

ACTES SEMIOTIQUES

Entretien avec Francis Édeline

Interview with Francis Édeline

Stefania Caliandro

École supérieure d'art et de design des Pyrénées

Numéro 127 | 2022

Résumé : Né en 1930, de formation scientifique (biochimiste), Francis Édeline est membre fondateur du Groupe μ , professeur honoraire à l'Université de Liège, auteur et coauteur de très nombreux essais en sémiotique, sémiotique visuelle et en rhétorique générale et de la poésie. Cet entretien par voie épistolaire, rédigé entre le printemps et l'été 2021, puis revu avant publication, donne un aperçu de son parcours, de ses multiples intérêts, de certaines questions de fond qui animent son travail sémiotique et scientifique, mais aussi de son activité dans la création artistique. Il y réfléchit notamment à la sémiotique de l'art, aux relations de celle-ci avec d'autres champs d'étude (sémiotique visuelle et de l'image, psychologie de la perception, neurosciences), aux résultats et aux défis à relever pour mieux saisir comment une sémiotique de l'art peut s'intégrer dans une théorie de plus vaste étendue.

Mots clés : Francis Édeline, sémiotique de l'art, poésie concrète, histoire de la sémiotique visuelle, Groupe μ

Abstract: Born in 1930, with a scientific background (as a biochemist), Francis Édeline is a founding member of the Groupe μ , an honorary professor at the University of Liège, and the author and co-author of numerous essays in semiotics, visual semiotics, and general rhetoric and poetry. This interview, written by correspondence between the spring and summer of 2021 and then revised before publication, gives an overview of his career, his many interests and some of the fundamental questions that drive his semiotic and scientific reflection, as well as his artistic activity. In particular, he discusses the semiotics of art, its relationship with other fields of study (visual semiotics and image semiotics, psychology of perception, neuroscience), and the results and challenges to better understand how a semiotics of art can be integrated into a broader theory.

Keywords: Francis Édeline, semiotics of art, concrete poetry, history of visual semiotics, Groupe μ

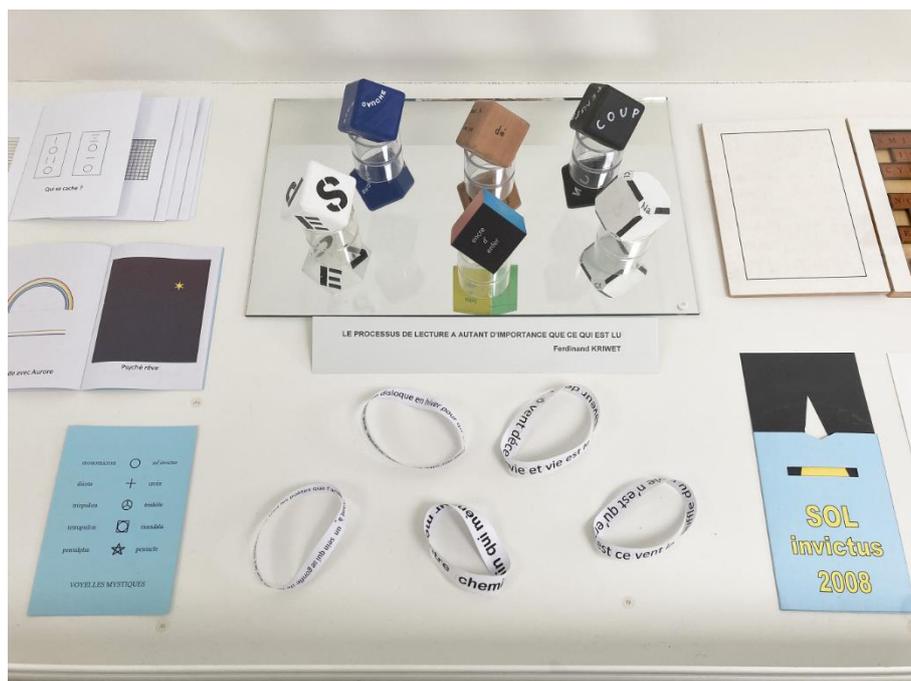


Fig. 1 Francis Édeline, détail de vitrine dans l'exposition « Ilse Garnier, Francis Édeline, l'espace du mot », galerie LRS52, Liège, 2021. Photo : Daniel Dutrieux

Stefania Caliandro : Francis, tes écrits sémiotiques sont internationalement connus, notamment ceux signés par le Groupe μ dont tu es coauteur avec Jean-Marie Klinkenberg. Peu connaissent par contre ta passion pour la poésie concrète, l'écriture spatialiste, le rebus et d'autres petits jeux d'esprit que tu crées et offres pour le plaisir du partage. Cette activité a été objet d'une exposition à l'automne 2021¹. Peux-tu nous en parler et raconter comment est née cette passion ?

Francis Édeline : C'est sans doute la prolongation des jeux d'enfants, auxquels je participais toujours avec sérieux et intensité. Mais il y a bien des espèces de jeux et, si je me réfère à Caillois, j'ai peu à peu délaissé les jeux de compétition (*agôn*), de hasard (*alea*) et d'ivresse (*ilinx*), au profit des jeux impliquant des ressemblances (*mimicry*) : la métaphore était en train de prendre possession de moi !

Quant à l'exposition, elle s'organise autour d'un commun dénominateur inconscient, dont je n'ai pris conscience qu'à cette occasion : comment mettre le poème en espace ? que peut apporter l'espace à la production du sens en poésie ? Ma réponse est qu'on ne peut accéder au sens complet d'un signe que si on prend en considération sa position dans un espace.

¹ L'exposition « Ilse Garnier, Francis Édeline, l'espace du mot » a eu lieu du 3 au 31 octobre 2021 à la galerie LRS52 à Liège. Cf. <https://lrs52.be/2021/ilse-garnier-francis-edeline-lespace-du-mot/>.



Fig. 2 Francis Édeline, *Voyelles mystiques*, 1986 (exposition 2021, LRS52, Liège). Photo : Daniel Dutrieux

S. C. : Cette passion s'est nourrie de rencontres et d'échanges intellectuels, par exemple avec les poètes Ian Hamilton Finlay, Pierre et Ilse Garnier, à qui tu as consacré des livres, ainsi qu'avec d'autres artistes dont les œuvres sont présentées dans ton petit précieux bouquin *La poésie concrète soixante ans après* (2016). Par ailleurs ton père, Guillaume Édeline, était aussi peintre². Peux-tu décrire cette ambiance et ses apports à ta propre pratique de l'art, dans ses différentes formes ?

