionnelle la plus diffuse, en chacun des membres d'une société de type judéo-chrétien, pour ne parler que d'elle, réprouve plus ou moins vivement, plus ou moins clairement, plus ou moins explicitement le spectacle d'un tel avoir-été-là. (1)

⁽¹⁾ cfr. image (photo) série B.

Nous avons tenté de savoir si, et de quelle manière, comparativement à la Série A, le dessin, à partir d'une photo de ce genre - celle-ci étant d'ailleurs d'abord montrée - était apte à récupérer l' *interdit*, à légitimer la représentation. En d'autres termes, si la substance sémiotique dessin jouerait ou non en faveur d'une récupération, de type artistique, d'un référentiel analogique à priori considéré comme irreprésentable (relativement), ou, en tout cas, considéré comme ne pouvant être mécaniquement reproduit - dans une reproduction qui implique en effet l'intervention directe d'un tiers, d'un premier témoin (plus coupable que tous les autres), le photographe; intrusion dans un comportement généralement jugé, quelles qu'en soient les vraies raisons, comme exclusivement intime.

Nous résumerons donc comme suit les données en présence:



IV Pour cette enquête, nous avons adopté la même procédure que dans les travaux précédents. Des lecteurs bénévoles - en l'occurrence, un groupe d'étudiants de l'Université de Montréal - nous ont fourni un lexique, assimilable à ce que l'image peut vouloir dire (donc ce qu'on est sollicité à dire sur elle), en se référant à son analogon, dénotatif-connotatif d'un référentiel déterminé.

Toutefois, pour la circonstance, nous avons cherché, en outre, à structurer ce vocabulaire en diverses isotopies, plus ou moins

cohérentes, telles que Ton pût estimer qu'il s'agit des catégories sémantiques: **Ordre, Désordre, Complicité, Récupération-Sublimation:** de sorte qu'elles fussent les termes d'un carré logique développé suivant les relations d'opposition (contrariété et sub-contrariété), de contradiction et d'implication, soit: SI, SI, S2, *SI*.

Néanmoins, nous avons conservé tous les mots émis par les membres du groupe, qui n'articulaient pas ces catégories; l'ensemble du lexique se présentant alphabétiquement aux fins d'enquête suivant le principe des axes bipolaires *positif-neutre*. Voici donc de quelle manière se constituent les sous-ensembles isotopiques de ce vocabulaire:

SI (Ordre établi): Chasteté, Coutume, Epouse, Fidélité, Mariage, Mère, Procréation, Vierge,

51 (Complicité): Enfantillage, Envie, Epice, Obsession, Passetemps, Plaisir, Provocation.

52 (Désordre): Agressivité, Dégradation, Dégoût, exhibition, Grossièreté, Mal, Obscénité, Orgie, Péché,

Prostitution, Vice, Violence.

S2 (Récupéra* Amour, Art, Beauté, Caresse, Harmonie, tion-Sublima* Héros, Perfomance, Tendresse, Velours, tion):

Il en ressort que les contenus sémantiques correspondant aux quatre termes du carré logique pourraient se formuler comme suit:

51 \$2

ORDRE DE LA SEXUALITE SUBORDONNEE A L'ETHIQUE INDIVIDUELLE-SOCIALE (NON REPRESENTE DANS LES IMAGES) DESORDRE DE LA SEXUALITE NON SUBORDONNEE A L'ETHIQUE INDIVIDUELLE-SOCIALE (REPRESENTE DANS LES IMAGES)

S1

52

COMPLICITE DES LECTEURS VIS-A-VIS DES IMAGES du DESORDRE.

RECUPERATION-SUBLIMATION DES IMAGES DU DESORDRE IMPLIQUANT LA NEGATION DE CELUI-CI.

Outre ces isotopies, le Lexique retenu comporte les axes suivants, qui forment d'ailleurs aussi des sous-ensembles relativement homogènes:

I. Référentiel d'un comportement sexuel-érotique: Action,

Attente, Erection, Excitation, Invitation, Jouissance, Passion, Satisfaction, Virilité.

