

VISIBLE

Diagrammes, cartes,
schémas graphiques

2008 - n°4

L'hétérogénéité du visuel

Politique éditoriale

VISIBLE est une revue de sémiotique visuelle. Dans le prolongement de l'héritage épistémologique de la sémiotique, elle se situe au croisement de disciplines telles l'histoire de l'art, l'anthropologie ou la philosophie et entend témoigner de l'importance des échanges dans les recherches actuelles sur la signification.

Soucieuse d'interdisciplinarité, VISIBLE souhaite aussi affirmer un souci *d'approfondissement théorique* afin de rendre compte de l'extrême *diversité des objets* visuels aujourd'hui partagés entre le monde de l'art, la communication, l'informatique et la mercatique, par exemple. La revue entend ainsi faire le lien entre les différents domaines attentifs à la signification de l'objet, entre la théorie et l'analyse, la recherche fondamentale et la recherche appliquée.

VISIBLE participe à la construction d'un lieu d'échanges européen et publie, par priorité, les résultats de ces rencontres. Elle entend témoigner de l'importance des recherches en sémiotique visuelle menées en France, en Belgique et en Italie, notamment. La revue publie des articles en français et en italien. Elle se présente sous la forme d'une « version papier » à échéance annuelle.

Le quatrième numéro de VISIBLE

Mis en place dans le cadre d'une Action concertée incitative *Hétérogénéité du visuel*, financée par le Ministère de la Recherche, la revue VISIBLE rend compte des travaux de cette ACI et en suit les développements théoriques, se consacrant tour à tour à la dimension sensible (2003), modale (2004) et sémiotique (2005) du visuel. Selon le principe proposé par le groupe de travail constitué autour de l'équipe de Limoges, instigatrice du projet, la réflexion collective a pris la forme de journées d'étude organisées une fois l'an en Belgique et en Italie, un colloque thématique relayant le dispositif à Limoges.

Consacré au deuxième rendez-vous de la troisième année de l'ACI, ce numéro liminaire s'efforce d'en retracer le fonctionnement. Il rappelle l'introduction théorique proposée alors aux intervenants, restituant ainsi un certain style de pensée et remplaçant les articles des auteurs dans le mouvement de la réflexion collective.

Comité scientifique : Sémir Badir (chercheur FNRS, Bruxelles, Belgique), Jean-François Bordron (PR, Limoges, France), Lucia Corrain (PR, Bologne, Italie), Paolo Fabbri (PR, Venise, Italie), Jacques Fontanille (PR, Limoges, France), Herman Parret (PRE, Leuven, Belgique), Nathalie Roelens (PR, Nimègue, Pays-Bas)

Comité de parrainage : Per Aage Brandt (PR, Aarhus, Danemark), Omar Calabrese (PR, Sienne, Italie), Georges Didi-Huberman (ED, EHESS, France), Umberto Eco (PRE, Bologne, Italie), François Jost (PR, Paris 3, France), Jean-Marie Klinkenberg (PR, Liège, Belgique), Jean Petitot (DE, EHESS, France)

Rédactrice en chef : Anne Beyaert-Geslin (MCF, Limoges, France)

Numéro préparé par
Elisabetta Gigante

L'hétérogénéité du visuel

4. Diagrammes, cartes, schémas graphiques



La collection *Visible* « L'hétérogénéité du visuel »

N°1, *La diversité sensible* (2005)

dirigé par Anne BEYAERT-GESLIN et Nanta NOVELLO-PAGLIANTI

N°2, *Syncrétismes* (2006)

dirigé par Maria Giulia DONDERO et Nanta NOVELLO-PAGLIANTI

N°3, *Intermédiarité visuelle* (2007)

dirigé par Sémir BADIR et Nathalie ROELENS

N°4, *Diagrammes, cartes, schémas graphiques* (2008)

dirigé par Elisabetta GIGANTE

Sommaire

Introduction des journées d'études de Venise	9
<i>Sémiotique des graphiques / Graphiques de sémiotique</i> Sémir BADIR	13
<i>La sculpture, la chronophotographie, le graphique.</i> <i>Une introduction à l'image scientifique</i> Anne BEYAERT-GESLIN	63
<i>Il diagramma di Foucault</i> Maria Giulia DONDERO	73
<i>Diagramme physiognomonique.</i> <i>L'efficacité symbolique des dispositifs graphiques</i> Patrizia MAGLI	97
<i>Mapping e strategie performative.</i> <i>La cartografia come strumento persuasivo</i> Giorgio MANGANI	109
<i>Diagrammes sonores. Le visible du Vjing</i> Tiziana MIGLIORE	121
<i>Diagramme ou regard diagrammatique ?</i> Felix THÜRLEMANN	137

Diagrammes, cartes, schémas graphiques

Introduction des journées d'études de Venise

11-12 février 2006

Après les journées de Bruxelles (*Intermédialité visuelle*, 21-22 mai 2005) et le colloque de Limoges (*Paysages et valeurs. De la représentation à la simulation*, 24-25-26 novembre 2005), les journées d'études de Venise concluront le troisième cycle annuel de rencontres sur l'hétérogénéité du visuel. L'objet de notre réflexion, consacrée cette dernière année à la dimension méta-sémiotique des discours, sera constituée par les représentations graphiques.

Comme il l'a été suggéré à l'occasion de la préparation des journées bruxelloises, les graphiques (cartes ou diagrammes) peuvent en fait présenter, entre autres, l'analyse d'objets visuels et constituer peut-être, dès lors que leur fonction est essentiellement analytique, des médias méta-semiotiques par excellence.

Mais peut-on véritablement parler à ce sujet d'un média, voire d'un langage, d'une sémiotique à part entière ? Il a été tentant, dès lors, d'envisager de consacrer aux graphiques une réflexion spécifique, qui avant même d'explorer leurs virtualités méta-discursives, s'interroge sur leurs stratégies de mise en forme, de mise en espace.

Il y a presque quarante ans, Jacques Bertin (*Sémiologie graphique*, Paris-La Haye, 1967) faisait le point sur ce qu'il considérait comme « un système parfaitement défini et indépendant » ayant ses moyens et ses lois propres. Il n'examinait toutefois que les trois types « standard » de représentation graphique (diagramme, réseaux, cartes), et dans une visée qui était moins théorique que pratique et normative, le but étant essentiellement de fournir des règles de construction et de lisibilité pour obtenir la meilleure transcription possible d'une information donnée.

En considérant les différentes formes que peut prendre la schématisation graphique au-delà des ces types classiques et institutionnels, ainsi que l'évolution même de la pratique graphique dans les dernières décennies (qui n'est pas sans modifier leur analyse : cf. Sémir Badir, « Transformations

graphiques », *E/C*, 2005), quel regard nouveau la sémiotique peut-elle y apporter aujourd'hui, à partir de ses acquis théoriques dans les domaines du langage plastique, des systèmes semi-symboliques, de l'énonciation, du syncrétisme, de la prise en compte, dans l'analyse de textes-objets, des supports et des pratiques ?

La sphère d'action de la représentation graphique schématique s'étend en effet bien au-delà du domaine de la science, de la divulgation scientifique et des média, pour investir la pratique artistique et artisanale jusqu'à la vie quotidienne de chacun, en tant qu'instrument parfois unique et irremplaçable pour décrire, analyser, comprendre, mais aussi pour faire comprendre et faire faire. D'après Peter Eisenman (*Diagram Diaries*, Londres, 1999), il y aurait deux façons d'entendre le diagramme : comme un « dispositif explicatif » (forme post-représentative) ou comme un « dispositif génératif » (forme de représentation). Les architectes et les designers savent bien que le diagramme est même une pré-forme, car avant la naissance de toute configuration gestaltique, il produit des rythmes, déploie des rapports de forces (au sens illustré par Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, 1981).

Pour pouvoir ébaucher une géographie des schémas graphiques, il faudra ainsi prendre en compte non seulement les différents supports sur lesquels ceux-ci peuvent s'inscrire et les pratiques diverses dont ils relèvent, mais leurs différentes fonctions (les schémas peuvent être quantitatifs, qualitatifs, structuraux), leur nature (affirmative, performative...), leurs objets (les relations spatiales pouvant représenter des relations spatiales, ou bien des relations de tout autre ordre). Il y a lieu de s'interroger, en particulier, sur le rapport entre écriture et visuel dans des objets qui sont pour la plus part des objets syncrétiques, et sur le codage semi-symbolique qui semble commander en grande partie leur fonctionnement ainsi que leur efficacité sémiotique – quel est le rôle, par exemple, des couleurs, des dégradés, de l'épaisseur ou du grain de lignes, du moment qu'ils sont interdéfinis dans un diagramme ? Quels sont les effets d'une certaine façon de « diagrammer » le savoir (arbre, rhizome...) ou le temps (trajectoires linéaires ou discontinues, progression en forme d'échelle ou par ramifications...)?

On pourra s'interroger, encore, sur le rôle joué par la figurativité dans un diagramme, une carte, un graphique. Outre les diagrammes consacrés précisément à la description des traits essentiels d'un objet, il n'est pas rare qu'un schéma graphique intègre des représentations iconiques, par exemple des pictogrammes. Et l'on peut être aussi bien confronté à des investissements figuratifs d'une diagrammaticité abstraite – ainsi dans les schémas anciens, qui naissaient sous une forme figurative, se développant selon une procédure métaphorique ou allégorique (échelles, arbres, tours du savoir, fleuves du temps...). D'autre part, comme il l'a été remarqué (Giovanni Anceschi, *L'oggetto della raffigurazione*, Milan 1992), non seulement on peut (côté production) attribuer aux schémas les plus abstraits des traits figuratifs les iconisant, mais une utilisation en principe purement différentielle de formes et couleurs peut rencontrer (côté récepteur), une

pulsion « imitative » – amenant à croire, par exemple, face à une schématisation de la circulation sanguine, à la couleur bleue des veines.

Pour ce qui concerne, enfin, le thème qui est à l'origine et au cœur de cette rencontre, c'est-à-dire la dimension méta-sémiotique des graphiques, la réflexion sur les moyens par lesquels schémas et représentations graphiques sont à même non seulement de décrire et analyser des objets visuels, mais de servir de langage de description à d'autres sémiotiques (musique, langue naturelle...), pourrait être enrichie par la prise en compte de deux dimensions distinctes, celle « méta-représentative » et celle « méta-énonciative » – que l'on songe, par exemple, à la différence entre le plan d'un aéroport et le plan qu'on peut me dessiner pour sortir de celui-ci.

Sémiotique des graphiques / Graphiques de sémiotique

Sémir BADIR

*Fonds National belge de la Recherche Scientifique
Université de Liège*

Dans cette étude, on regardera un certain nombre de graphiques — schémas, tableaux, diagrammes — employés dans les travaux des sémioticiens. La présente étude fait suite à deux autres : l'une consacrée à l'étude des schémas présents dans les premières pages du *Résumé d'une théorie du langage* de Hjelmslev¹, l'autre consacrée à la mise en évidence d'invariantes pour la sémiotique des graphiques, sur le plan de l'expression comme sur celui du contenu². C'est dire qu'on ne regardera pas les graphiques de ce corpus avec des yeux absolument neufs mais qu'on sera prévenu de certains enjeux et problèmes théoriques qui peuvent être posés lorsqu'on examine des graphiques, et des graphiques de sémiotique en particulier.

L'un de ces problèmes mérite d'être traité de façon préliminaire, à titre de réquisit méthodologique. Il concerne le rapport du graphique à son objet ou, uniment, le rapport du graphique au texte dans lequel celui-ci est inséré. Le terme de *représentation*, si souvent accolé au terme de *graphique*³, lequel devient alors adjectif, concentre les difficultés inhérentes à ce double rapport. Parler des graphiques en termes de « représentations graphiques » inscrit leur étude dans une sémiotique référentielle triviale (on pose sans conditions l'existence des objets soi-disant représentés) et statue d'avance sur

¹ Sémir Badir, *Textes et Graphiques. Contribution à une épistémologie sémiotique*, Thèse d'agrégation, Université de Liège, 2007.

² Id., « À quoi servent les graphiques », *Visible*, n° 1, 2005, pp. 173-194.

³ Par exemple, dans la définition qu'en donne Jacques Bertin, *Sémiologie graphique*, Paris, Gauthier-Villars, La Haye, Mouton, 1967, p. 8, ou dans le titre même de l'ouvrage de Ann Harleman Stewart, *Graphic Representation of Models in Linguistics*, Bloomington, Indiana U.P., 1976.

les relations intersémiotiques entre texte écrit, graphique et objet. Une telle conception de la fonction sémiotique des graphiques est dommageable à plus d'un titre : elle ne permet pas de rendre compte adéquatement de leur contenu, alors réduit à une fonction vague et invariable, ni de faire état du statut des parties qui les composent, car ce n'est pas nécessairement en n'importe quelle de leurs composantes, et de n'importe quelle manière, que les graphiques sont supposés représenter leur objet.

Prenons, à titre d'illustration pour la discussion de ce préalable théorique, un carré sémiotique extrait d'un article de Greimas initialement publié en 1979⁴.

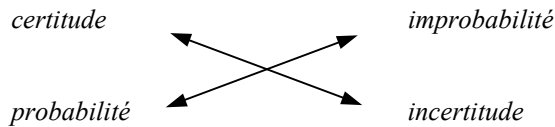


Fig. 1 - Carré sémiotique des modalités épistémiques (in Greimas, *Du Sens II*)⁵

Ce graphique entend, selon l'auteur, dégager la structure formelle de la signification d'un article de Georges Dumézil concernant les sciences humaines. Il manifeste une analyse de ce texte et peut, de ce fait, être situé à un niveau métasémiotique vis-à-vis du niveau sémiotique du texte-objet, désignant les formes sémantiques de ce dernier par des termes métasémiotiques et faisant état des relations entre ces formes au moyen de deux doubles flèches entrecroisées. De quelque manière qu'on aborde le rapport que ce graphique entretient avec son texte-objet, on ne saurait se satisfaire d'un rapport de représentation : aucune composante contenue dans ce graphique ne représente le texte de Dumézil, mais toutes contribuent à son analyse. Pas davantage on ne saurait admettre que le graphique représente l'analyse du texte de Dumézil : il la manifeste, seulement. Dans l'article de Greimas, il en est du reste l'unique manifestation. Or, quand bien même des paragraphes verbaux énonceraient, dans cet article ou ailleurs, la même analyse, il n'y aurait pas encore lieu de dire que l'une de ces manifestations sémiotiques est postérieure à l'autre et qu'elle re-présente ce qui a été présenté précédemment. Paragraphes et formats graphiques entretiennent un rapport équivalent vis-à-vis du texte-objet, sans qu'on ait à faire valoir la prévalence des uns sur les autres.

Dans la présente étude, on partira donc du postulat théorique consistant à admettre que le langage graphique possède des constantes de contenu qui lui sont propres. Sans ce postulat, le contenu des graphiques demanderait à être étudié en fonction des objets que ceux-ci sont supposés représenter. Tout au contraire, la démarche qui sera la nôtre consiste à ignorer systématiquement les objets dont les graphiques sémiotiques produisent des analyses, pour nous pencher sur ces analyses elles-mêmes, selon leurs différentes composantes et

⁴ Algirdas Julien Greimas, *Du Sens II*, Seuil, 1983, p. 192.