F. É. : Il y a deux parties dans ta question.

Commençons par l'atmosphère familiale. Mon père, extrêmement rigoureux et même autoritaire, décidait de tout sans consulter personne : vêtements, aménagement intérieur, choix des distractions, etc. Pour ma sœur et moi il était absent : enfermé dans son atelier avec interdiction d'entrer. Mon cadre de vie était donc très étudié, très homogène et d'un goût choisi. Parallèlement mon père était aussi (je m'en suis avisé bien plus tard) un excellent pédagogue : il me fournissait des outils et m'enseignait des techniques mais ne me donnait aucune directive. J'étais libre et jamais il ne redressait, par exemple, mes petits dessins maladroits. Rétrospectivement je comprends pourquoi il m'achetait des jeux de construction TRIX et refusait sèchement le MECCANO, pourtant très en vogue et que possédaient mes camarades, parce que les pièces en étaient trop suggestives. Je suis donc devenu un bricoleur en tous genres. La stature paternelle me dissuadait de m'orienter vers le dessin ou la peinture, et d'ailleurs j'avais des facilités en mathématiques : je suis donc devenu ingénieur.

Pour la poésie spatialiste et concrète, c'est une autre affaire. J'ai écrit des poèmes d'adolescent, pleins d'effusion, jusqu'au jour où cette exhibition du moi m'est apparue obscène. Alors j'ai tout brûlé, et me suis contenté d'envoyer à des revues des recensions de mes lectures. C'est en réaction à cela que

² Cf. Francis Édeline, C. Duquène, R. Brucher et C. Chariot, *Guillaume Édeline peintre de la Semois*, Bruxelles, Ars Libris, 2001.

j'ai reçu, un beau jour, tout un dossier de Pierre Garnier... auquel je n'ai rien compris. Mais j'avais pour principe que l'artiste a toujours raison contre le lecteur : c'était à moi de faire le chemin. Je l'ai fait méthodiquement, comme on aborde un problème de chimie expérimentale. Je découvrais des modes nouveaux de création, des artistes très conscients des fondements de leur activité, et surtout extraordinairement accueillants et généreux. J'ai eu la joie d'approcher les plus grands et de gagner leur amitié. Outre Pierre Garnier et son épouse Ilse, Stephen Bann, Henri Chopin, Thomas Alexander Clark, Paul De Vree, Ian Hamilton Finlay, John Furnival, Heinz Gappmayr, Michael Harvey, Dom Sylvester Houédard, Ernst Jandl, Arrigo Lora-Totino, Tibor Papp, Timm Ulrichs, Jonathan Williams... pour ne nommer que les plus intimes.

S. C. : Il me semble que dans ta pratique artistique ressurgissent divers aspects que l'on pourrait dire appartenir à une *rhétorique visuelle*, au sens large : l'entrelacement entre écriture et dessin, entre mots et formes graphiques, la recombinaison paradigmatique, la spatialisation géométrique, mais aussi le jeu littéraire et littéral, et des évocations érudites, supposant des connaissances mythologiques ou cultivées. Il y a quelque chose de conceptuel et d'op art. Néanmoins un certain enchaînement logique égare le plus souvent l'observateur désarmé... comme si l'*ars combinatoria*, qui avait autant fasciné Umberto Eco autour de Raymond Lulle dans ses recherches sur la langue parfaite, était ici déplacé par l'héraldique, voire l'alchimie, domaines que tu as étudiés. Que penses-tu de cette lecture, des mouvements artistiques et des champs du savoir qui y sont évoqués ?

F. É. : En effet c'est très juste. L'extension du champ des opérations rhétoriques a consisté en un élargissement du répertoire des objets concernés. Mais ceci ne répond que partiellement à ta question. Tu relèves également la dimension de jeu, d'énigme, de sollicitation extrême des organes visuels, ainsi que la surdétermination des éléments utilisés (allusions à l'Antiquité, citations cachées... et parfois aussi *private jokes* !) Que dire ? Cette extension va en fait bien plus loin encore. J'ai recueilli, confidentiellement et sous le titre *Petit théâtre des sens*, la description de modestes expériences sensorielles, que chacun peut faire, et qui portent sur le toucher, l'ouïe, le goût... C'est délicieux et utile, mais qu'est-ce que cela a à voir avec l'art ?

J'anticipe peut-être sur tes questions mais il faut déclarer ces positions avant que ne s'installent des malentendus. J'ai fait partie du *Collège de 'Pataphysique* dès sa fondation (plus précisément dès la parution du n° 2 des *Cahiers*³). De ce fait j'ai intégré une conviction : celle de l'équivalence de tout, et de l'arbitrarité de tout jugement de valeur. Je considère la critique d'art comme une imposture, et cependant je ne puis nier que j'éprouve des émotions « esthétiques », mais elles ne concernent que moi et sont liées à ce que je suis, sur tous les plans. Personne d'autre ne peut éprouver les mêmes. C'est pourquoi je distingue soigneusement cet aspect, idiosyncrasique, d'une approche de l'art plus générale, par l'exploration des modalités psychophysiques de sa réception. C'est ce qui me rapproche de toi et qui m'intéresse dans tes écrits.

J'avoue que la question de l'émotion, pourtant cruciale si je veux échapper au pur formalisme, me demeure totalement opaque. On la recherche et on ne sait de quels tréfonds elle émerge. C'est un choc émotionnel profond. Deux exemples suffiront. Derrière tout chant de travail (par exemple un chant de

³ Le n° 2 des *Cahiers de Collège de 'Pataphysique* apparut en 1950. Cf. http://www.college-de-pataphysique.org/cata_cahiers.html [note de S.C.].

fouleuses de laine dans les Hébrides) je perçois une détresse qui me laisse sans voix. Ou, de nature à te faire comprendre ce qui a fait de moi un inconditionnel ami de Finlay, la découverte de son œuvre intitulée *Fisherman's Cross*. Son analyse formelle est déjà extrêmement intéressante, mais elle ne prend sa pleine signification que si on réalise en outre la solitude du marin dans l'infini des mers, et le repos éternel qu'il y trouvera peut-être.

Toucher à cette question, c'est risquer de désenchanter le monde.