- II. Connotations euphorisantes du comportement sexuel: Extase, Mm! (1), Paradis!
- III. **Référentiel anatomique-physiologique:** Chaleur, Langue, Odeur.
- IV. Connotations mythiques-religieuses: Félin, Serpent.
- V. Référentiel de diverses qualifications normatives: Féminité, Instinct, Nature, Normalité, Réalisme.
- VI. Référentiel d'une certaine éthique sociale: Censure.

Une première observation s'impose, quant aux résultats enregistrés, et dépouillés compte tenu des quatre isotopiro de base, aussi bien pour les images de la Série A que pour celles de la série B, photos et dessins. Dans l'ensemble, les personnes interrogées:

- I. récusent la catégorie de l'Ordre établi (idéal traditionnel non présent dans les images), toute question de savoir s'ils ne rejettent que le vocabulaire (qui serait inadéquat pour ce groupe) restant en suspens»
- II. récusent la catégorie du Désordre (qui n'est naturellement tel que par hypothèse, par antithèse avec les concepts symboliques de l'Ordre, et que les images sont censées représenter).
- III. confirment la catégorie de la Complicité, mais dans des proportions variables,
 - a) de l'image mécanique, à l'image dessinée
 - b) de la Série A, à la Série B (du nu artistique, à la photo dite pornographique). D va de soi que l'isotopie ainsi confirmée prend toutefois une signification bien spécifique, du fait de la neutralisation de la catégorie du Désordre (S2). Tout se passe comme si les lecteurs, en acceptant d'investir les contenus sémantiques verbalisés, que synthétise le concepte de

lecteurs, en acceptant d'investir les contenus sémantiques verbalisés, que synthétise le concepte de **complicité**, signalaient la positivité de cette catégorie \overline{SI} ; la relation d'implication vers $\overline{S2}$ est frappée de nullité.

- IV. confirment la catégorie de la. Récupération-Sublimation, dans des proportions variables:
 - a) de l'image mécanique, à l'image dessinée,
 - b) de la Série A, à la Série B.
- Il en résulte que les lecteurs, loin de témoigner d'une intelligibilité des contenus référentiels de ces images, sur le mode d'une structurebinaire, canonique sous la forme de deux chémas conéles, d'aliénation et de récupération -, ne consentent à tenir surces images qu'un discours dans lequel, par supression des contraires (SI et S2), ils n'affirment qu'un **ordre complexe** (1) où voisinent, presque à égalité dans certaines images, complicité et sublimation récupérative.

Néanmoins, il importe d'y regarder de plus près.

V. SÉRIE Ar LE NU ARTISTIQUE

A) L'isotopie **Complicité**, au vu de l'image mécanique, est entérinée par les lecteurs. Ds réagissent donc, en l'occurrence, comme si, percevant cette photo, ils confirmaient qu'ils sont en droit de tenir sur elle un discours dont le contenu s'articulerait comme suit: Enfantillage, Envie, etc... (cfr. ci-dessus). Lorsque l'on observe, dans le détail, les résultats obtenus, il apparaîte cependant que les termes qui, à l'intérieur de la catégorie, symbolisent soit une minimisation, soit une connotation éthique , péjorative (en l'occurrence: **Enfantillage, Obsession)** sont rejetés (2).

Au vu de l'image dessinée, la même isotopie est beaucoup moins nettement entérinée. Mais le termes qui minimisent ou connotent péjorativement la Complicité y sont également rejetés. (3)

De prime abord, il semblerait donc que le passage d'une substance iconique, mécanique, (perçue comme mécanique, photographique), à une substance non mécanique, produise un déplacement de la symbolisation générale de l'image, dans un sens qui peut s'identifier comme **moindre com-**

⁽¹⁾ Onomatopée qui, en français, traduit la jouissance - plus particulièrement gustative.

plicité (sachant que pai Complicité, l'échantillon concerné entend moins un terme contradictoire de l'Ordre, qu'un terme complexe non exclusif de la sublimation récupérative).