⁵ Les titres donnés aux figures sont de mon cru, sauf indication par des guillemets.

leur variété. Ainsi, dans le graphique pris en guise d'illustration dans la figure 1, on ne cherchera pas à connaître les raisons qui peuvent être alléguées pour que *certitude*, *probabilité*, *improbabilité* et *incertitude* soient recevables comme termes métagémiotiques pour les formes sémantiques contenues dans le texte de Dumézil, mais bien à déterminer de quelle manière ces termes participent ici à un agencement graphique, et quel type d'analyse est ainsi manifesté. Si on trouvait aux extrémités d'une des flèches doubles, au lieu de *certitude* et *incertitude*, *mort* et *non-mort*, et aux extrémités de l'autre, au lieu de *probabilité* et *improbabilité*, *vie* et *non-vie*, le commentaire à produire dans cette étude pourrait être maintenu identique dans les deux cas. Cela revient à dire que *certitude* et *incertitude*, d'un côté, *mort* et *non-mort*, de l'autre ne constituent pas les composantes à étudier, mais les simples manifestations variables d'une constante métagémiotique valable pour n'importe quel objet dont le graphique présente l'analyse, que cet objet soit un objet empirique (ce cas ne se rencontre pas dans le corpus de graphiques sémiotiques qui a été rassemblé pour cette étude), un texte, comme dans le graphique de la figure 1, ou encore un objet déjà métagémiotique (ce cas est, quant à lui, assez fréquent dans notre corpus), et pourquoi pas alors lui-même graphique.

Toutefois, la visée de la présente étude se situe au-delà de la vérification du postulat théorique dont il vient d'être brièvement question. Le corpus rassemblé présente en effet la particularité remarquable de constituer une série. Il ne s'agira pas dès lors seulement de rechercher les constantes du plan de contenu graphique mais d'observer, dans un premier temps, de quelle manière ces constantes graphiques ont émergé, puis, dans un second temps, de voir leurs manifestations évoluer jusqu'à provoquer l'apparition de nouvelles constantes. On considérera donc ici que, de Hjelmslev à Zilberberg, en passant par Greimas, chaque nouveau graphique aura été l'interprétation des graphiques antérieurs, quel que soit par ailleurs les objets traités par les uns et les autres.

Convenons d'emblée que cette particularité n'est pas ordinaire et ne se rencontrerait pas dans un corpus élargi. Elle soutient toutefois le postulat théorique évoqué plus haut selon lequel une sémiotique propre peut être dégagée de la pratique des graphiques et est capable de générer des énoncés à partir d'énoncés antérieurs appartenant au même système sémiotique. Elle présente en outre un intérêt spécifique pour l'étude du discours sémiotique : cette particularité va de pair avec la capacité de la sémiotique à produire une autocritique. Ce n'est pas une pratique indifférenciée du langage graphique qui permettra la critique des graphiques proposés successivement par les auteurs de notre corpus, mais bien la pratique sémiotique elle-même, comme nous allons le voir, par sa capacité à générer des graphiques de remplacement dont la légitimité n'a pas à dépasser le cadre de sa réflexion théorique. On considérera donc que les graphiques employés en sémiotique produisent un usage sémiotique propre à cette pratique de recherches et d'écriture, ce qui justifie les syntagmes en miroir proposé pour titre à cette étude.

Hjelmslev

Commençons par constater l'existence nombreuse et régulière des graphiques dans l'œuvre de Hjelmslev : on en trouve dans tous ses ouvrages. Dans le *Résumé*, les graphiques sont d'abord présentés en note (« N 2 : Représentation graphique de Déf 3 », « N 4 : Représentation graphique de Déf 4 et 5 »⁶, etc.) mais bientôt ils font partie du corps même des définitions et des règles. Ceci se vérifie en particulier en ce qui concerne la description des classes (« Rg 16 »⁷), pour laquelle il n'existe pas d'autres relais descriptifs, ainsi que celle des fonctions (« Df 138 »⁸), dans laquelle sont distribués les symboles attachés aux fonctions selon les différentes classes. Aussi est-il raisonnable de penser que les graphiques constituent un moyen d'expression nullement superflu dans la pensée hjelmslevienne.

Rappelons alors en quelques points ce qui peut être rapporté spécifiquement à la compréhension de la production graphique dans le *Résumé*, tel que le graphique présenté dans la Note 2 a pu en constituer le départ⁹.

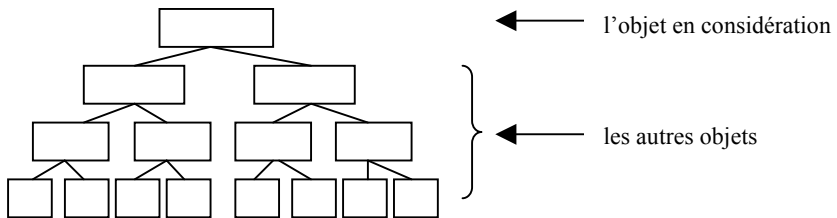


Fig. 2 - L'analyse (Hjelmslev, *Résumé to a Theory of Langage*)

- Le graphique est accompagné de signes indexicaux (ou d'embrayeurs, comme on voudra bien les nommer) qui sont pour partie eux-mêmes graphiques (flèches et parenthèse) et pour partie linguistiques (syntagmes nominaux). Il importe naturellement d'admettre cette distribution mais elle ne dépend que d'une pratique, selon laquelle le graphique est ordinairement accompagné de tels signes, et d'une lecture capable d'en énoncer la critique, car il est évident que rien dans le graphique ne distingue le niveau supérieur des autres sinon cette parenthèse qui, pourtant, n'en fait pas partie, du moins pas au même titre que les autres éléments. Autrement dit, le graphique fait voir des niveaux différents mais pour opérer un regroupement particulier parmi ceux-ci, il est besoin de moyens graphiques additionnels dont la fonction est en outre

⁶ Louis Hjelmslev, « Résumé d'une théorie du langage » [extrait] in *Nouveaux essais*, Paris, P.U.F., coll. Formes sémiotiques, p. 90.

⁷ Ibid., p. 109.

⁸ Louis Hjelmslev, *Résumé of a Theory of Language, Travaux du cercle linguistique de Copenhague XVI*, Copenhague, Nordisk Sprog-og Kulturforlag, 1975, p. 60.

⁹ Ibid., p. 3 [ma trad.].

confirmée par des syntagmes nominaux. En ce sens, la fonction des signes indexicaux est épivisuelle¹⁰ : elle « met le doigt » sur la présentation graphique afin d'attirer l'œil non sur l'un ou l'autre de ses objets mais sur une des particularités de son agencement propre (sur un aspect de son « langage », si l'on veut).

- Le graphique est fait de cases et de segments linéaires. Chacun de ces éléments distinctifs correspond à un concept théorique : les cases, aux objets ; les lignes, aux dépendances. Il est apparu cependant que les segments linéaires peuvent être interprétés soit comme composés de segments discontinus, comme ils apparaissent effectivement dans ce graphique, soit comme formant un segment continûment divisé, ces interprétations renvoyant respectivement soit à des dépendances distinctes quoique homogènes, soit à une seule dépendance uniforme. Le graphique permet de visualiser ici une difficulté théorique, à savoir le glissement du général au particulier concernant le concept de dépendance (selon la version anglaise du *Résumé*, on passe de « *the uniform dependence* », dans la Déf 3, à « *a dependence* », dans la Déf 6). Il s'agit d'une difficulté parce que ce glissement du général au particulier n'est nullement commenté par Hjelmslev.
- Le graphique établit des divisions binaires. En cela, il détermine les divisions davantage que ne le fait la définition de l'analyse. Le graphique ajoute donc ici une détermination qui n'est pas contenue dans le texte et, de ce fait, il est en lui-même un levier de questionnement et de découverte pour la réflexion théorique. Ce point est différent du précédent : en ce qui concerne la dépendance, le texte du *Résumé* est ambigu ; en ce qui concerne l'analyse, il se tient seulement en retrait. Dans le point précédent, la critique devait se reporter au texte, même si c'est le graphique qui en faisait ressortir la nécessité ; dans le cas présent, elle peut porter directement sur la présentation graphique.
- Enfin, le graphique présente une distribution absolument régulière entre les segments et les cases, c'est-à-dire entre les objets et leurs dépendances. Bien que cette régularité devrait elle aussi être interrogée (ce qui nous ramènerait au point précédent), il apparaît que sa visualisation accomplit une synthèse d'une très grande portée pour la compréhension de la théorie du langage. En dépit de l'enchaînement des définitions et de la complexité conceptuelle qui s'ensuit, il devient en effet possible de se rapporter toujours à un seul et même graphique pour la compréhension des concepts hjelmsleviens. Cherchez-vous à visualiser une syntagmatique ? Le graphique de l'analyse doit y parvenir, étant donné qu'une syntagmatique est un objet soumis à une analyse. Voulez-vous une somme ? Continuez de vous y reporter, puisqu'une somme est également un objet d'analyse. Qui plus est, le graphique contient en puissance l'ensemble des concepts hjelmsleviens, puisque leur

¹⁰ Sur l'épivisuel, et sur le concept plus général d'épisémiotique, on renverra à S. Badir, « À quoi servent les graphiques », art. cit. ; Id., *Textes et Graphiques*, op. cit.

enchaînement est établi au travers de leurs définitions à partir de la définition de l'analyse. Dans un seul graphique, vous pouvez donc visualiser le plan de l'expression et le plan du contenu d'une sémiotique, la paradigmatique ou la syntagmatique congruente à chacun de ces plans, les constantes et les variables qui les analysent jusqu'aux invariants du dernier degré, mais aussi les sémiotiques connotatives et les métasémiotiques dont cette sémiotique constitue l'un ou l'autre plan. Il n'est qu'une seule exception à la synthèse graphique, et cette exception est très éclairante en elle-même : le graphique de l'analyse peut assurément présenter une syntagmatique comme une paradigmatique, mais jamais ensemble ; aucune de ses divisions ne correspond par conséquent à la distribution conceptuelle entre paradigmatique et syntagmatique. À cette exception près, le graphique détient un caractère général par rapport aux concepts hjelmsleviens : il s'applique à chacun d'entre eux, non sans doute avec le même degré d'adéquation, mais tout de même avec la même pertinence. Cela dit naturellement quelque chose sur les concepts eux-mêmes qui n'est pas dit par leurs définitions prises une à une. Précisons que ce pouvoir synthétique est à distinguer du pouvoir graphique énoncé dans le point précédent, lequel était un pouvoir analytique : là, le graphique apporte un élément d'analyse supplémentaire au regard de la définition de l'analyse ; ici, au contraire, il retranche des particularités définitionnelles afin de pouvoir correspondre à n'importe quel concept hjelmslevien (ou à presque n'importe lequel), et même fait-il davantage : il les comprend tous ensemble (paradigmatique et syntagmatique exceptées).

Étant donné que dans la série des graphiques sémiotiques que nous allons étudier la binarité est un élément récurrent, je dois tout de même évoquer deux graphiques, ou plutôt deux sortes de graphiques, qui chez Hjelmslev opposent un démenti au caractère nécessaire de la binarité. Le premier vient des *Prolégomènes à une théorie du langage* où il connaît deux exemples appliqués au même problème théorique. Hjelmslev l'introduit comme un « tableau schématique faisant voir immédiatement la non-concordance des frontières »¹¹ bien qu'en réalité il s'agisse d'autre chose. Voici le premier d'entre eux :

vert	gwyrd
bleu	glas
gris	llwyd
brun	

Fig. 3 - Non-concordance des formes de contenu d'un même paradigme entre deux langues (Hjelmslev, *Prolégomènes à une théorie du langage*)

¹¹ L. Hjelmslev, *Prolégomènes à une théorie du langage* suivi de *La Structure fondamentale du langage* (1943), Minuit, coll. Arguments, 2^e éd. révisée, 1971, p. 71.

Contrairement à ce que prétend Hjelmslev, on ne peut considérer sans difficultés que ce graphique est un tableau au sens commun du terme. En effet, les lignes de partage entre formes de contenu au sein d'une même langue (lignes horizontales) ne coïncident pas d'une langue à l'autre (ligne verticale). En outre, les lignes horizontales ne servent pas à classer les objets qu'elles séparent, fonction ordinairement assignée aux tableaux, mais font voir des rapports entre forme et substance différents selon les langues. On reconnaît dans cette fonction un semblant — un semblant, seulement — d'analyse phénoménologique, ainsi que la possibilité théorique en a été observée¹² : le graphique invente pour le concept de substance une substance phénoménale, à savoir une étendue circonscrite par les extrémités de la ligne verticale et parcellisée au moyen des lignes horizontales. Par ce semblant d'analyse phénoménologique le graphique permet de présenter de manière visuelle un autre type d'analyse, en l'occurrence une analyse sémiotique.

Doit-on soupçonner de la binarité dans ce graphique ? La ligne verticale en indique une mais elle est contingente, comme le montre le second exemple de graphique de ce type¹³ où deux lignes verticales démarquent les formes de trois langues différentes. Pour le reste, rien n'appelle la binarité dans le graphique reproduit ci-dessus. Il n'en est pas tout à fait de même de l'autre type des graphiques qu'emploie Hjelmslev pour la présentation de formes de contenu. Il s'agit, dans la *Catégorie des cas* (ainsi que dans le *Résumé*), des schémas à trois cases, dont les premiers exemples purs¹⁴ se trouvent à la page 100 :

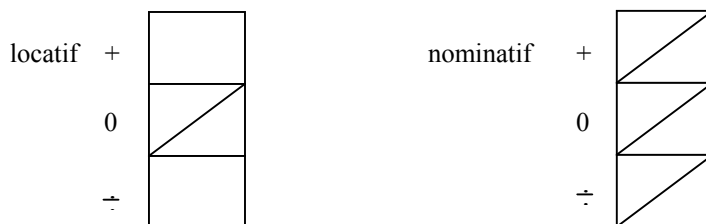


Fig. 4 - Cas du locatif et du nominatif selon la direction (Hjelmslev, *La Catégorie des cas*)

Certes, tous les schémas de la sorte comportent trois cases mais les symboles qui les accompagnent indiquent clairement une polarité binaire (positif / négatif) à quoi est adjoint un état neutre. En outre, dans le *Résumé*, ces schémas à trois cases cohabitent avec des schémas à deux cases, et des

¹² Cf. S. Badir, « À quoi servent les graphiques », art. cit.

¹³ L. Hjelmslev, *Prolegomènes à une théorie du langage*, op. cit., p. 72.

¹⁴ « Pur » en ce sens qu'auparavant (L. Hjelmslev, *La Catégorie des cas. Étude de grammaire générale*, Aarhus, Acta Jutlandica VII, p. 12 ; 56 ; 64) on aura déjà aperçu des *tableaux* utilisant les mêmes symboles. Dans le cas présent, il ne s'agit plus de tableaux mais bien de schémas à portée générale.

règles sont établies afin qu'une conversion universelle permette aux objets qu'ils présentent (à savoir des corrélations) de passer de trois à deux champs (chaque case graphique ayant pour objet un champ) et vice versa. Les schémas à trois cases restent néanmoins majoritaires et c'est par eux que sont présentés les graphiques des sept types de corrélats (un corrélat est présenté par un schéma à trois cases avec une ou deux diagonales dans une, deux ou trois de ses cases ; les exemples ci-dessus sont donc des schémas de corrélats).

Greimas

Chez Greimas comme chez Hjelmslev les textes combinent des paragraphes verbaux avec des formats graphiques et des formulations symboliques. Mais alors que les formulations symboliques peuvent interrompre un paragraphe sans aucun élément verbal introducteur, les graphiques sont présentés en fin de paragraphe et sont fréquemment introduits ou commentés. Commençons par nous intéresser par ces phrases d'introduction et de commentaire. Considérons par exemple l'introduction verbale du graphique suivant, produit dans un article contemporain de *Sémantique structurale*¹⁵ :

Ainsi, à titre d'exemple, le code alimentaire pourrait être présenté, partiellement, sous forme d'un arbre :

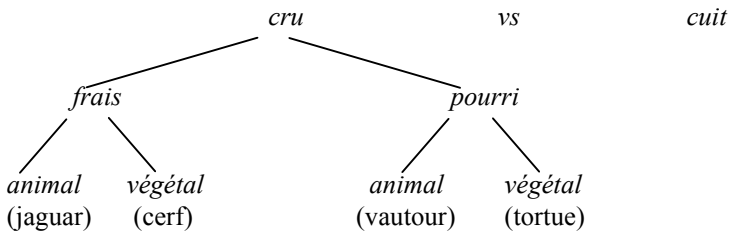


Fig. 5 - Code alimentaire chez Lévi-Strauss (Greimas, *Du Sens*)

Deux éléments de la formule d'introduction sont à pointer :

- 1) le verbe *présenter*. Le rapport entre le graphique et son objet n'est plus de représentation, comme c'était le cas chez Hjelmslev (à tout le moins dans le *Résumé*), mais bien un rapport de présentation. Ce n'est pas la première fois, dans l'article, que Greimas aborde la corrélation du cru et du cuit, d'après une lecture de Lévi-Strauss, et par ailleurs le code bénéficie d'une définition dans le paragraphe qui précède le graphique ; celui-ci n'en demeure pas moins la seule présentation d'un « code alimentaire ».