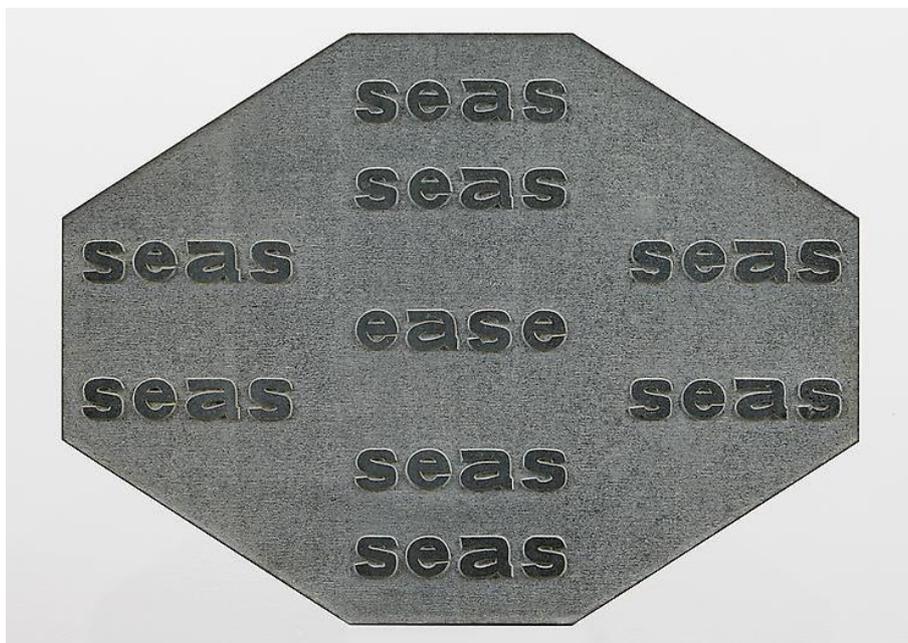


Fig. 3 Ian Hamilton Finlay, *Fisherman's Cross*, 1967 environ, ardoise. © Finlay

S. C. : Y a-t-il quelque lien entre la sémiotique ou la chimie et ta production poétique ?

F. É. : C'est vrai, je suis une chauve-souris, et malgré mes efforts pour maintenir séparées ces activités, je n'ai pu empêcher quelques contacts accidentels. Cette question m'a donc inévitablement été posée déjà, soit par des scientifiques ne connaissant de la poésie que des clichés pitoyables, soit par des « littéraires » tout aussi ignorants de la science. J'ai chaque fois pu, un peu lâchement, évacuer mon embarras par une formule simpliste du genre : « il y a des symboles des deux côtés ».

Mais la question est fondée et, pour éviter ce compartimentage voisin de la schizophrénie, j'ai fini par me la poser à moi-même dans plusieurs études publiées⁴.

Plus fondamentalement et d'une façon absolument générale, toute activité (1) porte sur une catégorie spécifique d'objets, et (2) organise et transforme ces objets selon des procédures codifiées. Lors de nos premières recherches, au Groupe μ , nous avons ainsi cherché à identifier ces procédures dans le cas de la rhétorique (dont les objets sont évidents) et si possible à les ramener à un nombre réduit de types très généraux. Ce furent, tu t'en souviendras, l'*adjonction*, la *suppression*, la *suppression-*

⁴ Cf. F. Édeline, « Les fonctions sémiotique et heuristique des symboles chimiques, ou de l'icône au symbole et retour », conf. ULg, publiée dans *Protée*, 37, n°3, Chicoutimi, 2010, pp. 45-56. F. Édeline, « Sémiotique et chimie », conf. Univ. de Luxembourg, janvier 2016, publiée comme chapitre d'un ouvrage collectif in Amir Biglari (dir.) et Nathalie Roelens (collab.), *La sémiotique en interface*, Paris, Kimé, 2018, pp. 571-596. F. Édeline, « Une image ne démontre pas, elle convainc », conf. Univ. de Limoges, 2014, publiée dans *Visible*, n°11, Limoges, 2014, pp. 79-100.

adjonction et la *permutation*. C'est vrai pour l'agriculteur et pour le plombier-zingueur aussi bien que pour le chimiste et pour le poète.

La réponse à la question devenait alors évidente : seuls les objets diffèrent, mais les opérations sont les mêmes (tout simplement parce qu'il n'y en a pas d'autres).

S.C. : Ces opérations, théorisées et mises en œuvre dans votre *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image* (1992), ont marqué la sémiotique visuelle à un moment où il était nécessaire d'affirmer la dimension scientifique de celle-ci, de l'armer d'outils pour l'analyse de l'image, en articulant une étude du visuel au-delà des spécificités disciplinaires, par exemple l'histoire de l'art. Or, cette approche de l'image basée sur l'observation de variations rhétoriques paraît fortement transformée, voire repensée dans vos travaux récents, notamment l'ouvrage tout aussi décisif *Principia semiotica. Aux sources du sens* (2015). Par un nouveau regard qui intègre les apports des sciences cognitives et des neurosciences, la définition sémiotique des formes s'ancre ici dans leur émergence sensible et, plus précisément, dans les dynamiques et la catégorisation perceptives. Avec le recul d'aujourd'hui, vois-tu une évolution progressive et une complémentarité entre les deux théorisations ou, plutôt, une remise en question assez radicale ?

F. É. : Forcément, au cours d'un demi-siècle de réflexion, par surcroît menée à plusieurs, il y a eu évolution, mais toujours selon une cohérence parfaitement logique. Dans un premier temps il s'est agi d'élargir le champ pour vérifier si les concepts dégagés possédaient bien la généralité souhaitée. C'est ainsi que sont nés *Rhétorique de la poésie* puis le *Traité du signe visuel*. Cette même logique aurait conduit à aborder ensuite la musique, le cinéma, l'architecture etc.

Divers facteurs ont contrarié ce beau plan, à commencer par le décès ou le départ de plusieurs d'entre nous... Ensuite, dans mon cas tout au moins, j'avais en mémoire le précédent douloureux de notre « modèle triadique » (v. *Rhétorique de la poésie*) : il fonctionne tellement bien que l'ensemble de tous les poèmes se trouve ramené à un seul. Sous mille énoncés de surface différents, nous ressasons le même énoncé profond, ce qui m'a éloigné définitivement de la poésie. Allais-je courir le même risque en m'attaquant à la musique ? Tel une mante religieuse, l'amour consomme et détruit son objet.