Nous ne devons pas perdre de vue la transformation expressive, introduite dans l'image dessinée. Le glissement qui s'observe, par exemple, sur l'axe de l'Envie (de 1,6 à 3,4) pourrait correspondre à la disparation, dans le dessin, de l'expression d'une certaine félicité, au niveau du visage, tel qu'il est perçu dans la photographie. Mais il est trop tôt pour tirer de semblables conclusions, qui dépendent, en partie, des comparaisons avec les résultats de la Série B, où l'image dessinée n'a subi, quant à l'analogon, aucune transformation.

Il reste que l'on peut supposer qu'une substance sémiotique assimilable à du dessin - et surtout dans ls cas où le lecteur est en mesure de l'opposer à une photo -, décharge, en quelque sorte, le substitut référentiel (l'analogon comme tel) d'une grande part de son caractère *vécu* - ici, érotique probablement par renforcement de l'assimilation du référentiel pseudo-vécu (de la photo) à un référentiel spectaculaire, culturel — ici, de peinture, et plus spécialement référentiel d'un genre particulier de peinture: le nu artistique.

B) Quant à l'isotopie Récupération-Sublimation, au vu de l'image mécanique, elle est encore plus fortement entérinée par les lecteurs que ne l'était la Complicité. Ils réagissent donc comme si, au vu de cette photo, ils confirmaient que l'on doit tenir sur elle un discours dont le contenu s'articulerait comme suit: Amour, Art, Beauté, etc... (cfr. ci-dessus).

Nous y observons que la récupération — par la sublimation — passe en priorité par la suggestion des valeurs esthétiques (Art, Beauté, Harmonie) et par des valeurs sensuelles (Caresse, Tendresse, Velours). Cela pourrait être tenu pour une reconnaissance du référentiel culturel, pictural, dans cette représentation, dés le stade photographique.

Au vu de l'image dessinée, la même isotopie est beaucoup moins nettement accréditée; et même, la moyenne se situe au delà du centre de l'échelle (1). Dans le détail, si nous tenons compte de ce que le référentiel global, dans la photographie, a été nettement récupéré-sublimé, aux niveau des références esthétiques-sensuelles, nous ne pouvons expliquer le glissement

⁽¹⁾ Dans le sens la terminologie de Greimas.

^{(2) (3)} cfr. tableaux pag. 16

qu'en y impliquent la transformation expressive (du visage) <u>dam</u> le dessin. C'est comme si, à propos d*une représentation dont le Contenu est référentiel à **priori** du nu artistique, toute détérioration de l'expression euphorique (idéalisante) entraînait un rejet du Contenu symbolique, verbal, de ce nu signalé comme artistique. De ceci, nos résultats témoignent très explicitement. Il faut ajouter que les termes à connotation éthique (Amour, Héros, Performance) sont, eux aussi, en recul.

VI. SÉRIE B: L'IMAGE DITE PORNOGRAPHIQUE

A) L'isotopie **Complicité**, au vu de l'image mécanique est faiblement entérinée. Mais il faut prendre garde au fait que la moyenne relativament peu positive résulte, ici, en partie, das rejets très affirmés des termes péjoratifs, dans la catégorie elle-même (Enfantillage, Obession). Si l'on fait la moyenne de ceux qui décrivent positivement la catégorie concernée (Envie, Epice, Plaisir, Provocation), l'on constate qu'elle est largement confirmée, même si la moyenne reste très inférieure à celle de la photo dans la Série A. (soit 2,6 contre 1,6).

Au vu de l'image dessinée, la récupération, moins nette que pour le dessin de la Série précédente, est néanmoins très fortement affirmée. D est notable que les termes péjoratifs y sont aussi moins fortement rejetés (sauf Passe-temps); quant aux termes positivement sémiques de cette catégorie, ils sont en progression vers l'approbation - sauf Plaisir, qui régresse nettement (de 1,2 à 3,2).