¹⁵ A. J. Greimas « Pour une théorie de l'interprétation mythique » (1966), in Id., *Du Sens*, Seuil, 1970, p. 196.

2) le nom attribué à ce graphique : *arbre*. L'arbre est un graphique dûment répertorié depuis la philosophie de l'Antiquité. Porphyre suggère une interprétation sous cette forme de la doctrine contenue dans les *Catégories* d'Aristote relative à la définition de l'espèce par le genre et la différence spécifique¹⁶. En accolant, au niveau inférieur, des termes en caractères romains mis entre parenthèses avec les termes italiques conformes aux termes employés aux niveaux supérieurs, Greimas semble bien reconduire ici non seulement un mode de présentation graphique mais également la théorie sémantique qu'elle soutient dès l'origine : ainsi, le *jaguar* (espèce) est du frais (genre) animal (différence spécifique).

Par contre, dans *Sémantique structurale*, un graphique à peu près semblable à celui qui est reproduit ci-dessus est assorti du commentaire suivant : « Ce schéma représente [...] ce qu'on pourrait appeler le *système sémique de la spatialité* »¹⁷.

On le voit, Greimas ne se tient pas à une seule terminologie, ni pour la fonction graphique (*présenter* ou *représenter*), ni pour le type de graphique (*arbre*, *schéma* et, en guise de formule d'introduction pour le même graphique, *tableau*), et pas davantage pour l'objet (*code* ou *système sémique*). Si l'on ne peut guère tirer de conclusion de ce flou terminologique, en revanche il éclaire *a contrario* certains des graphiques hjelmsleviens. Le graphique de l'analyse reproduit plus haut (Fig. 2) n'est pas, quant à lui, un arbre selon la tradition instituée par Porphyre¹⁸. Il y a deux raisons à cela : *primo*, nous avons vu qu'à chaque élément graphique correspond un objet, en ce compris les segments linéaires qui « représentent » la dépendance (ou des dépendances), alors que dans un arbre de Porphyre les segments linéaires ne sont pas conceptualisés ; *secundo*, il ne saurait y avoir, au niveau inférieur du schéma hjelmslevien, deux termes adjoints à une même case.

Toutefois, en dépit de ces différences, il est manifeste que les schémas de Greimas cherchent à imiter ceux de Hjelmlev, tant par leur expression que par leurs objets. Chez les deux auteurs, en effet, les graphiques sont à même de présenter, par une hiérarchie à embranchements binaires successifs, une analyse des formes d'un contenu linguistique. C'est là leur rôle déclaré chez Greimas ; chez Hjelmlev, le graphique du concept d'analyse (Fig. 2) doit pouvoir répondre d'une analyse particulière (même si nous avons reconnu qu'à d'autres endroits de son œuvre ces analyses particulières apparaissent sous des formes graphiques différentes). Or, si l'on a pu constater que, dans le cas de l'analyse particulière des formes de contenu, la binarité n'était pas

¹⁶ L'idée d'arbre n'est en fait que suggérée « verbalement » dans l'*Isagoge* « mais la tradition médiévale a visualisé le projet » (Umberto Eco, *Sémiotique et philosophie du langage* (1984), P.U.F., coll. Formes sémiotiques, 1998, p. 98). Cette « visualisation » mériterait une étude approfondie qui reste à faire.

¹⁷ A. J. Greimas, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Larousse, coll. Langue et langage, 1966, p. 33.

¹⁸ Je suis en accord sur ce point avec Umberto Eco (*Sémiotique et philosophie du langage*, *op. cit.*, pp. 86-87), quoique celui-ci l'entende comme une critique à l'endroit de la figure hjelmslevienne.

nécessairement présente dans les analyses hjelmsleviennes, chez Greimas elle va au contraire s'accroître de transposition en transposition.

Penchons-nous ainsi à présent sur les graphiques greimassiens proprement dits. Et laissons-nous le temps de les découvrir sans préjuger ce qu'il y a à en dire. Certes, la binarité va servir de fil rouge mais il ne me paraît pas judicieux d'en limiter la problématique, chez Greimas, à la seule relation qui lie ses travaux à la pensée de Hjelmslev. Il est évident au contraire que Greimas subit également l'influence d'autres théoriciens, et on ne compte évidemment pas pour rien la poursuite d'intérêts propres à l'auteur. Apprétons-nous dès lors à un parcours sinueux parmi cette œuvre.

Le graphique qui a été reproduit plus haut (Fig. 5) est intégré dans un article qui en compte neuf autres : sept tableaux, un graphique hybride à mi-chemin entre le tableau et le diagramme¹⁹ et un autre graphique hybride à mi-chemin entre le tableau et le schéma, qui sera reproduit plus bas (Fig. 12), ce dernier graphique contenant, comme on va pouvoir le constater, l'ébauche du carré sémiotique. Chacun de ces graphiques correspond à un format²⁰ — à plusieurs, dans le cas des hybrides — attesté de graphique mais comporte également des éléments qui ne relèvent pas seulement de la sémiotique graphique (la très grande majorité des graphiques réalisés étant, comme attendu, polysémiotiques). Les éléments non graphiques sont de deux sortes : des éléments verbaux et des symboles, lesquels entrent également dans la composition d'autres formats, qui peuvent être ou bien imbriqués dans les graphiques, ou bien accolés avec eux dans l'unité de réalisation qu'est l'article en question. Ces formats autres que graphiques sont les suivants : des paragraphes, des listes (éléments verbaux numérotés), des scripts (éléments verbaux numérotés et hiérarchisés), enfin des formules²¹. Je prends la peine de décrire ce corpus parce que la transposition que nous avons à considérer fait intervenir deux sortes de formats : le graphique et la formule. Le format formulaire sert d'ailleurs chez Greimas d'interface entre le graphique et le paragraphe puisqu'on trouve des formules aussi bien insérées à l'intérieur d'un paragraphe (par le moyen des parenthèses) que contenues dans les cases d'un tableau. Il est du reste à noter que l'arbre (Fig. 5) présente lui-même un format hybride : au niveau supérieur, *cru* est mis en rapport avec *cuit*, non par un moyen graphique, mais bien par un moyen formulaire (utilisation du symbole *vs*)²².

¹⁹ A. J. Greimas, *Du Sens*, *op. cit.*, p. 212.

²⁰ Par *format*, j'entends une forme prégnante, un agencement actualisable dans une production sémiotique englobante ; le paragraphe d'écriture verbale, l'arbre, le tableau, la formule de notation symbolique sont des formats.

²¹ La formule est un des formats de base des langages symboliques ; il se combine généralement avec d'autres formats (en particulier, avec des paragraphes) et peut comprendre des formants autres que les symboles (notamment des éléments verbaux).

²² L'emploi d'un symbole n'est au demeurant que l'élément le plus évident de cette formule ; il faudrait, pour être complet, souligner également l'usage des italiques et la mise en place de blancs équidistants entre les termes.

Deux symboles servent abondamment dans les formules comme dans les graphiques ; il s'agit d'un symbole d'opposition — *vs* (versus) — et d'un symbole de corrélation \cong ²³. Il est intéressant d'observer qu'ils sont placés dans des situations semblables et que Greimas ne cherche ni à en différencier les usages ni à expliquer les rapprochements qu'ils induisent. Ceci apparaît très nettement dans *Sémantique structurale* où, à deux pages d'intervalle, on trouve deux formules ne se différenciant que par l'emploi de l'un ou l'autre symbole (les autres différences, dans le choix du symbole alphabétique et dans l'ordre syntagmatique des rapports, pouvant être tenues pour non significatives)²⁴.

$$\frac{\bar{a}}{\text{non } a} \quad \text{vs} \quad \frac{a}{\text{non } a} \quad \frac{\bar{p}}{\text{non } p} \quad \cong \quad \frac{p}{\text{non } p}$$

Fig. 6 & 7 - Deux structurations narratives (Greimas, *Sémantique structurale*)

Certes, les symboles alphabétiques renvoient à des éléments verbaux qui imposent de considérer leurs objets respectifs comme distincts. La première formule présente un système sémique « où chacun des termes manifeste [...] une articulation catégorique »²⁵ ; dans la seconde, les symboles alphabétiques renvoient à des fonctions narratives (différenciées elles aussi selon des articulations catégoriques). Il n'empêche que, hors recours aux commentaires verbaux, le rapprochement entre les formules est éloquent. Dans les deux cas, elles sont entièrement dévolues à exprimer la binarité : parce qu'elles établissent soit une corrélation proportionnelle soit une opposition, et parce que les éléments qu'elles mettent ainsi en rapport sont déjà en eux-mêmes le résultat d'une double dichotomisation.

Pour revenir au corpus de l'article examiné, on y constate que les formules où apparaissent des signes de corrélation n'établissent pas toujours de proportion²⁶ et, en retour, que les formules où apparaissent des signes d'opposition sont quant à elles souvent présentées par groupes (mais pas toujours par paires)²⁷. Or il n'est sans doute pas indifférent qu'une corrélation est définie par Hjelmslev comme une fonction paradigmatique, dont l'opposition (en terme hjelmslevien : la *complémentarité*) et la catégorisation (la *spécification*) sont des espèces particulières. La majorité des tableaux

²³ Le symbole employé par Greimas, inconnu de la police de caractères employées pour cet ouvrage, juxtapose horizontalement un tilde avec une seule des barres droites du symbole de l'égalité. J'ose espérer qu'on acceptera que je lui substitue sans falsification le symbole \cong .

²⁴ A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, op. cit., p. 196 et 198.

²⁵ *Ibid.*, p.196.

²⁶ Exemple : « pourri \cong eau mortelle » (A. J. Greimas, *Du Sens*, op. cit., p. 219).

²⁷ Exemple pair :

« contenu topique *vs* contenu corrélé

contenu posé *vs* contenu inversé » (*Ibid.*, p. 198).

L'alignement du symbole souligne la juxtaposition des deux formules.

présentés par Greimas associent ces deux types de fonctions paradigmatiques. Considérons pour sa simplicité le tableau suivant²⁸ :

Alimentation

animale (en haut)		végétale (en bas)	
échec	réussite	échec	réussite

Fig. 8 - Structure d'un récit Bororo (Greimas, *Du Sens*)

De ce tableau, on déduit aisément des rapports d'opposition (entre animale et végétale, d'une part, entre échec et réussite, d'autre part), mais aussi des rapports de catégorisation (entre les termes de la première opposition et ceux de la deuxième). Si le tableau n'avait pas pour objet un parcours narratif relatif à une quête alimentaire, il pourrait aussi bien être présenté selon une hiérarchie qui inverse le rapport entre les deux oppositions. Soit :

échec		réussite	
animale	végétale	animale	végétale

Fig. 9 - Permutation de la hiérarchie contenue dans Fig. 8

C'est dire que les corrélations ne sont pas nécessairement orientées mais qu'elles sont susceptibles d'établir, à un certain niveau de généralité descriptive, une corrélation proportionnelle entre deux oppositions, quelle que soit l'organisation des termes au sein de cette corrélation.

Il n'est pas certain toutefois que Greimas, en employant le terme de corrélation dans cet article²⁹, se réfère à la définition qu'en donne Hjelmslev.

²⁸ *Ibid.*, p. 214.

²⁹ *Corrélation* sert à introduire les formules où apparaît le symbole \equiv . Par exemple « Une corrélation existe ainsi entre les deux plans » introduit une formule de corrélation proportionnelle (*Ibid.*, p. 187). À certains endroits, l'embranchement est équivoque et semble permettre la confusion entre \equiv et *vs* : « l'analyse sémiologique permettra de voir en lui, en corrélation avec l'*avant* *vs* l'*après* narratifs, comme consommateur », à la suite de quoi est produite une formule où *avant* et *après* ne sont pas en rapport d'opposition (symbole *vs*) mais entrent eux-mêmes dans une corrélation proportionnelle (symbole \equiv) (*Ibid.*, p. 194). À d'autres endroits, il est clair que les corrélations ne sont pas toujours proportionnelles et que leur correspondent des formules où le symbole \equiv se place entre deux termes au lieu d'être placé entre deux rapports, comme c'est le cas dans les corrélations proportionnelles ; exemple : « [...] ce qui permet de supposer la corrélation du père et de l'eau malfaisante » (*Ibid.*, p. 208). Il faut noter enfin que A. J. Greimas et Joseph Courtés (*Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (1979), Hachette, coll. Université, 1993, p. 75) donnent à l'entrée de *corrélation* deux acceptions ; la première est l'acception hjelmslevienne tandis que selon la seconde « le mot de corrélation désigne

Le symbole utilisé dans les formules qui se rapportent aux dites « corrélations » tendrait plutôt à indiquer un emprunt auprès de Lévi-Strauss, chez qui l'on trouve des formules telles que

$$F_x(a) : F_y(b) \equiv F_x(b) : F_{a-I}(y)$$

Fig. 10 - Relations canoniques (Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*³⁰)

Il est intéressant de signaler en outre que Nicolas Ruwet, dans la traduction de l'article de Jakobson & Halle « Phonologie et Phonétique » parue en 1963, est amené à rédiger une note justifiant par un emprunt à Lévi-Strauss une notation formulaire :

NDT : Nous reprenons cette notation à Cl. Lévi-Strauss (cf. « La Geste d'Asdiwal », *Les Temps Modernes*, mars 1961) : A : B :: C : D doit se lire A est à B comme C est à D³¹.

Et l'on trouve bien, en effet, dans d'autres ouvrages, des formules où un couple de deux-points (: :) se substitue en lieu et place de \equiv ³².

La même année, dans un article en hommage à Dumézil (« La mythologie comparée ») où peine est prise de préciser d'emblée qu'il est antérieur à la parution des *Mythologiques* de Lévi-Strauss, Greimas emploie déjà le symbole \equiv , mais il utilise également, distinctement, un tilde isolé — ~ — comme symbole de comparaison, comparaison qui s'effectue aussi bien entre termes qu'entre rapports³³ :

Vena	~	Tarquin	~	Bress
Prthu		Servius		X

Fig. 11 - « Série comparative » du contrat social dans trois récits mythiques (Greimas, *Du Sens*)

le plus souvent en sémiotique la relation entre des relations, ces dernières pouvant être constitutives soit de paradigmes, soit de syntagmes ». Comme, dans l'article examiné, on trouve des corrélations qui ne sont pas des relations entre relations, il n'est pas permis de trancher en faveur de cette seconde acception. Aussi, le doute demeure.

³⁰ Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale* (1958), Plon, 1974, p. 252.

³¹ In Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Éditions de Minuit, 1963, p. 104. On trouverait dans les *Selected Writings* (La Haye, Mouton, 1962), à l'instar de ce nous avons remarqué dans *Anthropologie structurale*, des symboles de substitution à : : , en particulier le signe de l'égalité (=). Jakobson présente les formules sous des expressions telles que « jeu de rapports » [*set of ratios*] (*ibid.*, p. 420), « équivalence » (*ibid.*, p. 518), ou encore il cite Reformatzkij les désignant comme des « relations mutuellement proportionnelles » (*ibid.*, p. 644).