Entretemps les nouvelles avancées des neurosciences et du cognitivisme incitaient cette fois, non plus à élargir le champ, mais à l'approfondir, car toutes les structures relevées prennent naissance dans notre interaction avec le monde, c'est-à-dire au niveau sensoriel. C'est de ce constat que découlent nos *Principia*.

Mais revenons à l'axe principal de ton interrogation. J'ai voulu explorer pour ma part cette interaction esthétique (au sens étymologique et premier de ce terme) dans un domaine qui m'est plus familier : celui de l'image visuelle. Pour l'instant cela tourne autour des concepts d'espace mental et de catégorisation.

S.C. : Ta réponse éveille ma curiosité sur plusieurs points, puis une ou deux questions de fond que je vais te poser de suite.

Tout d'abord, donc, peux-tu nous préciser ton rapport avec les différentes formes artistiques que tu pratiques ? Joues-tu ou composes-tu de la musique et, si oui, laquelle ? En ce qui concerne la poésie, pourquoi affirmes-tu t'en être éloigné alors que tu continues à créer de la poésie concrète ? Y a-t-il un *distinguo* essentiel à relever entre la poésie et cette mise en espace de l'écriture, qui est aussi un travail de visualisation et d'enchaînement logique de formes graphiques différentes ?

Ensuite, par ta déception à la suite de l'individuation d'un modèle sémantique profond j'entends la perte d'une relation plus sensuelle avec la manifestation sensible de l'œuvre, qu'on l'appelle séduction ou attrait empathique. Est-ce que cette approche, voire cette déception même, t'ont amené, en poésie comme en théorie sémiotique, à renforcer la dimension logico-conceptuelle et à concevoir des espaces mentaux définis, de manière immanente, dans et par l'image visuelle ? Je pense à des tendances récentes en esthétique, qui ne sont pas sans intérêt à mon sens, qui essaient de réinvestir en termes de logique modale la dimension jadis dite symbolique de l'image ; autrement dit, c'est l'idée de la configuration de mondes possibles ou, mieux, d'*intra-mondes*, si l'on souhaite souligner l'ancrage de ces valeurs sémiotiques dans le visible et le perceptible, ainsi que leur influence sur l'existant. Toi – plus que Groupe μ , me semble-t-il –, tu as cherché à étudier la spatialité, notamment comment les espaces perceptifs, mentaux ou que l'on intuitionne à peine s'imbriquent donnant lieu à une morphologie complexe⁵. Crois-tu que ta réflexion peut rejoindre des observations de logique modale, s'étendre à la temporalité et nous amener à penser la multi-modalité des mondes (perceptibles, représentés, imaginaires...) que les signes nous incitent à habiter ?

F. É. : À question complexe, réponse complexe. Effectivement j'ai commencé tout jeune une formation musicale (école de musique et cours de piano). La guerre a interrompu tout cela, et le piano a été revendu pour acheter du blé et du beurre... J'ai repris plus tard, mais par moi-même. J'ai ultérieurement fait partie de deux groupes de musiciens amateurs. L'un était un quatuor de flûtes à bec (ma partie : alto et basse) soutenu par un virginal, et surtout orienté vers la musique élizabéthaine. L'autre était très différent : musique populaire traditionnelle avec accordéon (ma partie), vielle à roue, cornemuse etc. Mais composer de la musique c'est autre chose. Par jeu, j'ai cependant fait un mini-opéra parodique pour accordéon et marionnettes, en dérision de la guerre du Golfe. Ont survécu : *Skud-polka*, *Complainte des Agonisants*, *Marche des Blindés*, *Valse des Traîtres*, *Lamentations des Sunnites* et *Mazurka des Espions*.

Je comprends que tu ressentes une contradiction entre les œuvrettes que je distribue et mon affirmation de désintérêt pour la poésie. Il est bon en effet que je clarifie cette question. Pour moi, mon travail s'apparente plutôt à de la psychologie expérimentale. D'ailleurs je préfère les appeler « stylicons » et « symbogrammes ». Dans les stylicons il s'agit de partir d'une icône (caractérisant p.ex. un personnage mythologique) et de la styliser jusqu'au point extrême où elle cesse d'être reconnaissable. C'est un hommage à Aloïs Riegl. Dans les symbogrammes au contraire je pars d'un symbole graphique connu, dont je ne suis pas l'inventeur (p.ex. la forme des lettres) et je m'évertue à montrer qu'il comporte des éléments formels qui pourraient s'appliquer, à nouveau et par exemple, à un personnage mythique. Les deux démarches vont donc en sens inverse, et leur point de rencontre est difficile à situer. La preuve en est que mes correspondants éprouvent souvent de grosses difficultés. Mais il s'agit très nettement, sur le plan sémiotique, d'explorer comment une forme peut engendrer un sens.

Il est donc exact, comme tu l'as bien vu, que j'ai « renforcé la dimension logico-conceptuelle ». Cependant les espaces mentaux dont il est question ne sont pas du tout *conçus* par moi. Ils font partie des constructions permises par l'esprit humain et je ne fais qu'aller à leur recherche pour les inventorier,

⁵ Cf. Francis Édeline, « Morphologie des espaces mentaux », *Degrés*, 156-157, Bruxelles, hiver 2013 – printemps 2014, pp. b1-b24.

dans une démarche, à nouveau, expérimentale. Cette question de l'espace me tourmente depuis longtemps, depuis que je me suis révolté contre la position apriorique de Kant. Sur ce plan, mon maître à penser est Piaget : il ne faut rien se donner, tout doit être construit...

La logique modale peut aider à situer l'œuvre d'art parmi les modalités du vrai. Les théories de la fiction s'attaquent au même problème. Je dois t'avouer que je ne me pose pas cette question, tant je demeure étroitement rivé aux mécanismes de la perception visuelle. Mais tu me répondras, avec raison, que c'est le statut entier du perçu qui est concerné. Quant à la temporalité !..

Parmi les poèmes visuels que j'ai étudiés, il s'en trouve qui mettent en jeu à la fois trois types d'espaces, aux propriétés tout à fait étrangères les unes aux autres (espace scriptural des signifiants, espace sémantique des signifiés, espace physique des référents). La question qui se pose est de savoir s'ils sont intuitionnables simultanément (je penche pour une réponse négative). Lequel est alors suscité en premier ? Et enfin comment s'opère le dialogue entre ces espaces ? Pourquoi est-il source de plaisir ? Tels sont les problèmes passionnants posés par la poésie visuelle dont les praticiens, je crois, poursuivent les mêmes recherches mais en termes non théoriques.