Au premier abord, il semblerait donc qu'à l'instar de la première série, le passage d'une substance iconique mécanique, à une substance non mécanique, produise un déplacement du Contenu de symbolisation générale de l'image, dans le sens d'une moindre virtualité de complicité, dans la perception du dessin, régression, en moyenne, légère, bien que très affirmée sur l'axe Plaisir.

B) Quant à l'isotopie **Récupération-Sublimation**, au vu de l'image photographique, elle est fortement affirmée — plus fortement que ne ne l'était la **Complicité**. L'on y observe que la Récupération (par la Sublimation) passe essentiellement - au contraire de la Série A - par la suggestion de valeurs éthiques et érotiques, au sens large (sensuelles), soit **Amour** et **Caresse**; ce qui semble indiquer l'absence de tout référentiel artistique.

Au vu de l'image dessinée, la même isotopie est nettement.

⁽¹⁾ c'ast-è-dire 3,5.

accréditée - beaucoup plus nettement qu'en regard du dessin de la Série A. D semble que la perception d'une substance de type graphique, non mécanique, engendre une sorte d'idéalisation (Amour), qui n'emportait, au stade de la photo, qu'une approbation *complice* très moyenne. L'isotopie de la **Récupération** confirme, en fait, l'approbation assez large du Contenu analogique, référentiel (par hypothèse, pornographique), et enfin, la pertinence du dessin, quant à l'approbation. L'on pourrait croire que le graphisme, non mécanique, fait entrer le Contenu référentiel *pornographique* - représentation hic et nunc d'un vécu intime rendu public —, dans l'orbite des contenus imaginaires idéalisés, donc d'autant plus acceptables, propres aux images d'art.

VII. Revenons à présent à nos hypothèses de travail. Quant à la pertinence de l'opposition d'une substance sémiotique impliquée par l'iconicité mécanique, photographique, et d'une autre substance sémiotique, impliquée par l'iconicité non mécanique, graphique, il ne fait aucun doute, qu'elle reçoit, dans les conclusions de l'enquête, une totale confirmation.

D'une photo, à un dessin, toutes les questions subsidiaires étant pour l'instant réservées, l'intelligibilité d'un substitut référentiel, analogique, se révèle contrainte par des éléments proprement sémiotiques, dont la prégnance est telle, que la combinatoire (qui reste à décrire) produit une signification spécifique — dont le sens se trouve affecté.

Quant à la connotation d'un analogon référentiel fortement culturalisé - la composition d'art, du type *nu artistique* -, elle conditionne si notoirement l'intelligibilité d'une image, que, non seulement la substance sémiotique, iconique, photographique, par exemple, manifeste davantage le sens du référentiel culturel global, qu'un Contenu plus implicitement ou plus explicitement produit par la représentation proprement dite (d'un état, d'un événement assimilables à de l'avoir-étè-là); mais, en outre, la substance sémiotique graphique, non mécanique, se révélera n'impliquer aucune récupération du contenu de sublimation si, en dépit de la Forme de l'Expression, graphique non mécanique, ce plan a été modifié, est devenu incompatible, par ce changement, avec l'idéahsation figurale présupposée par la connotation d'art - ou plus précisément par la connotation d'un certain prototype (pour ne pas dire: stéréotype) de l'image, ou d'une catégorie d'images d'art.

En sens opposé, toute image dont l'analogon, à la limite, pourrait être qualifié de tabou (l'image dite pornographique) subira, d'une

façon très nette, la contrainte de la substance sémiotique de type graphique, non mécanique. La nouvelle Forme de l'Expression y sera telle, que le sens (relativement) interdit en sera récupéré, sublimé, dans des contenus signifiants qui l'assimilent à la production d'art, même si cette qualification lui est explicitement refusée.

Tout semble donc se passer comme si la substance sémiotique, iconique, graphique, non mécanique produisait une signification globale, intrinsèque à l'image comme telle, et à partir de laquelle le sens impliqué par la représentation analogique bascule du côté de la convention (de l'admissible), de la légalité, de F Or dre — celui d'une Culture traditionnelle, dominante, notamment picturale.