³² Par exemple dans C. Lévi-Strauss, *Mythologiques, 1 : Le cru et le cuit*, Plon, 1964, p. 102.

³³ A. J. Greimas, *Du sens, op. cit.*, p. 129.

Aussi la présente formule peut-elle se lire exactement à la manière dont Ruwet présente les proportions de Jakobson : Vena est à Prthu *comme* Tarquin est à Servius et *comme* Bress est à X. Une question pendante serait de savoir comment lire distinctement les formules où le symbole \cong remplace le symbole \sim .

Dans ce parcours à travers quelques-uns des premiers textes de Greimas, on se sera ainsi aperçu que la modélisation traverse trois formes sémiotiques — le langage verbal, le langage symbolique et le langage graphique. Deux formats — le graphique et la formule — sont utilisés dans le but de mettre en place un moyen de réflexion (une pensée et une expression pour cette pensée) propre à l’approche sémiotique. Chemin faisant, plusieurs symboles entrent en concurrence recherche — symboles d’opposition (*vs*), de comparaison (\sim) et un troisième qui, faute de détermination verbale, sera provisoirement qualifié de « corrélation » (\cong)³⁴. Cette concurrence se retrouve dans la multiplicité des références aux théories antérieures, et s’explique en partie à partir d’elle : Hjelmslev fournit notamment à Greimas un modèle graphique d’analyse formelle du contenu ainsi qu’une théorie des rapports ; Lévi-Strauss, des domaines d’application déjà largement travaillés dans le sens de sa propre réflexion ; Jakobson, des présentations formulaires et une théorie des oppositions. Tout cela concourt à la présentation d’un graphique qui connaîtra un impact notable sur la sémiotique. Il s’agit donc d’un premier carré sémiotique, à tout le moins d’une première esquisse de ce carré³⁵ :

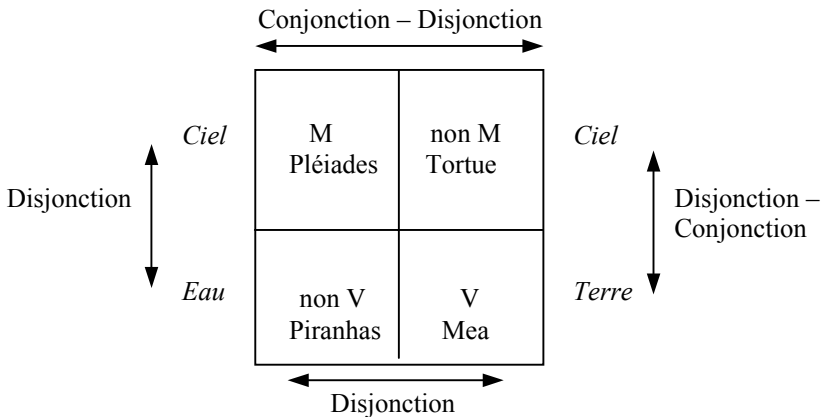


Fig. 12 - Structuration de la culture « naturelle » des Bororo (Greimas, *Du Sens*)

³⁴ À noter qu’en logique ce symbole peut, aux côtés de \cong et \leftrightarrow , désigner une équivalence. Toutefois, et en dépit d’une manifestation de ce terme (*Sémantique structurale*, *op. cit.*, p. 156), Greimas ne mentionne pas qu’il emploie ce symbole selon la fonction que celui-ci connaît en logique.

³⁵ A. J. Greimas, *Du Sens*, *op. cit.*, p. 228.

Commençons par observer que l'objet mis sous nos yeux est effectivement un graphique : il comporte des cases dont le format carré n'est pas insignifiant et des flèches qui ne peuvent pas être rapportées à des symboles logiques mais qui sont placées de manière à présenter sur la page une relation entre deux termes, la relation étant elle-même à chaque fois nommée. Il comporte en outre des symboles alphabétiques et des éléments verbaux non syntagmatisés (non syntagmatisés, veux-je dire, suivant les règles syntagmatiques de la langue écrite). Par ailleurs, ce graphique n'est pas un tableau, car il n'enregistre en ses lignes ni en ses colonnes de dénominateur commun à ses cases. Les éléments graphiques employés, les flèches en particulier, permettent de le ranger dans la catégorie des schémas. Son motif essentiel, toutefois, ne réside pas dans les fonctions les plus couramment affectées aux schémas. Ce qui importe, en effet, dans le présent graphique, ce qu'il fait voir instantanément, c'est le nombre de ses cases. Pour cette raison, le graphique auquel il pourrait être le plus apparenté, dans le corpus étudié jusqu'à présent, est le schéma à trois cases de Hjelmslev (Fig. 3). Cet apparentement est bien sûr d'une importance certaine pour le parcours de la réflexion sémiotique. De fait, il apparaîtra bientôt que, élevés au statut de modèles généraux, le schéma à trois cases de Hjelmslev et le carré sémiotique esquissé par Greimas portent sur le même objet, à savoir la structure formelle du sens ; et que, de ce fait, il y a continuité, et transformation apportée dans cette continuité, l'une comme l'autre nettement perceptibles, de la théorie hjelmslevienne à la théorie greimassienne.

Je me borne à pointer pour le moment un seul aspect de la transposition entre les deux théories. Elle concerne, ainsi que l'avait annoncé l'examen des graphiques hjelmsleviens, la binarité. Dans le présent carré sémiotique, la binarité est omniprésente :

- a) dans les oppositions duelles de *M* et *non M*, et de *V* et *non V*, oppositions marquées à la fois par l'emplacement graphique de ces termes et par leurs corrélations en tant qu'éléments de langue : sur le plan de contenu, *M* reçoit par catalyse un sème de positivité ; sur le plan de l'expression, la présence ou l'absence de *non* est un marqueur de binarité ;
- b) dans la dichotomisation graphique de *ciel* et *eau*, et de *ciel* et *terre*, alors qu'en langue leur opposition deux à deux n'est pas fortement marquée sur le plan du contenu (et nullement sur le plan de l'expression) ; cette dissociation entre l'effet dichotomisant du graphique et une corrélation non dichotomisante en langue, au lieu de créer une équivoque, renforce le travail de binarisation mis en œuvre ;
- c) par la présence de deux termes opposés (*conjonction* et *disjonction*) et par leur juxtaposition syntagmatique (qui les montre comme opposés) ;
- d) par la présence exclusive, par paires d'identiques, de flèches doubles.

Cependant, par rapport à tous les autres graphiques et formules du corpus que nous avons pas à pas découvert, le graphique du carré sémiotique ne se contente pas de présenter la binarité : bien davantage il l'exprime tout entier, il la fait voir, et même peut-on dire qu'il la ceinture. En vertu de la disposition de quatre cases carrées disposées de telle manière à former

ensemble un grand carré, les rapports entre ces cases sont duels dans toutes les directions — à l'horizontale, à la verticale et en diagonales. Et les flèches qui encadrent ce carré accentuent encore sa quadrature. Ainsi ce graphique résout le problème que posaient tant les formules, où sont utilisés soit le symbole *vs* soit le symbole \cong , que les graphiques de type arbre ou de type tableau : la binarité qui y est présentée ne peut plus dégénérer en série ouverte. Il ne montre au contraire que deux niveaux (supérieur et inférieur, ou gauche et droit), à l'intérieur de chacun desquels règne la loi de la binarité. En outre, comparé au schéma à trois cases de Hjelmslev, il est manifeste que le carré sémiotique fait bien mieux voir son objet, les moyens graphiques s'accordant aux corrélations entre les éléments verbaux que le graphique contient, et même pouvant s'imposer à ceux-ci quand la binarité de leurs corrélations n'est pas assurée (le cas de *ciel* et *eau*).

REMARQUE : il ne s'agit évidemment pas ici de prétendre que la théorie greimassienne se montre supérieure à la théorie hjelmslevienne, mais seulement que les moyens graphiques qu'elle met en œuvre le sont, eux, supérieurs, en raison de leur plus grande adéquation au regard de l'objet théorique qu'ils présentent.

Greimas & Rastier

Une transposition de la formule de corrélation proportionnelle vers le carré sémiotique est établie explicitement dans l'article écrit « en collaboration avec François Rastier » où s'instaure une modélisation théorique à portée générale (« Les jeux des contraintes sémiotiques », de 1968³⁶). La formule est en outre introduite par une phrase qui apporte un supplément à sa qualification :

Celle-ci [la structure déjà présente, mais différemment, dans le carré sémiotique] apparaît alors comme la mise en corrélation de deux catégories couplées, la corrélation elle-même se définissant comme une relation de contradictions homologuées³⁷ :

$$\begin{array}{ccc} S_1 & & S_2 \\ - & \cong & - \\ \overline{S}_1 & & \overline{S}_2 \end{array}$$

Fig. 13 - Structure d'homologation (Greimas, *Du sens*)

Dans l'appareil définitionnel de Hjelmslev, la corrélation (paradigmatique) était distincte de la relation (syntagmatique). On voit que la seconde acception du terme de *corrélation* rapportée dans le dictionnaire *Sémiotique* (et reproduite ici dans la note 28), où la corrélation est d'application tant dans

³⁶ Repris dans A. J. Greimas, *Du Sens, op. cit.*

³⁷ *Ibid.*, pp.137-138.

les paradigmes que dans les syntagmes, doit finalement être privilégiée, bien que le rapprochement graphique que nous avons aperçu entre le schéma à trois cases et le carré sémiotique (son esquisse) pouvait se fonder sur une définition commune de la corrélation chez les deux auteurs (le doute était donc lui-même fondé). Pour autant, l'application de cette seconde acception ne laisse pas de faire difficulté, même au sein du seul article de 1968. Car on y trouve des symboles de corrélation qui ne sont pas posés entre des contradictions, c'est-à-dire qui ne présentent pas des relations de relations, mais qui sont posés entre des symboles alphabétiques (des termes), qui plus est nullement présentés comme des contradictoires, tel par exemple, à l'intérieur d'un paragraphe : « $c_1 \equiv p_2$ »³⁸. Aussi l'élément réellement neuf de la qualification apportée par la phrase d'introduction citée est-il le terme d'*homologation*. Une corrélation ne peut être qu'une relation d'*homologation*, car les contradictions homologuées ne le sont qu'en vertu de cette relation. De plus, la détermination de la corrélation par l'*homologation* permet de suspendre la difficulté qui vient d'être évoquée : une homologation peut aussi bien jouer entre des relations qu'entre des relata. On tiendra donc à présent pour établi que la fonction à laquelle renvoie le symbole \equiv est la fonction d'*homologation*. Or il y a quelque chose d'intéressant à signaler à propos de l'*homologation* (et de son symbole) : c'est que, contrairement à toutes les autres fonctions qui ont servi dans les formules proposées jusqu'ici par Greimas, celle-ci ne connaît pas d'usage en logique. Si la fonction d'*homologation* doit être consacrée, ce ne pourra être que par le fait de la théorie sémiotique.

Il importe alors de préciser si elle est entièrement due à l'inventivité de Greimas ou si elle peut être comprise dans un parcours d'élaboration théorique plus étendu que la seule œuvre, commençante, de Greimas. À cette question, Greimas apporte lui-même un début de réponse, en présentant la structure d'*homologation* comme un modèle applicable à des travaux antérieurs. Le paragraphe suivant la formule déjà reproduite ci-dessus mérite d'être cité intégralement :

Cette nouvelle présentation permet de voir que la structure qui permet de rendre compte du mode d'existence de la signification trouve son application, en tant que modèle constitutionnel des contenus investis, dans des domaines fort variés : c'est, en effet, aussi le modèle du mythe proposé par Lévi-Strauss, et la forme de l'articulation achronique du conte populaire, et encore le modèle justifiant un certain nombre d'univers sémantiques particuliers (Bernanos, Mallarmé, Destutt de Tracy). Il est réconfortant pour le sémioticien de constater qu'une démarche déductive rencontre sur son chemin des modèles construits empiriquement pour rendre compte de corpus limités³⁹.

³⁸ *Ibid.*, p. 150.

³⁹ *Ibid.*, p. 138.

Greimas s'est ainsi trouvé des contributeurs pour l'élaboration de ce modèle d'homologation, et l'un d'entre eux au moins, Vladimir Propp, pourrait l'être à titre de précurseur. Mais les différences perceptibles entre les formulations verbales qui se rapportent à l'un ou à l'autre de ces contributeurs sont significatives. Quant à Lévi-Strauss, Greimas reconnaît explicitement que sa démarche est analogue à celle de l'anthropologue. C'est ce que nous avons pu vérifier : le modèle d'homologation est bel et bien présent dans l'œuvre de Lévi-Strauss (cf. Fig. 10), quoique Greimas l'interprète diversement selon les cas, soit comme un modèle de « série comparative » (symbole \sim) soit comme ledit modèle d'homologation (symbole \cong). Par contre, en ce concerne Propp, Greimas ne dit pas que celui-ci soit parvenu à une modélisation analogue, mais que les formes de son objet empirique peuvent correspondre à cette modélisation. De fait, si l'on trouve un certain nombre de graphiques et de formules dans *Morphologie du conte*, aucun d'entre eux ne présente une structure d'homologation ou quoi que ce soit qui s'y apparenterait. Comme l'écrit E. Mélétsinski en postface à la traduction française : « Dans son analyse du conte, Greimas prend pour base Propp, en le complétant et en le 'corrigeant' par la théorie de Lévi-Strauss »⁴⁰. Ceci s'applique *a fortiori* lorsque le modèle permet de « justifier » des univers sémantiques préalablement étudiés. Ces études ne renvoient d'ailleurs qu'à des travaux antérieurs de Greimas (pour Bernanos) et de Rastier (pour Destutt de Tracy) ainsi, sans doute, qu'à *L'Univers imaginaire de Mallarmé* de Jean-Pierre Richard. Ainsi, en dehors de l'influence à Lévi-Strauss, déjà examinée plus haut, l'homologation et sa formule générale sont bien dues à Greimas et ne peuvent pas véritablement être rattachées à une tradition théorique.

Il reste à déterminer si cette structure d'homologation a connu des modifications d'un texte à l'autre. Il suffit de comparer les figures 7 et 13 pour s'en aviser. Certes, les deux figures ne prétendent pas présenter le même objet : dans Fig. 7, le symbole p a pour objet une fonction narrative particulière (*i.e.* fonction de retour du héros dans le conte populaire russe), tandis que dans Fig. 13 le symbole s_1 a pour objet un sème, déterminé (s_1 appartient à l'axe sémantique S) mais général (s_1 comme S renvoient à des concepts). Pour autant, rien n'empêche de se demander si leur structure d'homologation est identique. L'est-elle ? Seulement à condition de donner s_2 pour équivalent à non p . De Fig. 7 à Fig. 13, il y a donc une perte, qui réside dans la qualification du rapport entre s_1 et s_2 , Fig. 13 se bornant à établir ce rapport (par l'adjonction d'indices numériques distincts à un même symbole alphabétique) sans le qualifier, alors que *non*, dans le symbole « non p » manifesté dans Fig. 7, a naturellement un signifié isolable. C'est au texte

⁴⁰ In Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Seuil, coll. Points, 1970, p. 221. Il ajoute à la suite que « dans son analyse du mythe, au contraire, il part de Lévi-Strauss, en le complétant par la théorie de Propp », mais ce complément ne prend nullement l'aspect d'une modélisation. Il n'y a pas de symétrie dans les emprunts faits par Greimas à ces deux auteurs.

qu'il revient de combler ce manque : s_1 et s_2 sont établis comme des sèmes contraires, par quoi il est aisé de reconnaître que s_2 est bien équivalent à non s_1 .