S. C. : Dans l'un de tes derniers livres, *Entre la lettre et l'image* (2020), tu examines comment la linéarité de l'écriture est continuellement travaillée, voire repensée par sa mise en forme, comment il peut y avoir une intersémiotique forte entre la lettre et l'image. Soutiendrais-tu que toute forme d'écriture relève intrinsèquement d'une conception, pour le moins, tabulaire, en raison de sa disposition spatiale et de sa distribution topologique ? Et qu'elle peut exploiter la troisième dimension, et même les espaces complexes dont il était question plus haut, sans parler de la temporalité (vision, lecture, diction...) ?

F. É. : Le sous-titre de notre *Rhétorique de la poésie* (1977) était *Lecture linéaire, lecture tabulaire*, et ce double aspect y était étudié dans des énoncés poétiques complets, p.ex. des sonnets. Par la suite j'ai pensé que la même disjonction était peut-être déjà repérable au niveau des unités distinctives. Or ces dernières ne sont pas des constituants ultimes : on y trouve des segments de droite de diverses orientations, des courbes, des angles, des formes fermées, de la couleur et du blanc... C'est à ce niveau-là qu'il faut chercher.

Impossible de résumer en deux mots où j'en suis de ces réflexions. Je dirai simplement que l'essentiel me paraît résider dans la ligne, dont je rappelle qu'elle est absente de la nature : c'est un artifice du système perceptif. Or elle possède deux caractéristiques duales qui se révèlent essentielles : elle peut être aussi bien une « ligne qui sépare » qu'une « ligne qui unit » (Édeline 2008)⁶. Elle se trouve ainsi à même d'engendrer le discontinu aussi bien que le continu. Il me semble que beaucoup, sinon tout, peut dériver de cette dualité. Un exemple : la ligne qui unit implique une temporalité, alors que l'autre l'exclut.

Sans doute existe-t-il, comme l'affirmait Gogel (1978)⁷, des « styles de perception », chaque sujet s'orientant préférentiellement dans l'une ou l'autre direction. Et là aussi résiderait l'amorce d'une disjonction entre les tracés iconiques et les tracés symboliques. Pure spéculation à ce stade !

⁶ Francis Édeline, « La sémiotique de la ligne », *Studies in Communication Science*, VIII, 2008, pp. 189-213.

⁷ Walter C. Gogel, « Le principe de proximité dans la perception visuelle », *Pour la Science*, 9, 1, 1978, pp. 49-57.

S. C. : Cette question de la ligne qui a trait à la fois à la continuité et à la discontinuité est centrale pour comprendre la sémiotisation neuro-perceptive du champ visuel. Elle fournit une clé d'entrée à la réflexion théorique et, en même temps, peut aisément être transposée à l'analyse de l'image. Plus difficile est, me semble-t-il, de se servir de ce point d'attaque pour l'étude d'œuvres en volume, notamment la sculpture, l'installation... D'ailleurs, en général, la sémiotique visuelle a élaboré de nombreux outils pour examiner l'art sur des supports bidimensionnels (peinture, photographie, etc.) mais tâtonne à théoriser sur les pratiques artistiques, pour ainsi dire, *hors cadre*, telles les formes s'inscrivant dans l'espace (tridimensionnel, complexe, en réseau), la performance, les actions interpellant le *bios* et le vivant. Or, le Groupe μ avait rédigé un article séminal questionnant la limite du cadre et le passage de la deuxième à la troisième dimension⁸. Qu'en penses-tu ? Pourquoi autant d'hésitations persistent à aborder des œuvres qui ne pourraient être réduites à l'image ?

F. É. : Me voici invité à donner mon avis sur une question qui tient en échec depuis toujours la communauté des chercheurs, et que je n'ai personnellement jamais osé aborder.

Les raisons de ces difficultés sont faciles à trouver mais la façon de les contourner ne l'est pas. Formuler une sémiotique pour des énoncés 2D est relativement « straightforward », tout simplement parce qu'il y a congruence entre ces énoncés et notre rétine, qui est elle aussi bidimensionnelle, même si elle n'est pas plane. Dès qu'on sort de ce cas les difficultés s'amoncellent. J'en vois deux principales : (a) l'affaiblissement de l'indexation et (b) l'apparition d'une composante temporelle.

La fonction essentielle de l'index⁹ est de signaler, en la délimitant, une zone régie par un statut sémiotique particulier. Le cadre possède au maximum cette puissance séparatrice, mais elle est bien moindre pour une rampe lumineuse, ou pour un socle de statue, et pratiquement nulle pour un happening de rue. Dans le cas de Christo, c'est l'œuvre est elle-même qui est en même temps un index ! L'hyperréalisme cherche lui aussi à réduire l'écart indexical. Il ne peut cependant être nul, sous peine de tomber dans la triste histoire de Zeuxis. Ce sont des formes d'art où on « tâte les limites ». La distance entre la zone indexée et la zone non indexée étant devenue nulle, il n'y a plus de transfert métaphorique possible, or c'est ce transfert qui est essentiel, et même constitutif, de l'œuvre d'art.

Concernant la dimension temporelle, d'autre part, elle connaît deux modalités : soit c'est le spectateur qui est fixe alors que l'énoncé se modifie (théâtre, performance, happening ...), soit c'est l'énoncé qui est fixe et le spectateur doit l'explorer en se déplaçant (statue...). Toujours il y a mouvement, donc toujours intervention du temps et de la mémoire. Même dans la soi-disant saisie simultanée par la rétine, dont il a été question ci-dessus, cette simultanété ne concerne que la zone couverte par la fovéa : pour la joindre au reste il faut balayer l'ensemble du champ par des fixations successives... qui nécessitent du temps même si elles sont brèves (3 fixations par seconde). Il n'empêche qu'en créant de toutes pièces la *ligne*, notre système perceptif nous a indirectement permis d'atteindre la surface. Ce même système a-t-il créé aussi un instrument permettant d'atteindre le volume ? Malheureusement cette fois il n'y a plus congruence entre le perçu et l'organe percevant. Pour passer de la vision d'une surface à la saisie intégrale d'un objet tel qu'une sculpture, il faudra procéder à la limite, en se déplaçant,

⁸ Groupe μ , « Sémiotique et rhétorique du cadre », *La part de l'œil*, 5, Bruxelles, 1989, pp.114-131.