D'autre part, la substance sémiotique, iconique, mécanique, photographique, produit une signification globale, intrinsèque à l'image, à partir de laquelle le sens impliqué par la représentation analogique bascule du côte de l'ici-maintenant - qui peut se traduire par un ici-maintenant interdit, tabou.

Notre recherche nous a toutefois incité à faire une réserve, qui nécessite vérification ultérieure. Qu'une image photographique adopte un thème *indiscret* (le nu), elle s'annexe à priori, certaines conditions de configuration générale étant remplies, une signification intrinsèque, de l'ordre de la peinture, de l'art, par lesquels elle est en quelque sorte, à priori, dédouanée. En l'occurrence, qu'un cache-sexe soit de nature à actualiser l'événement hic et nunc, semble moins pertinent (à la perception de l'image), qu'une modification dans l'expression du visage. C'est comme si le cache-sexe était avalisé par la composante générale de l'image (nu artistique). Ce qu'il pourrait donc révéler d'événementiel proprement photographique disparait au profit d'une pose d'art — donc au profit du tableau. Mais qu'à l'expression de jouissance heureuse du visage, soit substituée une sorte de dureté vulgaire, et les lecteurs s'éloignent des contenus les plus explicites de ce par quoi une telle image d'art est idéalisée, idéalisante.

VIII. D n'est pas pas non plus sans intérêt d'examiner les diverses isotopies, qui composent le lexique en marge de celles que nous venons d'inventorier.

La plus importante, à la fois par le nombre de termes qui la constituent, et par le caractère référentiel qu'ils offrent, d'un comportement sexuel-érotique, réunit les mots: Action, Attente, Erection, Excitation, etc... (cfr. ci-dessus).

Série A

Observons tout d'abord que tous ces termes (sauf Action et Virilité) sont positivement associés à la substance iconique, photographique; le moins positif étant Passion.

En présence de la substance graphique, non mécanique, les lecteurs rejettent ces termes, plus ou moins nettement; le plus nettement pour **Erection**; ou en tout cas, ils s'éloignent d'une façon très accusée du pointage précédent, sur la photo.

Il est impossible de ne pas interpréter ces faits comme un témoignage supplémentaire du lien très fort entre le plan de l'Expression, graphique, non mécanique, et l'idéalisation du Contenu. Certes, l'image d'art implique une dynamique, mais elle paraît être d'un ordre différent. Les deux termes qui font, ici, exception à la règle (Action et Virilité), témoignent, quant au premier, d'une neutralisation sémantique de la représentation, qui n'est ni en action ni au repos - ce à quoi, donc, la commutât tion des substances ne peut rien modifier. Pour ce qui est de Virilité, nettement rejeté au vu de la photo, — ce qui laisse supposer une lecture à partir du sujet, d'une virilité du sujet du regard, ou à partir d'une identification de l'objet du regard par un sujet féminin—, il est moins nettement repoussé, au vu de l'image dessinée.

Est-ce à dire que celle-ci implique davantage un partenaire dans les marges, pour ainsi dire, de l'image? Il serait intéressant de chercher des confirmations — et surtout de chercher à savoir pourquoi un tel glissement est lié à la substance sémiotique non mécanique.

L'isotopie suivante est constituée par des termes dénotatifs de diverses qualifications normatives (Féminité, Instinct, Nature, tec...). Sauf **Instinct**, tous les mots nettement associés à la substance photographique, sont dissociés (plus ou moins) de la substance graphique. Ici aussi, le glissement va donc dans le sens d'une **déréalisation** du monde référentiel.

Le phénomène est largement confirmé par l'isotopie dont le lexique est référentiel d'une certaine anatomie, physiologie: **Chaleur, Langue, Odeur.** La substance sémiotique non mécanique les **déréalise** - à l'exception d'un seul, **Langue,** dont le dessin offre précisément une suggestion plus précise que la photo.