On en vient alors au carré sémiotique qui, dans l'article de Greimas & Rastier, aura été présenté d'abord⁴¹ :

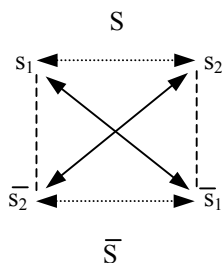


Fig. 14 - « Structure élémentaire de la signification » (Greimas, *Du Sens*)

La relation de contrariété existant entre s_1 et s_2 est présente dans le graphique que constitue le carré sémiotique grâce à la présence d'une double flèche en pointillé. La relation de contradiction existant entre s_1 et \bar{s}_1 , d'une part, s_2 et \bar{s}_2 , d'autre part, est manifestée quant à elle deux fois : par l'usage d'un symbole spécifique ($\bar{\quad}$, soit une petite barre horizontale placée au-dessus du symbole alphabétique) et par une double flèche (en ligne pleine). Ces relations sont également établies dans la structure d'homologation et, selon Fig. 7, elles sont toutes deux manifestées dans le format formulaire (la formule de Fig. 13 ne présentant, pour sa part, que la relation de contradiction). Il se confirme ainsi que le carré sémiotique est une transposition dans un format graphique d'une structure présentée d'abord selon un autre format.

Mais, par ailleurs, le carré sémiotique présente une relation qui n'était apparue nulle part ailleurs⁴² : une relation d'implication existant s_1 et \bar{s}_2 , d'une part, s_2 et \bar{s}_1 , d'autre part. Dans une remarque qui suit la présentation du carré sémiotique, Greimas & Rastier insèrent une remarque stipulant que « le modèle ci-dessus n'est qu'une reformulation remaniée de celui qui a été proposé antérieurement (Greimas, *Sémantique structurale*, 1966, Larousse) » mais l'on se trouve bien en peine, faute de renvoi à une page précise, de savoir où chercher exactement ce modèle, *Sémantique structurale* ne présentant aucun graphique ressemblant au carré sémiotique. L'hypothèse à laquelle nous invite la formule présentée à la suite du carré (notre Fig. 13)

⁴¹ A. J. Greimas, *Du Sens*, op. cit., p. 137.

⁴² On trouve, il est vrai, dans l'article de 1966, mais seulement dans le commentaire qui suit l'esquisse de carré sémiotique, une notation formulaire « non $M \rightarrow M$ » paraphrasée comme une « relation de subordination culturelle » (*ibid.*, p. 228). Aucune précision ne vient préciser la place théorique de cette relation pour le reste inédite.

renverrait alors justement à la formule contenue à la page 198 de cet ouvrage, celle dont il vient encore d'être question ici (c'est notre Fig. 7)⁴³. *Sémantique structurale*, sauf erreur de ma part, ne parle jamais de relation d'implication entre termes d'un système sémique. On peut y lire en revanche qu'une relation d'implication existant entre fonctions narratives (non $s \rightarrow s$)

peut être transformée, du fait de l'existence, dans le contenu sémique des fonctions couplées, d'une relation de disjonction, en

s vs non s,

permettant la saisie du couple fonctionnel en tant que *structure élémentaire de la signification* »⁴⁴.

Le carré sémiotique apparaît ainsi comme un moteur de découverte théorique. On peut en effet faire raisonnablement l'hypothèse que c'est la disposition graphique, et la présence des relations préexistantes de contrariété et de contradiction, qui a permis l'émergence de la relation d'implication. Cette hypothèse va recevoir une série de confirmations.

D'abord, la comparaison du carré sémiotique avec son esquisse (Fig. 12) dénote l'approfondissement d'une pensée inhérente à la présentation graphique. Les flèches, dans l'esquisse, restaient sous la coupe d'une indexation verbale et n'étaient pas elles-mêmes différenciées. Cette indexation verbale présupposait ainsi une argumentation non contenue dans le graphique et seule susceptible d'établir que le rapport désigné par ces flèches fût de « disjonction – conjonction », de « conjonction – disjonction », ou de « disjonction » seulement (et un passage verbal vient d'être cité, dans le paragraphe précédent, où transparaît cette argumentation). Dans le présent carré sémiotique, les flèches sont au contraire différenciées par des moyens graphiques et renvoient de ce fait en elles-mêmes à des objets distincts (*i.e.* à trois types de relations). Or c'est bien le graphique qui suscite cette différenciation : la binarité pousse à ce que chaque élément graphique y trouve un seul identique ; ainsi des flèches, mais aussi des indices et des symboles de contradictoire (\neg). L'approfondissement de la pensée graphique présuppose évidemment que celle-ci soit reconnue en tant que telle — et nous trouvons ainsi une première preuve de l'effectivité de la modalité

⁴³ Jacques Fontanille & Claude Zilberberg (*Tension et signification*, Liège, Mardaga, 1998, p. 48) font une hypothèse légèrement différente, mais entièrement compatible, en renvoyant au dernier chapitre de l'ouvrage, c'est-à-dire probablement, et plus précisément, au « modèle constitutionnel » que représente la formule produite à la page 233, laquelle est pratiquement identique à celle de la page 198 (seules les lettres y sont différentes, ainsi que leur disposition).

⁴⁴ A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, *op. cit.*, p. 204 ; la présentation formulaire est de Greimas ; par contre c'est moi qui souligne : le syntagme souligné est identique au titre de la section où est présenté le carré sémiotique dans l'article de Greimas et Rastier.

épisémiotique à l'œuvre dans les graphiques. Dans le cas présent, c'est ce que j'ai appelé le « bouclage » de la binarité — bouclage qui n'est manifesté que dans et par les graphiques, jamais dans les formules, encore moins dans les propositions verbales — qui, par son maintien d'un graphique à l'autre, est l'indice d'un faire auto-présentatif. J'entends par là qu'en présentant son objet (la structure élémentaire de la signification) le carré sémiotique se présente comme étant devenu la forme même de cette structure.

Ensuite, les relations d'implication, telles qu'elles sont présentées par des flèches dans le carré sémiotique, affranchissent celui-ci de difficultés théoriques auxquelles avaient conduit les emprunts de Greimas à ses prédécesseurs. En particulier, elles suspendent la difficulté théorique qu'il y aurait à concilier les propositions greimassiennes avec les définitions hjelmsleviennes. Nous avons vu que les usages du concept de corrélation par Greimas n'étaient pas entièrement compatibles avec l'acception hjelmslevienne de ce concept, bien que Greimas ait cherché à les y rapporter. L'homologation apparaissait alors comme le moyen de suspendre, dans les formules, cette difficile conciliation. Une difficulté similaire apparaît à présent pour la contrariété. Dans *Sémantique structurale*, celle-ci ou bien est liée à une opposition ou bien entre dans une corrélation, c'est-à-dire qu'elle est associée à des fonctions paradigmatiques. Dans l'article de Greimas & Rastier, elle est au contraire explicitement définie comme une relation, et les auteurs ajoutent que « dans les termes de Hjelmslev, elle peut être identifiée comme la solidarité, ou double présupposition »⁴⁵, c'est-à-dire que la contrariété devient une fonction syntagmatique. Or le carré sémiotique permet d'affranchir la contrariété d'une détermination paradigmatique ou syntagmatique ; partant, il permet de dépasser la possibilité d'une contradiction, à tout le moins d'une difficulté théorique. Il permet en outre de considérer trois types de « rapport », dont deux peuvent être raisonnés par la typologie hjelmslevienne des relations syntagmatiques (contrariété et implication, respectivement, en termes hjelmsleviens : solidarité et sélection) mais certainement pas le troisième (la contradiction) qui, si elle est considérée comme relation (et tel est bien le cas), ne peut pas l'être par recours à la théorie de Hjelmslev. Le rapport de contradiction demande alors la constitution d'une autre typologie, où il peut être distingué, selon un autre critère, de l'implication et / ou de la contrariété. Ce critère, le texte ne le fournit pas. La carré sémiotique permet en effet de s'en passer : trois types de rapport sont établis tout simplement parce qu'il y a dans le carré trois directions pour relier un terme à un autre.

Naturellement, le rapport d'implication, et sa détermination en tant que tel, ne sortent pas de nulle part. Le carré sémiotique a, on le sait, un

⁴⁵ A. J. Greimas, *Du Sens*, op. cit., p. 139.

ascendant dans une discipline dont la sémiotique aura constamment cherché à se distinguer⁴⁶ ; je veux évidemment parler du carré logique :

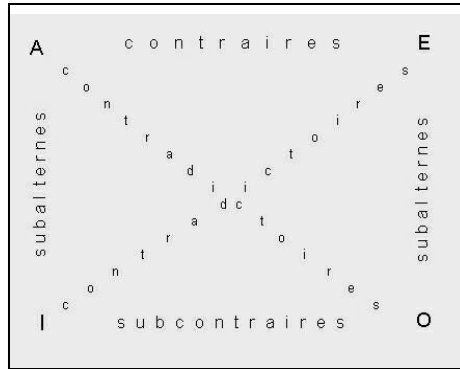


Fig. 15 - Carré logique
(De Praetere, *Théorie de l'argumentation et éléments de logique*⁴⁷)

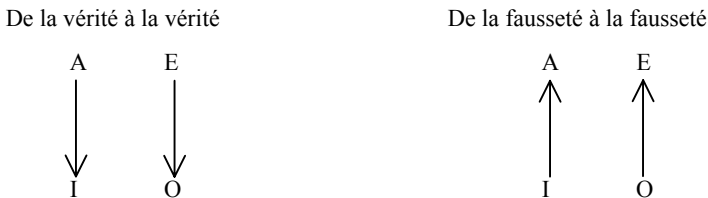
Il est clair que les symboles A, E, I, O n'ont pas en logique les mêmes objets que ceux présentés par les symboles utilisés dans le carré sémiotique. Ils ne présentent non plus entre eux de rapport symbolique, alors qu'un tel rapport, et même plusieurs d'entre eux, peuvent être trouvés, en fonction des indices et des symboles de contradictoire, entre les symboles alphabétiques du carré sémiotique. Néanmoins, la disposition en carré, la présence de rapports schématiques (ici présentés par des éléments verbaux disposés de manière linéaire entre les symboles alphabétiques) et l'indexation identique de deux de ces rapports (contraires et contradictoires) suffisent à rendre effectif le rapprochement. De quel ordre exactement est alors ce rapprochement ? Il repose pour l'essentiel sur l'expression graphique, non sur les objets présentés. Sur le plan du contenu, il confirme l'observation générale que ce que font voir les graphiques sémiotiques, c'est précisément le caractère sémiotique de leurs objets. Le rapprochement entre le carré logique et le carré sémiotique implique en effet que les relations, et la structure qu'elle instaure, sont plus fondamentales que les relata, ce qui est le credo de toute approche structuraliste, en général, et celui de la sémiotique continentale en particulier. Le carré sémiotique ne fait pas voir autre chose que cette structure. Et, lorsque Greimas & Rastier recommandent de comparer le carré sémiotique à l'« hexagone logique de R. Blanché [...] ainsi qu'aux structures désignées en mathématiques, comme groupe de Klein,

⁴⁶ Oserait-on dire que la sémiotique et la logique sont en relation de contrariété ? Il faudrait pour cela que la logique « ait besoin » d'une sémiotique distincte d'elle-même, ce qu'elle conteste.

⁴⁷ Th. De Praetere, *Théorie de l'argumentation et éléments de logique* [en ligne], 1998, <<http://www.icampus.ucl.ac.be/DROI1111/document/logique/4bINFI.htm>>

et, en psychologie, comme groupe de Piaget »⁴⁸, ce qui est immédiatement comparable est bien encore, comme ils l'écrivent, la *structure* de ces conceptualisations théoriques, dont l'un des comparants est d'ailleurs désigné d'après son format graphique (un *hexagone*⁴⁹).

Pour revenir à la relation d'implication, on remarque qu'elle est absente du carré logique, qui instaure en sa place une relation de subalternation⁵⁰. Une chose est à noter quant à cette relation logique : elle n'est pas réciproque, mais elle ne propose pas non plus un seul parcours. Selon la logique des propositions, la relation peut se faire en effet dans l'un et l'autre sens, mais non pour le même type d'assertion. Des schémas permettent de visualiser ces deux parcours :



**Fig. 16 & 17 - Inférences valides de subalternation
(De Praetere, *Théorie de l'argumentation et éléments de logique*)**

Ainsi, par exemple, dans le premier schéma, $A \rightarrow I$ peut se lire : S'il est vrai que tout S est P, alors il est vrai que quelque S est P, tandis que, dans le second schéma, $E \leftarrow O$ se lira : S'il est faux que quelque S n'est pas P, alors il est faux qu'aucun S n'est P. De Praetere fait remarquer que « la fausseté monte et la vérité descend », ce qui fera peut-être sourire le sémioticien sensible à l'analyse des connotations. Or, dans une note relative à la relation d'implication, Greimas & Rastier reconnaissent que « si l'existence de ce type de relation paraît indiscutable, le problème de son *orientation* ($s_1 \rightarrow \bar{s}_2$ ou $\bar{s}_2 \rightarrow s_1$) n'est pas encore tranché. On s'abstiendra d'en parler, sa solution n'étant pas exigée par la suite de la démonstration »⁵¹. Nous nous trouvons à nouveau devant une difficulté que le graphique permet non seulement de découvrir, mais également de suspendre dans le temps même de sa

⁴⁸ A. J. Greimas, *Du Sens, op. cit.*, p. 137.

⁴⁹ Au demeurant, il est piquant d'observer que la recommandation de comparaison, en ce qui concerne la discipline de la logique, mentionne un hexagone, alors que la carré logique offre évidemment bien plus de points possibles de rapprochement. Il n'y a sans doute là guère davantage qu'une manœuvre rhétorique dans l'argumentation de Greimas & Rastier... à moins que les auteurs aient retenu l'hexagone de Blanché parce qu'une relation y est désignée sous le terme d'implication, quoique celle-ci se manifeste six fois, sans rapprochement plausible avec la relation d'implication stipulée dans le carré sémiotique.

⁵⁰ Rappelons qu'il est arrivé à Greimas de parler précédemment de relation de subordination (cf. note 28).

⁵¹ A. J. Greimas, *Du Sens, op. cit.*, p. 137, n. 1.

découverte. De la présentation des autres relations par des flèches découle naturellement, suivant une pensée graphique, la découverte d'une possibilité d'orientation de la relation d'implication. Or, quelle doit être cette orientation ? Faute de pouvoir le déterminer par la réflexion sémiotique en l'état de sa recherche, faute aussi de pouvoir s'en faire une idée à partir du carré logique, la détermination de l'orientation de l'implication est suspendue, ce que le moyen graphique retenu dans le carré sémiotique fait voir de manière immédiate et évidente.

Moteur de découverte, le graphique est ainsi un moyen de pensée pour la sémiotique. Qui plus est, ce qu'il permet de découvrir achemine la recherche sémiotique vers sa spécificité, en permettant par la même occasion de suspendre les problèmes auxquels la confrontent ses emprunts à des sources diverses, et finalement de s'affranchir vis-à-vis de ces sources, non complètement bien sûr, mais suffisamment pour déterminer une approche qui lui soit propre.

REMARQUE : je tiens à préciser à nouveau que ces observations sur les graphiques sémiotiques, et sur leur impact pour la pensée sémiotique, n'impliquent aucun jugement permettant d'infirmer ou de confirmer la validité des théories sémiotiques et des concepts qui les soutiennent. Tout au plus disent-elles quelque chose sur la légitimité d'une pratique.