⁹ L'article auquel tu fais référence vient d'être considérablement approfondi, sous le titre « L'Index, un dispositif sémiotique puissant et méconnu », dans le recueil d'hommages à Jacques Fontanille : Denis Bertrand et Ivan Darrault-Harris (éds.), *À même le sens. Hommage à Jacques Fontanille*, Limoges, Éditions Lambert Lucas, 2021.

à une infinité de vues bidimensionnelles partielles, puis à leur synthèse, grâce à la mémoire, par un processus mental. Des programmes informatiques permettent déjà de visualiser, sans se déplacer, un objet 3D à partir de n'importe quel point de vue, mais ces vues restent toujours successives et leur synthèse, sous forme d'une appréhension globale, n'est pas possible au niveau des sens. Bien entendu une saisie globale des objets tridimensionnels présenterait pour l'espèce humaine bien des avantages, aussi une pression de sélection s'est-elle exercée dans ce sens¹⁰. La réponse évolutive a été le développement d'une vision binoculaire couplée à un mécanisme d'accommodation. Ce dernier permet de balayer la profondeur, un seul niveau à la fois étant net et le reste étant flou. Or une image floue n'est que très faiblement analysable : on ne peut y créer que des lignes incertaines. De sorte que ceci nous procure seulement, à défaut d'une réelle vue en 3D, la sensation que le spectacle perçu est bien tridimensionnel. D'ailleurs le point de vue reste inchangé et unique, ce qui ne supprime pas la nécessité soit d'accommoder soit de se déplacer pour obtenir une saisie véritablement globale et simultanée, laquelle s'avère donc impossible.

Ma contribution à ce dossier restera donc modeste, marginale, et négative.



Fig. 4 Francis Édeline, *Sans titre*, stéréoscope avec « schizopoèmes », détail, 2021. Photo : Stefania Caliandro

S. C. : Comment conçois-tu la relation entre la sémiotique visuelle et la sémiotique de l'art ? Sans avoir besoin de faire référence aux *Visual Studies*, par rapport auxquelles on connaît désormais les points de contact mais aussi la distance, les approches sémiotiques analysent – parfois conjointement et souvent avec les mêmes outils – du matériel visuel n'ayant aucune finalité ni valeur artistique (images des média, scientifiques, etc.) et des œuvres d'art. N'y a-t-il cependant pas une spécificité de la sémiotique de l'art qui mériterait d'être approfondie et mieux comprise, non seulement parce que l'art

¹⁰ Des caméras de surveillance judicieusement disposées et interconnectées permettent aisément d'obtenir ce résultat. Si un tel dispositif est évidemment exclu pour le corps humain, il ne le serait pas pour une pieuvre si celle-ci était dotée d'un œil complet sur chacun de ses bras.

n'est pas que visuel et concerne diverses modalités d'appréhension sensible, mais davantage du fait de ce franchissement des limites dont tu parlais, de ces espaces de liberté que l'art parvient à conquérir, remettant en cause les acquis sémiotiques d'une société ? J'irai même jusqu'à dire que l'art incite à repenser les théories de la signification...

F. É. : L'activité humaine a produit des objets, des concepts, des pratiques de plus en plus complexes, formant une pyramide à laquelle chaque époque apporte une nouvelle strate. Chaque strate prend appui sur la précédente et/ou se démarque de ses contemporaines, mais toujours et partout il y a « du sens ». On aimerait croire que l'addition pondérée de ces innombrables sens partiels concourt à former peu à peu un système de signification final et exhaustif. Vu l'immensité de ce parcours, il n'est pas étonnant que nombre d'entreprises sémiotiques aient limité leur champ à tel ou tel sous-domaine, avec d'ailleurs souvent de remarquables résultats.

Mais ce dont nous avons besoin à ce stade, cependant, ce n'est pas d'une collection de théories paroissiales, sans utilité hors de leur champ précis. Je rêve d'un équivalent au concept classique de molécule, qui est « empiriquement adéquat » et suffit pour faire comprendre toute la chimie organique¹¹. Ce serait une structure opératoire, unique, tout à fait élémentaire, et suffisamment abstraite et générale pour s'appliquer à n'importe quel type d'objet. Il faudrait en situer l'apparition bien en amont de l'espèce humaine, ce qui permettrait au passage d'enrôler dans l'analyse les productions colorées des papillons et des fleurs, les danses de séduction des oiseaux, leurs chants etc.

Certains aujourd'hui, d'ailleurs, voient encore plus loin et n'hésitent pas à faire remonter l'origine du sens aux propriétés répliquatives des molécules qui assurent la transmission génétique¹². Ils ont à cet effet transféré intégralement le vocabulaire de la linguistique (un transfert anachronique qui n'est pas sans générer quelques ambiguïtés). Ce qui est certain en tout cas c'est que nous devons éliminer impitoyablement tous les aprioris de type aristotélicien ou kantien. À titre d'exemple la « Kunstwollen », que Riegl présente comme suit : « un instinct de création artistique immanent », est inacceptable dans chacun de ses termes, malgré l'admiration que j'éprouve par ailleurs pour le travail de cet auteur. Même intransigeance quant au vitalisme, qui tend aujourd'hui à se dissimuler sous le concept équivoque d'émergence.

Il est donc vrai qu'il est l'heure, comme tu y insistes, de repenser les théories de la signification, afin d'opérer une unification convaincante entre, par exemple, les cas suivants :

- a. le sens d'une base purique dans une chaîne d'ADN, qui serait sa capacité à déclencher, ultérieurement, la synthèse d'une protéine donnée. Nous sommes dans la monosémie.
- b. le sens de la lumière pour un ver de terre, qui en « déduit » immédiatement et univoquement qu'il doit s'en éloigner. Nous restons dans la monosémie.
- c. le sens d'un mot, qui ne peut renvoyer à un référent particulier, ou à une catégorie, qu'après intervention d'une fonction de renvoi. Nous sommes entrés dans la polysémie.
- d. le sens d'une œuvre d'art, qui ne peut être que l'ensemble d'une vaste et variable collection de significations partielles.

¹¹ Hirofumi Ochiai, "The logical structure of organic chemistry and the empirical adequacy of the classical concept of the molecule", *Hyle. International Journal for Philosophy of Chemistry*, 19, 2, 2013, pp. 139-160.