Quant aux connotations euphorisantes du comportement sexuel, que sont. **Extase, Mm!** et **Paradis,** la substance non mécanique

leur enlève beaucoup de leur évidence.

Le seul mot dénotatif, explicité, d'une certaine éthique sociale (Censure), glisse lui aussi vers son absence, au niveau de l'image dessinée.

L'isotopie référentielle d'un comportement sexuel-érotique glisse beacoup moins nettement, de la photo au dessin, de la confirmation à la récusation. Confirmant ainsi, sans doute, ce par quoi, même sous la contrainte sémiotàque de la substance graphique, non mécanique, cette représentation n'est pas, comme la précédente, à priori et globalement assimilée à une image d'art. Son caractère référentiel (pornographique), en tant qu'il est notable comme de l'ici-maintenant événementiel, persiste à s'affirmer. Toutefois, il faut noter une nette régression de Virilité, dans le dessin, bien que la forme du pénis y soit plus nette. Il semble donc que l'indice de la virilité, plus explicité (notamment par les contours) n'exclut pas que, manifesté dans une substance iconique, graphique, non mécanique, le Contenu sexuel (la virilité sexuelle-sexuée) s'estompe.

Observons d'ailleurs, que le concept sollicite différemment le lecteur, appliqué à une image où de fait la virilité est doublement symbolisée (par un homme et son sexe en érection), qu'il ne le fait, appliqué à la représentation d'une femmme seule, même si celle-ci appelle, contextuellement, la présence de la virilité.

Ce ne peut donc être pour les mêmes raisons que le terme est récusé au niveau de l'image dessinée. D'ailleurs, le mouvement s'inverse par rapport à la série précédente. Rejeté au vu de la photo, virilité l'était moins nettement au vu du dessin, dans la Série A. Dans la Série B, très affirmé dans la photo, il glisse vers l'absence, dans le dessin, où pourtant, répétons-le, l'indice ponctuel de la virilité est plus clair. Dans un cas (la photo, B), il y a confirmation de la reconnaissance objective du pénis dans l'image. Dans le dessin de B, il y a rejet (relatif) d'un objet qui n'est pas moins analogiquement présent — au contraire — Ce ne peut être que sous l'effet d'une déréalisation (relative), engendrée par la substance graphique, non mécanique, en tant que celle-ci tire la représentation d'un hic et nunc événementiel vers un ailleurs imaginaire, de l'ordre du pictural - toutes proportions gardées.

Enfin, à propos des termes dénotatifs de diverses qualifications

SérieR

normatives, la perception de la substance graphique entraîne un renforcement de ces qualités référentielles. Elles sont toutes de type abstrait, fortement cognitives. C'est peut-être la raison pour laquelle le lecteur les associe plus volontiers à une représentation dont le caractère général (le dessin) ressortit davantage qu'une photo, à la schématisation. Mais le phénomène ici observé pourrait démontrer aussi — la preuve devra en être faite — qu'en dépit d'un impact considérable de la Forme de l'Expression graphique, non mécanique, le Contenu référentiel de cette image reste fortement associé à la situation événementielle hic et nunc, à la situation vécue. La même tendance s'observe à propos de l'isotopie des connotations euphorisantes de comportement sexuel, dont les termes sont, d'une part métaphoriques (Paradis, Extase) et onnmatopéique (Mm!).

Conclusion

>>

Les résultats obtenus dans cette enquête nous invitent à renforcer une opinion suivant laquelle toute sémiotique de l'image est tenue de prende en considération, par priorité, la description des traits pertinents du plan de l'Expression - et si possible, la combinatoire qui les régit

Nos conclusions aboutissent surtout, au jourd'hui, à la quasi — certitude de devoir aborder l'analyse du Signifiant iconique par le biais de la substance, ou plus précisément de ce niveau de la substance — dont l'hypothèse a été posée et vérifiée dans le présent essai. Proprement sémiotique, ce niveau est typiquement le lieu de la manifestation de la Forme intrinsèque de l'image comme telle. D se distingue ainsi de la substance en tant que sens.