Greimas & Courtés

Il n'y aurait pas matière, face à l'entrée « Carré sémiotique » de *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, à ouvrir une section nouvelle dans cette étude, si ce n'est afin de poser un jalon situé chronologiquement à mi-chemin entre le texte de la section précédente et celui qui fera l'objet de la section suivante. On remarquera néanmoins que la « représentation » y est donnée pour « définitive ». La voici⁵² :

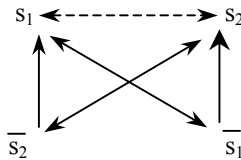


Fig. 18 - Carré sémiotique

(Greimas & Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*)

Par rapport à la précédente version du carré (fig. 14), on observe quelques changements notables. Premièrement, là où Greimas & Rastier avaient suspendu la question soulevée par l'orientation de la relation d'implication, Greimas & Courtés ont quant à eux tranché, et tranché dans le sens d'une

⁵² A. J. Greimas & J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire...*, op. cit., p. 31.

montée en force de la fausseté — je plaisante. Deuxièmement, la relation entre s_1 et s_2 n'est plus reproduite entre \bar{s}_2 et \bar{s}_1 . Une troisième modification intervient dans la légende pour confirmer la deuxième : l'axe $\bar{s}_2 - \bar{s}_1$ y est tenu pour l'axe des subcontraires, alors que Greimas & Rastier les tenaient dans une relation de contrariété, à l'instar de s_1 et s_2 . Une quatrième modification présente tant dans la figure graphique que dans la légende connaît une certaine répercussion dans la théorie : S et \bar{S} disparaissent, et les axes qu'ils avaient pour objet prennent une toute autre détermination sous la désignation de $s_1 - s_2$ et $\bar{s}_2 - \bar{s}_1$. L'axe $s_1 - s_2$ est désormais connu comme axe des contraires, alors qu'il était déterminé comme « axe du complexe » sous la dénomination S^{53} ; l'axe $\bar{s}_2 - \bar{s}_1$ est quant à lui, on vient de le rappeler, l'axe des subcontraires, alors que \bar{S} était l'axe du neutre⁵⁴. Il reste à signaler une dernière modification, si évidente que j'ai failli l'omettre, et dont l'importance ne pourra être mesurée que plus tard : le carré est devenu un rectangle.

Si la binarité a pu être verrouillée par le carré sémiotique, il revient également à celui-ci de montrer le moyen de la déverrouiller. Les modifications observées vont toutes dans ce sens. De façon analogue, les questions qu'il permettait de laisser en suspens dans sa précédente version trouvent réponse dans la nouvelle : la relation d'implication y a trouvé son orientation, et la relation de contrariété n'y est plus seulement posée en miroir des relations relevant d'autres types, de sorte que les déterminations syntagmatique et paradigmatique n'ont plus à jouer un rôle distinctif entre elles. Le graphique demeure ainsi un moyen privilégié pour accomplir la pensée sémiotique et pour saisir son cheminement.

Greimas & Fontanille

C'est à nouveau le carré sémiotique que l'on retrouve majoritairement dans *Sémiotique des passions*. Sur un total de 32 graphiques⁵⁵, 22 sont des carrés, répartis à peu près équitablement sur les trois chapitres que compte l'ouvrage. Deux types de variantes vont retenir notre attention.

Lorsque les carrés ont pour objet une analyse sémiotique, au lieu d'une analyse métasémiotique (comme c'était le cas dans les exemplaires précédemment examinés ici), les symboles alphabétiques font place à des termes verbaux. Toutefois, on voit alors apparaître quelquefois, en cette place, des points d'interrogation. Ainsi, par exemple⁵⁶ :

⁵³ A. J. Greimas, *Du Sens*, *op. cit.*, p. 139.

⁵⁴ *Ibid.* À leurs entrées respectives, le (terme) complexe et le (terme) neutre correspondent bien toutefois aux axes nouvellement déterminés, à cette précision près apportée par les auteurs que des « opérations syntaxiques préalables » auront joué sur eux (A. J. Greimas & J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire...*, *op. cit.*, p. 55 et 251).

⁵⁵ J'ai compté également 8 formules, quoique certaines d'entre elles fassent jouer des ressorts dont on pourrait argumenter qu'ils appartiennent plutôt aux graphiques (l'allongement des flèches, par exemple).

⁵⁶ A. J. Greimas & J. Fontanille, *Sémiotique des passions*, Seuil, 1991, p. 127.

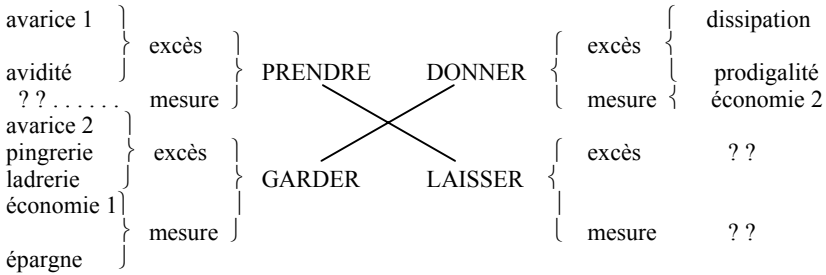


Fig. 19 - « Microsystème sémantique » de l'avarice (Greimas & Fontanille, *Sémiotique des passions*)

Des moyens graphiques, le présent carré sémiotique a réduit l'expression à deux lignes diagonales donnant lieu à une disposition géométrique de termes verbaux à ses extrémités. La figure s'est cependant enrichie par ailleurs de quatre arbres dont chaque terme du carré constitue un des « sommets » (un premier niveau hiérarchique). C'est aux derniers niveaux de ces arbres que l'on trouve, à trois reprises, des points d'interrogation. L'un de ceux-ci disparaît dans le graphique suivant, graphique dont l'objet est identique au précédent⁵⁷ :

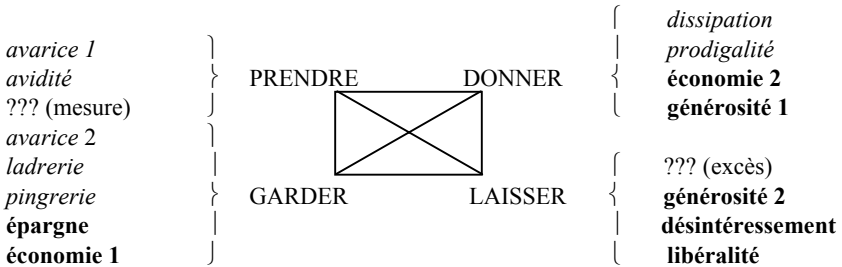


Fig. 20 - Remplissage de la fig. 19 (Greimas & Fontanille, *Sémiotique des passions*)

Un *nota bene* précise que « les figures de l'excès sont en italique et les figures de la mesure sont en gras », ce qui permet d'économiser un niveau hiérarchique (le niveau intermédiaire) dans les arbres et de gagner en lisibilité grâce à un moyen grammatologique du langage écrit⁵⁸. De ce fait, la figure ajoute encore à la polysémiotité des graphiques. On comprend aussi, en comparant les deux graphiques, que l'interrogation stipulée dans la figure 19 par la place circonscrite, aux niveaux supérieurs, grâce à la catégorie d'un « laisser mesuré » a été comblée dans la figure 20 par trois nouveaux termes

⁵⁷ *Ibid.*, p. 132.

⁵⁸ Sur les fonctions grammatologiques de l'écriture, voir Jean-Marie Klinkenberg, *Précis de sémiotique générale*, Bruxelles, De Boeck, 1996, pp. 173-175 et Id., « Vers une typologie générale des fonctions de l'écriture. De la linéarité à la spatialité », *Bulletin de la Classe des Lettres XVI-1/6*, 2005, pp. 157-196.

verbaux, tandis que la catégorie du « donner mesuré » s'est vue quant à elle augmentée, au dernier niveau, d'un deuxième terme verbal (« générosité 1 ») dont le besoin n'avait nullement été pressenti à travers le premier graphique.

D'autres graphiques, dans la troisième partie, sont soumis à des interrogations similaires⁵⁹ :

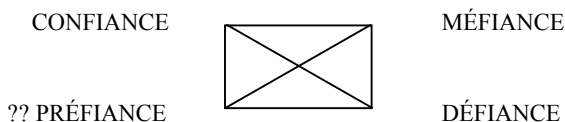


Fig. 21 - Microsystème sémantique de la dimension fiduciaire (Greimas & Fontanille, *Sémiotique des passions*)

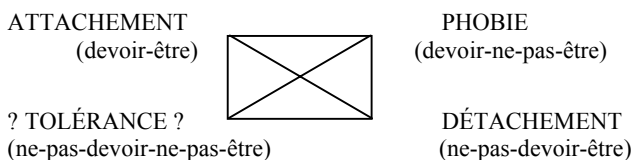


Fig. 22 - « Microsystème de l'attachement » (Greimas & Fontanille, *Sémiotique des passions*)

Par ses mentions entre parenthèses, la dernière figure atteste, au cas l'on en douterait, que ces graphiques sont bien des variantes de carré sémiotique, reliant le terme situé à l'extrémité supérieure gauche aux autres extrémités par deux formes de négation, ainsi que le prescrit le modèle métasémiotique. On repère dans chacun d'eux des points d'interrogation. Que signalent-ils ? Ils indiquent que la place structurelle est présupposée, et le terme susceptible de l'occuper, présupposant. Entre la place structurelle et le terme à tester, plusieurs cas sont envisageables : (i) la structure appelle une réflexion sémiotique qui aboutit à l'adéquation d'un objet désigné par un terme verbal, comme dans la figure 20 ; (ii) la structure laisse une place pendante, occupée artificiellement (c'est-à-dire, sans objet attesté) par un néologisme (figure 21) ; (iii) la structure fait coïncider une place avec un objet, tout en laissant subsister un doute sur leur adéquation l'un vis-à-vis de l'autre (l'adéquation pouvant en effet s'éprouver dans les deux sens : du concept structurel à l'objet attesté, ou de l'objet vers le concept) ; ce dernier cas est celui que rencontre la figure 22. On reconnaît dans les trois cas le principe de découverte mis à l'œuvre dans et par les graphiques.

On reconnaît même davantage : que la structure connaît une existence graphique, conceptuellement graphique, pouvant se passer d'éléments à structurer. Cette capacité des graphiques à présenter une structure sans ses éléments, une relation sans ses relata, fait défaut à la langue verbale, avec tous les problèmes que cela occasionne pour tous ceux, du philosophe au linguiste, qui cherchent à décrire de telles structures et relations. Je ne sais si

⁵⁹ A. J. Greimas & J. Fontanille, *Sémiotique des passions*, op. cit., p. 217 et 222.

cette observation suffit à réfuter l'hypothèse faite par Hjelmslev, et souvent relayée depuis, que la langue sert de métalangage universel. Elle incite en tout cas à la nuance. Les graphiques sont capables de nous faire voir des choses que la langue arrive difficilement, ou avec hésitation, à exprimer.

L'autre type de variante du carré sémiotique qui doit retenir notre attention n'est manifesté dans *Sémantique des passions* que par un seul exemplaire, mais il sera amené, par la suite, à connaître un développement considérable. En bref, disons que ce qui se met alors en place va bientôt contribuer pleinement à l'évolution de la réflexion sémiotique entamée par le carré sémiotique. Voici cet exemplaire⁶⁰ :

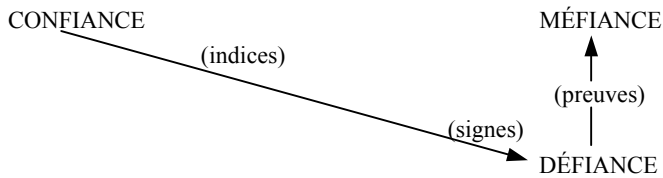


Fig. 23 - Parcours de la jalousie (Greimas & Fontanille, *Sémiotique des passions*)

La figure 21 peut en témoigner : cette nouvelle figure découle bien d'un carré, dont elle conserve trois éléments verbaux et deux lignes, lignes auxquelles elle ajoute des directions (ce sont à nouveau des flèches) et dans lesquelles elle insère des éléments verbaux qui ne sont manifestement pas des index (puisque deux de ces éléments se rapportent à une seule flèche). Le graphique a pour objet un parcours, qu'il fait voir en effet, selon les normes standard de lecture (c'est-à-dire en partant de l'élément verbal situé le plus à gauche dans la zone supérieure) et selon des moyens schématiques simples (deux flèches), et au cours duquel des éléments verbaux sont donnés à lire.

La coïncidence entre la disposition des éléments qu'elle emprunte au carré sémiotique et celle de ces mêmes éléments dans ledit carré n'est assurément pas fortuite, mais elle n'est pas non plus nécessaire à son objet. Dans d'autres cas, en effet, à partir d'un carré sémiotique, les auteurs ont préféré présenter le parcours sous l'aspect d'une formule⁶¹, telle par exemple :

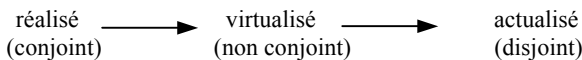


Fig. 24 - « Parcours existentiel » du sujet passionné (Greimas & Fontanille, *Sémiotique des passions*⁶²)

⁶⁰ *Ibid.*, p. 219.

⁶¹ Cette diversité est sans doute imputable au caractère collectif de l'ouvrage, considération qui n'entre pour rien dans la présente analyse (il ne s'agit que d'y constater des possibles, non d'y expliquer des faits).

⁶² A. J. Greimas & J. Fontanille, *Sémiotique des passions*, op. cit., p. 142.

où la présentation formulaire accuse, il est vrai, une tendance au formatage graphique (allongement des flèches et des espaces, juxtaposition de deux lignes d'éléments verbaux à la manière d'un tableau). La seconde ligne explicite le contenu structurel de l'objet, conforme à un carré sémiotique présenté à la page précédente. Le lien avec un carré sémiotique reste donc fort, mais il n'est pas marqué par la présentation qui en est faite.

Par comparaison, dans la figure 23, il y a, pour ainsi dire, « rémanence » du carré sémiotique, ainsi qu'on le dit d'une figure qui s'imprime sur une surface après qu'il a été exposé à une forte lumière. La raison d'une telle impression est simple : le carré sémiotique est devenu un format graphique à part entière. Il en possède désormais tous les attributs : (i) il est analysable en éléments graphiques (des *formants*) ; (ii) il est immédiatement reconnaissable ; (iii) il se manifeste par des variantes en vertu desquelles il est éprouvé comme une constante (si l'on préfère : comme un type) ; (iv) il est réalisé par des figures où les formants graphiques composent avec des formants appartenant à d'autres sémiotiques. Plusieurs circonstances permettent d'expliquer cette promotion : la fréquence de ces réalisations, son éloignement des formats graphiques disponibles (jusqu'ici il avait été tenu, faute de mieux, pour un schéma), une désignation et une référencement verbale récurrentes en tant que carré sémiotique, une puissance épisémiotique éprouvée, enfin une variabilité de manifestations suffisamment large pour mettre en valeur la « rémanence » d'un type.

La variante examinée est toutefois si éloignée des variantes ordinaires du carré qu'il devient possible et légitime de se demander si une limite n'a pas été franchie au-delà de laquelle la possibilité d'un autre format en devenir est ouverte. La logique graphique à l'œuvre dans la présentation d'un parcours oblige en effet à modifier celle du carré. Dans le carré, les relations entre les termes, même à admettre qu'elles seraient des relations syntagmatiques, ne sont pas temporalisées ; elles demeurent catégorielles, c'est-à-dire qu'elles instaurent une hiérarchie. Avec la figure 23, en revanche, nous nous trouvons devant des relations où le facteur temporel entre en compte, et dans l'objet présenté (il s'agit d'un parcours), et dans sa présentation (selon les normes évoquées plus haut). Ce temps est, certes, purement intellectuel, il n'impose qu'une chronologie, du moins en ce qui concerne l'objet. Il n'en reste pas moins que, suivant cette chronologie, les flèches à double sens sont caduques et font place à des flèches qui ne vont plus que dans un seul sens⁶³ et qui doivent pouvoir s'enchaîner les unes aux autres. Or, la chronologie ne se substitue pas simplement à la logique hiérarchique du carré ; elle s'y ajoute. Ainsi, dans la figure 23, la détermination d'un parcours entre la confiance et la défiance n'annule pas la relation de contradiction existant entre ces termes. Le parcours s'en nourrit au contraire afin de se constituer en parcours de transformations, ce dont témoignent également les indices et les signes, plus

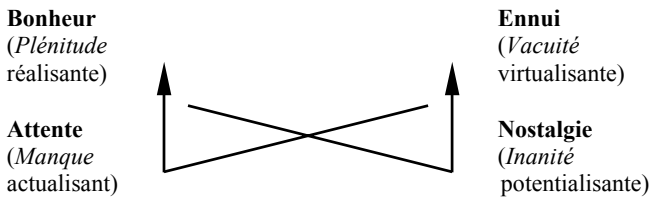
⁶³ On notera que la distinction entre sens et direction s'avère ici nécessaire : le sens se détermine d'un point vers un autre point, la direction par une ligne (par rapport à d'autres lignes).

loin les preuves, qui le jalonnent. Quant à l'enchaînement des flèches dans ce parcours, et des relations qui sont leurs objets, il ne participe pas davantage à la logique initiale du carré, et même contraint-il à reconsidérer les relations entre les relations elles-mêmes, selon les diverses possibilités d'une « chronologie ».