¹² Parmi les abondantes publications du groupe de recherche danois, pointons : J. Hoffmeyer, « Code-duality and the epistemic cut », *Annals of the New York Academy of Sciences*, 901, 2000, pp. 175-186.

Incidentement, l'épineuse question de la jouissance esthétique se verrait résolue : « simple » complexification de la valeur de survie chez le ver de terre. On se trouve néanmoins bien embarrassé devant la pluralité des définitions de ce plaisir (Worringer, Freud, Lévi-Strauss, Barthes...).

S. C. : Pour résumer en quelques mots, si j'entends bien ta position, il serait donc inadéquat de se concentrer sur une spécificité de la sémiotique de l'art et il faudrait plutôt élargir et reconsidérer la théorie générale de la signification, jusqu'à y inclure la question du plaisir esthétique. Est-ce cela ?

F. É. : En effet, puisque l'art est (cela au moins est admis par tous) un système de signes, il est susceptible d'une analyse sémiotique. D'autre part si l'art est recherché, c'est parce qu'il procure une satisfaction spécifique, ou provoque des réactions d'humeurs diverses. Il ne peut donc être question de mettre entre parenthèses cet aspect essentiel, sous prétexte qu'il serait « d'un autre ordre ». Ceci dit, beaucoup reste à faire pour départager (ou synthétiser) les diverses approches que j'évoquais plus haut.



Fig. 5 Francis Édeline, *Éole (Anémoscope)*, 2021. Photo : Daniel Dutrieux

S. C. : Y a-t-il des artistes qui ont influencé ta réflexion sémiotique ou, du moins, qui ont eu un impact particulier sur ta perception ?

F. É. : Ta question porte sur deux composantes distinctes de mon activité, qui ont été alimentées par des artistes différents.

Prenons d'abord la perception. Elle s'éduque, et mon premier éducateur a bien entendu été mon père, qui m'a p.ex. rendu attentif au fait que Gauguin, dans une toile à dominante végétale, verte,

s'arrangeait pour placer une petite plage rouge, fût-ce au mépris de la vraisemblance. C'est d'autre part à Pierre Garnier que je dois mon initiation à la poésie visuelle. Il m'a fait voir ces traits du signe linguistique qui étaient certes latents dans la poésie linéaire traditionnelle, mais très contrôlés, voire refoulés.

Quant à la réflexion théorique, elle a été stimulée par la plupart des créateurs cités dans ma réponse à ta seconde question, avec une mention spéciale pour Heinz Gappmayr, philosophe, dont le propos central fut précisément le temps (ZEIT) et l'espace (RAUM), et ultérieurement la couleur. Mais l'artiste le plus éblouissant à mes yeux reste Klee... Et si tu me permets une méchanceté, je souhaite proclamer mon rejet de quelques grands noms, majoritairement invoqués par la plupart des chercheurs en raison sans doute du côté voyant de leur technique, mais qui sont selon moi de piètres artistes : Dali, Escher et Magritte...

S. C. : Dans les deux aspects que tu retiens de ma question et au vu des réponses que tu y apportes, il me semble qu'il y a un moment modélisateur du regard et, en général, de la perception que la fréquentation de l'art est à même d'engendrer. Or, pour la communauté sémiotique qui nous lit ici, il me paraît intéressant de remarquer le potentiel théorique, la capacité de l'art d'orienter également la pensée dans d'autres domaines. Peux-tu expliciter comment tu conçois ce passage de l'appréhension esthétique à la modélisation du regard ?

F. É. : J'avoue ne jamais avoir fait de retour méthodologique sérieux sur ma façon de travailler, mais ta question m'incite à le faire.

Au départ mes outils ne visaient pas spécialement la compréhension des objets d'art, mais plus généralement celle des paquets d'informations qui nous sont livrés par les sens, quelle que soit leur provenance et leur finalité. Ces outils proviennent essentiellement des sciences de la perception (sur les développements desquelles j'essaie d'être bien informé) et de la logique formelle (dans l'espoir de maintenir la cohérence des déductions et des systèmes). Mon maître à penser en ces matières est à nouveau clairement Piaget.

Depuis longtemps j'accumulais dans une farde toutes les images (car c'était surtout le domaine visuel qui m'attirait) que je trouvais frappantes, efficaces, mais problématiques. C'est ce que j'appelais mon corpus-défi. De temps à autre j'étais ces images sur la table et j'essayais d'y découvrir d'une part des traits communs à toutes et d'autre part les spécificités de telle ou telle d'entre elles.

C'est ici que je rejoins, peut-être, le fond de ta question, qui me semble être ton espoir de me voir proposer une théorie de la fécondation, par l'art, de la recherche sémiotique. Je me suis effectivement trouvé, à deux reprises au moins, devant le défi de mettre de l'ordre dans des séquences d'images (chez le même artiste) ou dans des collections d'images (d'artistes différents).

Le premier cas concerne le processus par lequel divers artistes se sont dégagés de l'obligation figurative pour oser l'abstraction. Ce sont des évolutions passionnantes, que j'ai minutieusement étudiées surtout chez Mondrian, Kandinsky et Klee, et aussi chez Bram Van Velde¹³. Elles montrent par quelles étapes on a pu dégager le tableau abstrait qui se cache derrière tout tableau figuratif.

Le second cas concerne le désordre dans l'image, car j'étais un peu agacé par l'emploi chez les critiques d'art, presque toujours à contre-sens, de notions comme *ordre*, *entropie*, *fractales* etc. Il n'en

¹³ Je n'en ai rien publié, sauf un bref passage sur Bram Van Velde dans *Entre la lettre et l'image*, chap. 2, pp. 79-81.

est pas moins clair qu'à partir du même donné (un arbre p.ex.) certains artistes comme le graveur Rodolphe Bresdin augmentent délibérément la fragmentation, que d'autres comme Cézanne ou Braque la diminuent, alors que Friedrich observe et respecte strictement la nature¹⁴. On peut en dégager une rhétorique du désordre.

Comme bien tu penses, mon obsession de la généralité m'interdisait de prendre parti pour l'un ou l'autre pôle de ces oppositions. C'est une des raisons qui rendent si difficile la conception d'une théorie de l'art « compréhensive » (au sens anglais du terme).