Enfin, nous espérons avoir montré par la même occasion que cette substance sémiotique ressortit à une typologie des représentations; ce qui pourrait signifier qu'aucune combinatoire de traits iconiques, pertinents, n'est concevable en dehors des déterminations à priori d'une Forme intrinsèque, enrobante, et déterminable comme membre d'une classe d'oppositions: image de peinture vs image mécanique; et plus précisément encore: image d'art peinte vs image d'art gravée; et même; image gravée à la pointe sèche vs image gravée sur bois vs lithographie, etc...

Il n'est sans doute pas sans intérêt de rappeler que de telles prévisions apparaissent déjà dans la théorie de l'art, et plus spécialement

dans un essai de grammaire des formes (1), dès 1926, chez Kandinsky. Certes, le point de vue n' y est pas explicitement sémiotique, mais les critères retenus sont précisément ceux sur lesquels le sémioticien d'aujourd' hui devra poursuivre ses recherches. Nous pouvons reprendre à notre compte la triple distinction de Kandinsky: 1. le caractère du point par rapport à l'outil et par rapport à la nature du support (la nature de la plaque)

2. le caractère du point dans son contact avec le support définitif (par exemple, le papier). 3. le caractère du point dans sa dépendance des caractéristiques du support définitif (papier lisse, granuleux, strié, rugueux). Ces éléments ne sont pas absents de la peinture comme telle, bien au contraire; ils s'y révèlent plus complexes encore. C'est en affrontant cette complexité que l'analyste pourra espérer fonder une sémiotique du tableau et donner ainsi à l'iconologie ses véritables assises. Le tableau y sera enfin traité pour ce qu'il est : une image.

⁽¹⁾ cfr. Point-Ligne-Plan, Contribuiton à l'analyse des éléments picturaux, par Wassily Kandinsky, traduit de l'Allemand, Ed. Denoel/Gonthier, Paris, 1970. Edition originale, chez Albert Langen, Munich, 1926.

ANNEXE I

À.
Lexique référentiel comportemental, sexuel-érotique

•		,	1					
	SÉRIE A		SÉR	IE B				
	(IMAGE ÉROTIQUE) (IMAGE PORNOGRAPHIQUE)							
	Photo	Dessin	Photo	Dessin				
ACTION	4,6	4 a	1,6	1,4				
ATTENTE	la	2,6	3	3,8				
ERECTION	3,4	4,6	1,4	1,6				
EXCITATION	1,6	4,4	1,6	1,4				
INVITATION	1	2,6	2 a	3				
JOUISSANCE	1,6	2 a	2	1,8				
PASSION	3,2	4	3	3 a				
SATISFACTION	2,2	4,4	2 a	2,6				
VIRILITÉ	sa	4,8	1,6	2,8				
B.								
Connotations euph	iorisantes di	ı comportem	ent sexuei.					
EXTASE	2,6	3,8	5	2,6				
Mm!	1,6	3 a	3,6	1,8				
PARADIS	2,6	4,2	4,6	4				
C.								
Termes dénotatif	s de divers	es qualificat	ions norma	atives des situations et				
états référentiels								
FÉMINITÉ	1,8	3,6	3,8	1,8				
INSTINCT	2,6	2 a	4	2 a				
NATURE	1,8	3,8	2	1,6				
NORMALITÉ	1,8	3,4	ia	ia				
REALISME	2 a	3,8	1,4	2,8				
D								
D.								
Lexique référentiel anatomique-physiologique.								
CHALEUR	1,6	4	3	3,4				
LANGUE	4	3,4	2,4	2,4				
ODEUR	3,8	5,6	3,8	3,4				
E.	,	,	,	,				
Terme dénotatif d'une certaine éthique sociale.								
CENCLIDE	2.6	4	5	5 0				
CENSURE	3,6	4	5	5,8				