Fontanille & Zilberberg

Le travail entrepris sur les limites de la logique graphique du carré sémiotique trouve son accomplissement dans *Tension et Signification*. Deux nouveaux types de graphiques y sont présentés. D'une part, un nouveau type de variante du carré sémiotique ; d'autre part, un graphique resté encore inaperçu dans notre corpus⁶⁴, que l'on appellera un *quadrant*. Leur représentation dans l'ouvrage est massive : 20 carrés sémiotiques appartenant à la même variété, 17 quadrants, à quoi s'ajoutent 18 tableaux à quatre cases, les autres types de graphiques se produisant en nombre plus réduit (une dizaine de tableaux à plus de quatre cases et une dizaine de schémas autres que les carrés susmentionnés) ; les formules sont également nombreuses, mais très simples (elles se bornent, le plus souvent, à manifester, entre deux éléments verbaux, un symbole logique, tels une flèche d'implication, une flèche d'équivalence, ou encore un symbole d'égalité) et souvent insérées dans un paragraphe (c'est-à-dire, sans faire état d'un format spécifique).

La variété de carré sémiotique présente dans l'ouvrage ne donne lieu elle-même pratiquement à aucune variation. À peine peut-on observer que les termes placés aux extrémités sont quelquefois constitués, de part et d'autre de l'axe vertical, en niveau inférieur d'arbres à deux niveaux. Aussi cette variante accuse-t-elle, elle aussi, une tendance au formatage. En voici un spécimen⁶⁵ :



**Fig. 25 - « Procès des passions élémentaires sous-tendant les formes de vie »
(Fontanille & Zilberberg, *Tension et Signification*)**

Cette variante donne à voir un intéressant compromis graphique entre le parcours institué dans *Sémiotique des passions* et le carré sémiotique standard (celui que *Sémiotique* tient pour « définitif »). En comparaison avec la figure 23, la figure reproduite ci-dessus, d'une part, présente deux parcours au lieu d'un, d'autre part, unifie chacun de ces parcours en le présentant par une

⁶⁴ Ce qui ne signifie pas que *Tension et Signification* soit le premier essai sémiotique où il apparaît.

⁶⁵ J. Fontanille & C. Zilberberg, *Tension et signification, op. cit.*, p. 163.

ligne fléchée unique (comportant un angle) au lieu de deux⁶⁶. Elle semble de ce fait étendre et approfondir le travail graphique exercé par la figure 23 sur le carré sémiotique standard. Dans le même temps, elle se rapproche de celui-ci : elle restaure ses quatre extrémités ; de plus, elle présente tous les parcours prévus par la théorie, de sorte qu'une structure se dégage à nouveau de sa composition.

Là encore, il importe de bien comprendre que c'est par l'entremise des moyens graphiques qu'est mis en avant cet aspect de l'analyse sémiotique pourvue par leur objet, aspect qui n'est nullement explicite dans le commentaire, ni d'ailleurs, me semble-t-il, parfaitement théorisé par les auteurs. En conformité avec les propositions de Greimas, Fontanille & Zilberberg affirmer que le carré sémiotique, y compris la variante qu'ils en proposent, a pour objet des procès, c'est-à-dire des relations syntagmatiques établies entre des relata. Mais le carré sémiotique, en réalité, montre davantage que des relations syntagmatiques ou supposées telles ; il fait état également, par ses moyens graphiques, de corrélations paradigmatiques posées entre ces relations ainsi que de relations syntagmatiques entretenues par ces mêmes relations ; bref c'est bien une *structure* de procès qu'il fait voir. L'analyse paradigmatique de la variante du carré actuellement en examen dégage, primo, que le paradigme des procès compte deux membres et, secundo, eu égard à la symétrie (sur l'axe vertical) de leur présentation graphique, que ces procès sont des contraires. L'analyse syntagmatique ajoute que ces procès ont deux relata en commun et qu'en outre, eu égard à leur croisement graphique, ils inversent la chronologie de ces relata communs⁶⁷. Des tests graphiques permettent de démontrer, si nécessaire, que ces propriétés sont bien distinctes les unes des autres :

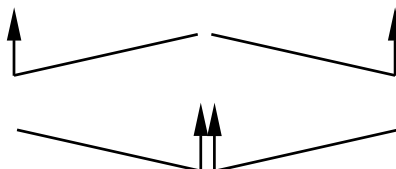


Fig. 26 et 27 - Tests pour l'analyse de la fig. 25

La figure 26 correspond à l'analyse paradigmatique de la figure 25 sans rien avoir en commun avec son analyse syntagmatique. La figure 27 partage avec la figure 25 l'analyse paradigmatique et une partie, mais une partie seulement, de l'analyse syntagmatique. Une adéquation structurelle relie donc le carré — à tout le moins le parallélogramme reconnu pour être une

⁶⁶ J'aurais dû parler, dans tout ce qui précède, de « ligne fléchée » au lieu de « flèche » car, je m'en avise à présent, la précision importe. Je me retiens pourtant d'amender le texte en ce sens, persuadé que le lecteur s'en sera avisé en même temps que moi.

⁶⁷ Les procès seraient-ils, pour cette raison, également contradictoires ? La théorie sémiotique gagnerait à s'emparer de cette question.

manifestation du format graphique appelé « carré sémiotique » — à son objet : seul un carré est capable de faire voir les propriétés paradigmatiques et syntagmatiques qui structurent son objet. À cet égard, malgré le franchissement d'une limite théorique due à l'introduction d'un facteur temporel absent du carré sémiotique standard, la variante qui vient d'être examinée est en tous points conforme à la pensée graphique initialement mise en œuvre dans le carré de Greimas & Rastier (Fig. 14).

La conformité graphique de la variante au carré standard n'implique pas cependant que l'objet de cette variante soit automatiquement conforme à l'objet du carré sémiotique. Autrement dit, rien ne permet de dire que la structure dégagée par la variante soit une structure élémentaire du sens telle qu'a permis de la théoriser le carré sémiotique. Dans le cas examiné, il s'avère qu'elle ne l'est pas. Les auteurs assument cette non-coïncidence, eux qui reconnaissent (à propos d'une figure que notre figure 25 reproduit à travers les termes verbaux qu'elle met en italique) que le carré est « homogène mais non canonique »⁶⁸. Nous pouvons raisonnablement mettre sur le compte de l'adéquation graphique la propriété d'« homogénéité » reconnue par les auteurs à leur variante au regard du carré sémiotique standard, propriété qui, d'après ce qui vient d'être développé plus haut, se vérifie pour n'importe quelle variante. Resterait à déterminer — ce que les auteurs ne prennent pas la peine de faire de manière explicite — en quoi ladite variante peut être ou non « canonique ». Il faut, pour saisir l'enjeu de cette détermination, se référer à un tableau qui, dans *Tension et Signification*, est présenté juste avant la figure du carré « non canonique »⁶⁹ :

	Visée tonique	Visée atone
Saisie tonique	Plénitude	Inanité
Saisie atone	Manque	Vacuité

Fig. 28 - Réseau des relations entre sujet et objet tensifs (Fontanille & Zilberberg, *Tension et Signification*)

Pour que la structure présentée dans le tableau concorde avec celle présentée dans la figure 25, il faut, premièrement, que le tableau dispose en colonnes des contradictoires (Plénitude \cong Inanité ; Manque \cong Vacuité) et en lignes des contraires (Plénitude \cong non-Manque ; Inanité \cong non-Vacuité) et, secondement, que le carré puisse disposer ses termes et ses relations, comparativement à la figure standard, en fonction d'un retournement symétrique sur l'axe diagonal $s_1 - \bar{s}_1$. *A priori*, aucune de ces opérations n'est illégitime. Les tableaux et les carrés sémiotiques, tout de même que les arbres et les formules d'homologation, sont des formats qui peuvent subir des transformations symétriques en fonction de n'importe quel axe orthogonal ou

⁶⁸J. Fontanille & C. Zilberberg, *Tension et signification*, op. cit., p. 96.

⁶⁹*Ibid.*

diagonal sans que la structure de leurs objets en soit affectée. Simplement, au lieu de lire les relations d'implication de bas en haut, comme on a l'habitude de le faire, il faudrait dans la figure 25 les lire de la droite vers la gauche. Les procès qu'elles présentent iraient en ce cas d'un terme à son contradictoire puis au contraire (ou, le cas échéant, au subcontraire) de ce contradictoire.

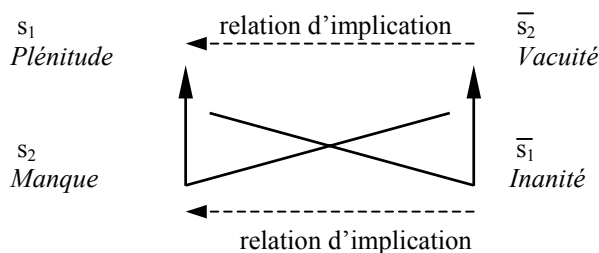


Fig. 29 - Interprétation de l'objet de fig. 25 en concordance avec l'objet de fig. 28

Il est douteux que cette interprétation rencontre les intentions des auteurs. Rien en effet ne permet de supposer que ceux-ci fassent jamais recours aux propriétés de symétrie des graphiques qu'ils utilisent. Pour cette raison, on ne pourra pas déterminer avec certitude ce qu'ils entendent par carré « non canonique » : il se peut que la propriété du « non canonique » renvoie aux possibilités de transformation symétrique du carré ; une hypothèse plus plausible serait cependant que le carré présenté dans la figure 25 corresponde bien à la disposition du carré standard, *en dépit* de la contradiction, alors inévitable, qu'expose la confrontation de cette figure avec le tableau de la figure 28. En revanche, il me semble qu'on entrevoit quel enjeu la difficulté soulevée peut avoir pour la pensée graphique mise en œuvre en sémiotique, et pour la pensée sémiotique elle-même.

Jusqu'à présent, ce que l'examen des graphiques sémiotiques a pu mettre en avant, à titre de caractère sémiotique de leurs objets, c'est la structure de ces objets. Et qu'est-ce qu'une structure dans une présentation graphique ? *Grosso modo*, on l'a caractérisée comme une organisation de relations entre relata. Une structure ainsi conçue est mise en avant, avec plus ou moins de succès, par chacun des formats que nous avons examinés : le schéma arborescent de Hjelmslev (fig. 2), le schéma à trois cases du même (fig. 4), la formule d'homologation de Greimas (fig. 7), le carré sémiotique de Greimas & Rastier (fig. 14) et la variante « processuelle » de ce carré par Fontanille & Zilberberg (fig. 25). Si les graphiques ont participé à l'élaboration de la théorie sémiotique, c'est précisément parce qu'ils entrent pour une part dans la conceptualisation de leurs objets. Certes, leurs moyens spécifiques ne permettent pas de présenter l'ensemble des caractéristiques qui les définissent. En revanche, ce qu'ils en présentent, ils le font voir au sein d'un jeu de possibilités et d'impossibilités qui, à chaque fois, a coïncidé avec les propriétés des formats utilisés. En ce sens, les formats graphiques et formulaires ont bel et bien contribué à la transformation des relations structurelles (depuis la dichotomie jusqu'au procès, en passant par

l'homologation, la tripartition de la contradiction, de la contrariété et de l'implication, et la détermination syntagmatique ou paradigmatique sous-jacente à toutes ces relations) parce qu'ils ont présenté la structure elle-même sous des jours différents.

J'appellerai « principe structural » le mouvement selon lequel la sémiotique poursuit son évolution théorique en fonction d'une réflexion s'articulant autour de la notion de structure. J'affirme alors que le problème soulevé par l'orientation du carré dans la figure 25 ne relève plus, quant à lui, de ce principe structural mais de ce que je propose d'appeler un « principe figural », et je laisse entendre — il faudrait un cadre plus large que celui d'une étude sur les graphiques sémiotiques pour être plus affirmatif à ce sujet — que son enjeu est de provoquer un infléchissement dans l'évolution de la réflexion sémiotique.

Est-ce seulement par convention que les lignes fléchées sont orientées comme elles le sont dans la figure 25 ? En tout cas, il n'y aurait rien dans la structure de l'objet qui les empêcheraient d'être orientées différemment :

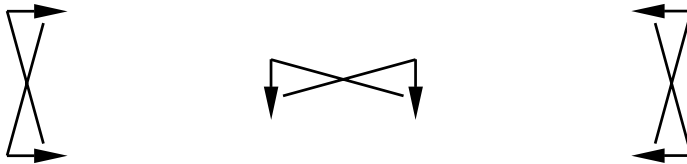


Fig. 30-32 - Changements d'orientation de la fig. 25

Les rapports syntagmatiques et paradigmatiques qui déterminent la présentation graphique de cette structure sont intégralement conservés dans les trois figures ci-dessus. Supposons alors, pour commencer, qu'il s'agisse bien d'une convention, et reconnaissons-en les effets. Le carré subit un figement permettant de ne pas préciser les différents types de relations qui définissent sa structure, ce qui conduit progressivement à laisser ces relations dans un état d'indifférenciation. C'est cette indifférenciation que nous voyons à l'œuvre dans la figure 25, puisque, d'une part, chaque relation établie entre les lignes et les colonnes du tableau à quatre entrées de la figure est interprétable, selon le besoin du carré à construire, soit comme une relation de contrariété soit comme une relation de contradiction, et que, d'autre part, la relation d'implication telle qu'elle est apparaît dans le carré sémiotique standard n'y est pas strictement présentée (c'est-à-dire qu'ou bien elle l'est de façon « non canonique », ou bien elle ne l'est pas du tout). De ce fait, le carré trouve dans cette variante particulière un format graphique nouveau, ou du moins la visée d'un formatage distinct du sien : un format qui ne serait plus, entre autres propriétés, symétrique. Ainsi le figement graphique de la variante tient-il lieu de détermination structurelle. En même temps il permet l'émergence d'un autre type de relations dans le carré : des relations chronologiques.

Risquons-nous à présent à aller au-delà de ce que permet de dire l'aspect conventionnel de la présentation graphique, et supposons que la variante

présente quelque chose de son objet qui ne serait pas présent dans le carré sémiotique standard. La supposition semble raisonnable dès que nous admettons de reporter sur elle ce qui avait été dit de la figure 23 (où un seul parcours était présenté). Ce qui apparaît alors, ce sont des *figures* du sens. J'en présenterai trois :

- la *pliure* : le sens paraît devoir toujours être plié, dévié, voire brisé ; la relation sémantique aurait trois endroits remarquables : son point de départ, son point d'arrivée et le point où elle se plie, ces trois points correspondant chacun à la possibilité d'une désignation terminologique ;
- le *croisement* : le sens aurait toujours à choisir entre deux parcours possibles et se situerait à la croisée de ces parcours, c'est-à-dire au centre de quatre vecteurs sémantiques qu'opposent deux à deux l'origine et la finalité ;
- enfin, en tenant compte à la fois de l'orientation des parcours et de la valeur chronologique qui leur est attribuée, il est possible de concevoir le sens comme une pente douce suivie d'une brutale remontée ; le sens serait donc également affaire de changements de vitesse, de décélération et d'accélération, ou de progression et de saut, figure qui fait voir le sens comme une *pulsation*.