S. C. : Y a-t-il d'autres questions qui ont suscité un vif intérêt sémiotique de ta part et pour lesquelles tu as réuni du matériel, resté inédit ou inachevé, ou qui n'ont pas pu être explorées en profondeur comme tu le souhaitais ?

Et puisque cet entretien s'approche de la conclusion, y a-t-il des orientations ou des suggestions que tu aurais envie de donner aux jeunes générations pour la poursuite de la recherche sémiotique ?

F. É. : Lorsque j'étais adolescent, dans les années 40, cela « faisait bien » de glisser dans une conversation la phrase « Nos sens nous trompent ». Elle m'ébranlait en même temps que s'élevait en moi une sourde résistance. On peut dire que toute ma vie a consisté à tenter d'y voir plus clair. Aujourd'hui ce violent conflit entre *illusion* et *vérité*, qui n'est autre que le débat philosophique autour du réalisme, s'est apaisé, chez moi, en une vue plus synthétique. En effet le système neuro-perceptif dont nous sommes dotés pour l'interprétation des données sensoriels, quoique unique, est néanmoins suffisant pour tout comprendre : c'est notre aptitude à catégoriser, qui implique la capacité de percevoir à la fois les similitudes et les différences. Les premières mènent droit à la métaphore et à ses emballements, et heureusement les secondes nous font voir la nécessité de les « rectifier »¹⁵. Le progrès de la pensée, dans n'importe quel domaine, est un perpétuel aller-retour entre ces deux opérations.

C'est donc aussi dans ce double mouvement que l'histoire de l'art a acquis son aspect de balancier sans cesse oscillant. Mais pour le décrire et le comprendre il ne suffit pas de brosser une gigantesque fresque des mouvances successives, il faut aussi en comprendre la succession au niveau sensoriel.

La formule admise aujourd'hui étant « Il n'y a pas de progrès en art », comment la concilier avec l'observation d'une évolution constante et irréversible ? Car un retour en arrière n'a jamais lieu¹⁶. Le modèle hégélien Thèse-Antithèse-Synthèse, qui se présente aussitôt, n'explique pas véritablement comment peut s'opérer la synthèse entre deux avant-gardes pour en produire une troisième. Il s'agit plutôt de fuir un modèle sans retomber dans le précédent. Le concept même d'esthétique semble en effet chaque fois fuir vers une nouvelle niche. Mais qui, à la Renaissance, aurait pu prévoir l'art conceptuel ?

D'ailleurs, qu'est-ce qui motive l'abandon d'un modèle esthétique ? Pourquoi délaisse-t-on une forme ? Il faut arriver à mieux comprendre ce phénomène d'*usure* et la *fuite* qu'il provoque. Le plaisir esthétique, cette satisfaction profonde et spécifique s'use, comme tous les plaisirs, par la répétition et par l'épuisement des potentialités de sa mise en œuvre. Or lorsque Barthes parle, à propos de la Mode, d'une « rotation des possibles », il écarte toute évolution au profit d'un temps cyclique et répétitif. En

¹⁴ Ici il y a des publications : v. p.ex. « Comment penser le désordre dans l'image », *Visible*, 9, 2012, pp. 139-157. Ce travail comportait cependant une Annexe intitulée *Petite histoire de la ramille*, qui n'a pas été publiée...

¹⁵ Claudine Normand, *Métaphore et concept*, Complexe, 1976 (coll. *dialectiques*).

¹⁶ Lorsqu'un artiste « revisite » une époque passée (Arvo Pärt, Ian Hamilton Finlay...) c'est armé de tous les acquis techniques et théoriques enregistrés depuis.

fait il ne s'agit pas d'une roue qui tourne mais d'un mouvement hélicoïdal, irréversible (... si tu me permets ces deux métaphores... non rectifiées).

Tu me demandes s'il me reste des chantiers amorcés ou des idées sur des recherches utiles. Outre celui d'une *Sémio-esthétique* (que j'ai abandonné par découragement et sur lequel je reviendrai plus loin) il y a celui beaucoup plus prometteur d'une *Logique des sens*. En voici l'idée de base. Chaque modalité sensorielle permet ou exclut certaines opérations logico-mathématiques. Par exemple (à petite échelle) les perceptions de longueur sont additives. Par contre les hauteurs et les intensités sonores sont logarithmiques. L'examen détaillé suggère que la physique même de nos sens fournit les modèles de ces opérations qui, intellectualisées et devenues abstraites et générales au cours de l'évolution, constitueront les règles de notre logique. Cette opinion était déjà celle de Rock, en conclusion de son ouvrage remarquable¹⁷. Après avoir étudié dans cette perspective la vision, l'audition, le toucher, le goût, je me suis trouvé submergé par la complexité de l'olfaction. Avis à un courageux chercheur que ces difficultés ne rebutteraient pas. Je pourrais également mentionner une étude du *labyrinthe*, dispositif dont l'intérêt consiste à proposer la saisie d'un même espace par l'œil ainsi que par la marche dans un long et étroit sentier. Si la vue donne immédiatement accès à la surface, la proprioception ne pourrait y atteindre qu'au terme d'un cheminement théoriquement infini. Deux problèmes sont ici clairement posés : celui de la dimensionnalité des énoncés visuels et celui de la compatibilité des données sensorielles.

Quant à la sémio-esthétique, seule voie selon moi pour débarrasser l'esthétique de ses bases intuitives et idiosyncrasiques, je me demande parfois si elle est possible. En tout cas si je devais en reprendre le projet, ce serait en équipe avec un psychologue. Et dans un véritable travail à deux, non dans la simple juxtaposition de deux approches. Malheureusement la psychologie (et là je vais peut-être te faire bondir) n'est pas encore vraiment une science, car elle est encore en peine de définir et de donner un contour précis à ses objets...

Et si le projet résiste, *solvitur ambulando...*

¹⁷ Irvin Rock, *La perception*, Louvain-la Neuve, De Boeck Université, 2001... mais voir aussi : Donald Brook et John Ritchie, « The aesthetic potential of the sensory modes », *Leonardo*, 3, 1970, pp. 415-424.



Fig. 6 Francis Édeline, *Drapeau du No Man's Land*, 1999. Photo : Daniel Dutrieux

Pour citer cet article : Stefania Caliandro. « Entretien avec Francis Édeline », *Actes Sémiotiques* [En ligne]. 2022, n° 127. Disponible sur : <<https://doi.org/10.25965/as.7706>> Document créé le 14/07/2022

ISSN : 2270-4957