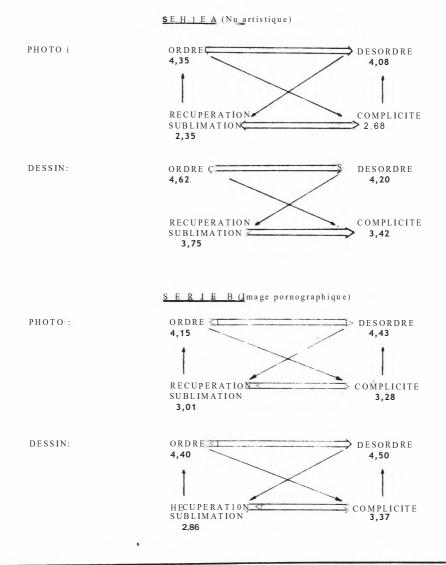
Photo Dessin Photo Dessin

F.
Termes connotatifs d'une certaine idéologie mythico-religieuse.

	Termes connotatirs	rernies connotatins à une certaine lueologie mythico-rengieuse.					
	FELIN	2,8	4,2	4,4	4,4		
	SERPENT	4	3	3,2	3,8		
ANNEXE II	Catégorie de l'ORDRE						
	CHASTETÉ	5	4,6	5,8	5,8		
	COUTUME	4,2	4	2,4	4		
	EPOUSE	3,2	4	3	3,6		
	FIDÉLITÉ	5	4,2	4	3		
	MARIAGE	4,2	4,4	3,8	4		
	MÈRE	3,2	5,4	4	4,2		
	PROCREATION	4,6	5	4,2	4,8		
	VIERGE	5,4	5,4	6	5,8		
	Catégorie du DESOR						
	DEGRADATION	4	4	5,2	4,8		
	PROSTITUTION	4	3,2	4,4	5,2		
	PÉCHÉ	4,2	5,8	5,4	5,8		
	MAL	5	4,4	5,4	5,2		
	VICE	4,8	4,4	4,4	4,4		
	OBSCÉNITÉ	5	4	5,8	4,8		
	GROSSIÈRETÉ	4,4	3,8	4,6	4,2		
	EXHIBITION	1,6	3,6	2,6	2,6		
	ORGIE	4,2	4,4	3,6	4,8		
	DÉGOÛT ,	5	4	4,4	5		
	AGRESSIVITÉ	2,8	4	3,6	2,2		
	VIOLENCE	4	4,8	3,8	5		
	Catégorie de la Complicité						
	ENVIE	1,6	3,4	2	' 1,8		
	ENFANTILLAGE		4,6	5,2	4,4		
	EPIGE	2,4	3,6	3,8	3,2		
	OBSESSION	4,2	5,8	4,8	4,2	4	
	PASSE-TEMPS	3,2	2,4	2,4	3,8		

Photo	Dessin Photo		Dessin	
1,4 u	2 2,2	3,6 U	3 3,2	
upération-Su	blimation.	ation. a) Récupérât ion		
3,6 2,2 1,8	4,8 4,6 2,6	2,4 3,2 u	2 3 1,6	
1,8	2,8	b) Subli	3,2 matican proprement	
1,8	3,2	dite. 3,6	2,8	
1,8	3,8	3	3,6 2,8	
3,4 3	4,6 4	3,2 3,8	2,6 4,2 3	
	1,4 u upération-Su 3,6 2,2 1,8 1,8 1,8 1,8 3,4	1,4 2 u 2,2 upération-Sublimation. 3,6 4,8 2,2 4,6 1,8 2,6 1,8 2,8 1,8 3,2 1,8 3,8 1,8 3,4 3,4 4,6	1,4 2 3,6 U upération-Sublimation. a) Récul 3,6 4,8 2,4 2,2 4,6 3,2 1,8 2,6 u 1,8 2,8 4 b) Sublit dite. 1,8 3,2 3,6 1,8 3,8 3 1,8 3,4 3,4 3 3,4 4,6 3,2	

ANNEXE III Mise en corrélation de schémas de dégradation-áliénation et **de** récupérâtion-subliaation.



RENÉ LINDEKENS- Professeur au Department de l'Histoire de l'art Université de Montréal (Quebec).