Il n'y a pas à rendre légitimes de telles figures que nul, peut-être, ne songerait à défendre. Il suffit que l'on puisse les voir dans le graphique pour que se pose la question de savoir si le graphique lui-même les fait voir, autrement dit la question de savoir si ces figures peuvent être des éléments de contenu de la sémiotique graphique. Auparavant, nous nous étions tenus à ce qui avait paru nécessaire à l'adéquation du graphique à son objet, à savoir la structure. Puis nous avons dû convenir de la présence d'une convention plus remarquable que d'autres, dont l'effet le plus apparent consistait dans le figement des figures en direction d'un possible formatage. Nous sommes à présent confrontés à la question de savoir si les figures qui apparaissent à la suite de ce figement conventionnel relèvent du pur accident, de la contingence, ou si nous sommes en droit au contraire de leur attribuer une signification selon laquelle ces figures seraient à même de figurer le sens. D'autres présentations graphiques, en employant d'autres moyens, les auraient fait disparaître : la troisième figure mentionnée ne résiste pas aux changements d'orientation des lignes fléchées des Fig. 30-32 ; la seconde, aux tests effectués aux Fig. 26 & 27 ; la première est mise à mal par les Fig. 24 & 28. Ce qui m'incline à tenir pour raisonnable la question portant sur la valeur de leur présence dans les graphiques est que ces figures n'expriment pas la structure de l'objet mais qu'elles n'y contreviennent pas non plus et que, par ailleurs, elles entrent en adéquation avec le fondement chronologique du sens. Je définirai alors le principe figural comme le mouvement selon lequel un objet abstrait, soit pur concept soit pure matière, est appelé à être saisi par une figure.

REMARQUE : Je réserve pour plus tard le devoir de préciser ce que j'entends par « figure », mais il me semble utile de m'arrêter dès à présent sur l'ambivalence qui est concédée ici à ce mot. Il paraît en effet que le mot

« figure » est pris selon deux acceptions : l'une en fait la manifestation de certains formats, dont les graphiques et les formules, mais aussi les dessins et les photographies, et en somme de tout ce qui a trait aux images ; l'autre le lie au principe figural. Je ne pense pas avoir suscité artificiellement leur rencontre, car ces acceptions sont fondées soit par l'usage soit par la dérivation morphologique. Mais je veux faire aussi remarquer que cette rencontre n'est pas fortuite. Une figure, au sein d'un texte, désigne ce qui est figuratif dans l'espace de ses pages, mais aussi ce qui pourrait être considéré conceptuellement comme tel. L'ambivalence du mot « figure » n'est du reste pas très éloignée de celle qui est assumée par le mot « sens » en raison de la présence de ses acceptions « spatiale » et conceptuelle.

Au reste, ce qui pourrait être apparu comme une spéculation un peu vaine va, je l'espère, rencontrer davantage d'adhésion avec l'examen du dernier type de graphique compris dans notre corpus, le quadrant. Les spécimens que j'ai choisi de présenter entrent en correspondance avec la variante « figurale » du carré sémiotique reproduite dans la figure 25. Ils sont d'ailleurs présentés côte à côte dans *Tension et Signification* sur la même page que cette figure et la correspondance est explicitement établie par les auteurs :

Nous avons jusqu'ici considéré le **système** des passions élémentaires sous-tendant les formes de vie. Abordons maintenant ces mêmes passions du point de vue des **procès**⁷⁰.

L'argument de la présente étude a requis que nous suivions un ordre de présentation inverse à celui choisi par les auteurs. Voici donc à présent les graphiques « représentant » (*their word*) le système :

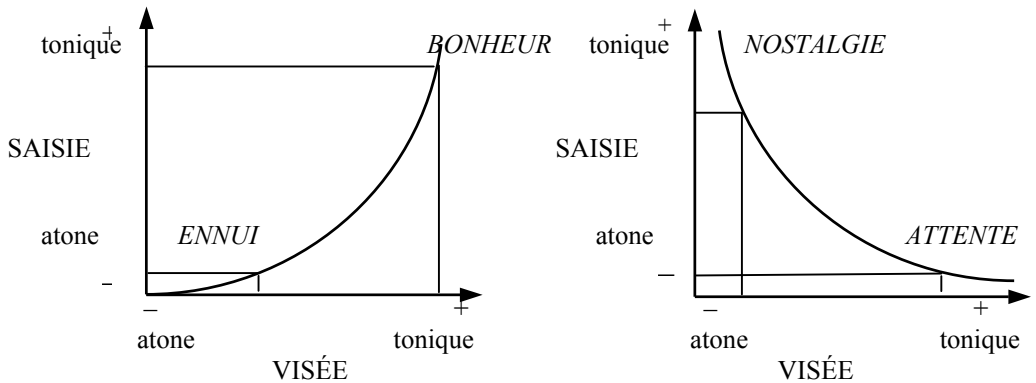


Fig. 33 & 34 - « Système des passions élémentaires » (Fontanille & Zilberberg, *Tension et Signification*)⁷¹

⁷⁰ *Ibid.*, p. 163.

⁷¹ *Ibid.* La reproduction des figures s'est efforcée d'être scrupuleuse. J'y ai cependant apporté volontairement une modification parce qu'elle m'a paru devoir entrer, en

J'aurai à commenter dans la section suivante le format du quadrant. Je me contenterai, avant de clore celle-ci, de chercher à cerner la forme d'adéquation que ces figures entretiennent avec leur objet puis d'interroger leur correspondance avec la figure 25.

On commencera par constater la présence de termes contradictoires, *tonique* vs *atone*, répartis aux extrémités de chaque axe. Les axes exprimant par leur orthogonalité une certaine opposition, il est également licite de considérer que *saisie* et *visée* entrent dans une relation de contrariété. La possibilité de leur opposition se voit confirmée par le tableau reproduit en Fig. 28. La présence de telles relations suffit dès lors à faire l'hypothèse d'un carré sémiotique sous-jacent au graphique :

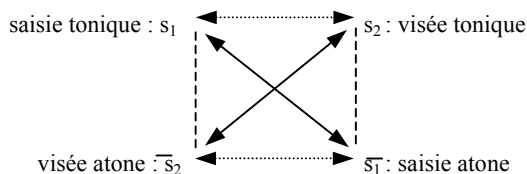


Fig. 35 - Microsystème sémantique de la perception

En conséquence, on doit convenir que dans le quadrant ce carré a été transposé en une présentation orthogonale. Cependant, ainsi qu'il en est dans la figure 28, *saisie* et *visée* ne composent un système que dans le but de servir de paramètres pour de nouvelles oppositions, celle de l'*ennui* et du *bonheur* dans la figure 33, celle de la *nostalgie* et de l'*attente* dans la figure 34. Or il est patent que les deux figures, pourvu qu'elles correspondent bien au format du quadrant, peuvent être superposées, car leurs axes sont déterminés de façon identique. Ce qui apparaît alors, c'est à nouveau une figure de carré sémiotique. La figure 25 montre du reste que les éléments verbaux de ces oppositions entrent effectivement dans un carré sémiotique. Aussi apparaît-il comme plausible que le quadrant ait pour fonction, en sémiotique, de présenter deux microsystèmes sémiotiques hiérarchisés, dont deux carrés sémiotiques pourraient rendre compte.

Il apparaît cependant que le carré ainsi composé par la superposition des deux quadrants ne correspond pas au carré élaboré avec les mêmes termes que montre la figure 25. Assumerait-on d'y exercer les transformations de symétrie d'application dans les carrés standard que leur concordance n'aboutirait pas mieux. Deux hypothèses concurrentes se présentent pour expliquer cette non-concordance. L'une a un air de plausibilité qui la fait avancer en premier : comme le carré sous-jacent est transposé en axes orthogonaux, il semble juste que les relations du carré hiérarchiquement inférieur soient disposées dans le quadrant autrement qu'elles ne le sont dans le carré standard. Si le point (+, +), ayant en abscisse et en ordonnée la valeur +, correspond à s_1 , \bar{s}_2 correspondra nécessairement au point (-, -), c'est-à-dire

fonction d'autres graphiques du même type présents dans l'ouvrage, dans les intentions des auteurs : dans Fig. 34, la courbe a été tracée en gras.

que la relation d'implication entre s_1 et s_2 sera posée sur un axe diagonal. Suivant ce raisonnement, *BONHEUR* devrait être en relation d'implication avec *ENNUI*. Cela est infirmé par le carré de la figure 25 : si **Bonheur** correspond en effet à s_1 , par contre c'est **Attente** qui se trouve en \bar{s}_2 . L'hypothèse ne se vérifie donc pas. Parions alors sur la seconde hypothèse, qui consiste à admettre avec les auteurs que, selon la nature de son objet, système ou procès, un carré sémiotique est susceptible de présenter des dispositions distinctes des termes qui composent cet objet. Hypothèse décevante, car le commentaire accompagnant les graphiques ne justifient pas cette disparité, laquelle demeure ainsi inaccessible au raisonnement graphique.

Entre la variante figurale du carré et les quadrants, il existe une autre disparité, elle entièrement graphique, et éclatante. C'est que la figure 25 présente *des* procès, alors que les quadrants pris ensemble ne présentent à eux deux qu'*un* système. Que les quadrants doivent être considérés comme deux figures distinctes n'est guère contestable : d'autres quadrants présents dans l'ouvrage fonctionnent en solo. À quoi est dû alors que la présentation du système soit scindée en deux graphiques ? Là aussi, on pourrait admettre un motif conventionnel : étant donné que les quadrants sont superposables (un quadrant unique aurait pu s'y substituer), il sera seulement apparu aux auteurs que la dissociation en deux quadrants rende plus lisibles les relations du système. Mais s'agit-il seulement d'une convention ? C'est ce qu'il n'est pas possible, cette fois, de soutenir, car le conventionnel a outrepassé ici sa limite : les graphiques ne font plus voir la structure du système, dès lors qu'ils désarticulent ce dernier en deux composantes.

Que font-ils voir alors ? Des figures : en l'occurrence, des courbes – et des courbes reconnaissables, identifiables, selon d'autres discours (celui des mathématiques et de leurs applications), comme des paraboles et des hyperboles — je reviendrai sur cette identification. Intéressons-nous pour le moment aux valeurs que prête la courbe graphique à son objet. Le sens ne contient plus de pliure, ni de rencontre en son croisement, mais il est assurément encore un parcours, un parcours ascendant ou descendant. La chronologie elle-même est mise en suspens, car il n'y a pas de flèches sur ce parcours ; il n'y a pas dès lors à associer nécessairement telle courbe, mettons celle de la figure 33, avec un parcours particulier, par exemple l'ascendant. La courbe toutefois est sous-tendue par une dynamique de lignes fléchées orthogonales et non enchaînables. C'est pourquoi il est permis de considérer que la courbe est mise « sous tension » : le parcours peut se prolonger, au-delà de la présentation graphique qui en est faite, dans les deux sens. « Tension du sens entre deux sens » : saluons le retour d'une ambivalence lexicale dans l'enjeu de cette nouvelle présentation graphique.

Zilberberg

De la même manière que le carré a pu subir une série de modifications, les unes visant la simplification les autres (quelquefois de concert avec les premières) l'hybridité avec d'autres graphiques, le quadrant va pouvoir être

ramené, dans les *Éléments de grammaire tensive*, à ses éléments essentiels, ou au contraire recevoir de nouvelles déterminations. Les éléments essentiels sont au nombre de trois : les axes orthogonaux, les courbes et les coordonnées.

Les axes constituent la composante inchangée à chaque manifestation graphique. Les objets qu'ils présentent connaissent d'ailleurs la même constance : l'axe vertical correspond toujours à un axe sémantique d'intensité, l'axe horizontal, à un axe d'extensité. Certes, il n'est pas toujours évident de rapporter les déterminations particulières de ces axes, comme elles sont présentées dans les graphiques, selon l'opposition première de l'intensité et de l'extensité ; mais nulle part non plus on ne trouve d'indication explicite contraire à la possibilité de ce report. Pour revenir au langage graphique, on remarquera que ces axes forment un seul angle droit. Jamais il n'est envisagé qu'ils puissent être prolongés de manière à former d'autres quadrants. Si le graphique a une allure diagrammatique, il se distingue par conséquent des diagrammes utilisés dans d'autres discours (en particulier dans le discours des mathématiques) par cette caractéristique que toutes ses données sont contenues dans un seul quadrant. Pour cette raison, je préfère m'en tenir à la désignation de *quadrant tensif*, bien que Zilberberg présente généralement de tels graphiques au moyen du terme de *diagramme*⁷².

Les courbes présentent également un aspect très régulier : il n'y en a que de deux sortes. Elles ont un air de parabole ou d'hyperbole — mais un air seulement. Du fait de la présence d'un quadrant unique, elles ne présentent jamais qu'une moitié de parabole ou d'hyperbole. En outre, pour les désigner de cette façon, il faudrait admettre que leur détermination en tant que telle soit liée à leur présentation graphique, ce qui n'est pas le cas en mathématiques (il existe des hyperboles qui présentent une toute autre orientation par rapport aux axes orthogonaux). D'ailleurs, je ne crois pas que Zilberberg se risque jamais à de telles désignations.

À l'entrée « Diagramme » du glossaire, les courbes sont présentées dans des graphiques métasémiotiques sous les désignations de *corrélacion inverse* et de *corrélacion converse*⁷³.



Fig. 36 & 37 - Corrélacion inverse et corrélacion converse (Zilberberg, *Éléments de grammaire tensive*)

⁷² Cf. Claude Zilberberg, *Éléments de grammaire tensive*, Limoges, PULIM 2006, pp. 207-210.

⁷³ *Ibid.*, p. 208.

De telles désignations, inverse et converse, impliquent que les valeurs attribuées aux axes le soient de manière homogène, conformément aux déterminations diagrammatiques dans les mathématiques. Autrement dit, une présentation graphique qui inverserait, eu égard au sens des flèches, l'ordre des valeurs n'est jamais envisagée pour les quadrants tensifs :



Fig. 38 - Ceci n'est pas un quadrant tensif (test d'homogénéité des valeurs)

Pour autant il n'est pas possible de confondre le quadrant tensif avec le quadrant des positivités, tel qu'il est en usage dans les mathématiques : au contraire de ce dernier, le graphique sémiotique semble pouvoir réunir dans un seul quadrant les valeurs positives et les valeurs négatives de chacun de ses axes. Ceci sera examiné plus en détail avec la considération du troisième élément essentiel des quadrants tensifs, à savoir les coordonnées.

Voyons auparavant ce qu'on peut dire encore sur les courbes. Il avait été noté, à la fin de la précédente section, que les courbes (au contraire des axes) n'avaient pas de sens, et ne présentaient de ce fait aucune chronologie. Ce n'est pas tout à fait exact. Lorsque les quadrants contiennent des points associés à des symboles numériques, ces symboles sont toujours ordonnés en ordre ascendant de la gauche vers la droite. Néanmoins, le parcours qui consiste à lire la courbe de la droite vers la gauche reste possible. Ceci permet de considérer qu'il existe pour chaque courbe un parcours plus « facile » ou plus « naturel » que l'autre (la pertinence de telle ou telle qualification du parcours dépendant du sémantisme de son objet), allant de gauche à droite, et un autre plus « difficile » ou plus « exceptionnel », allant de droite à gauche. Pour une corrélation inverse, le parcours descendant semble ainsi plus naturelle que l'ascendant qui, pour cette raison, sera considéré comme une « remontée », ainsi que l'illustre le graphique suivant⁷⁴ :

⁷⁴ *Ibid.*, p. 152.

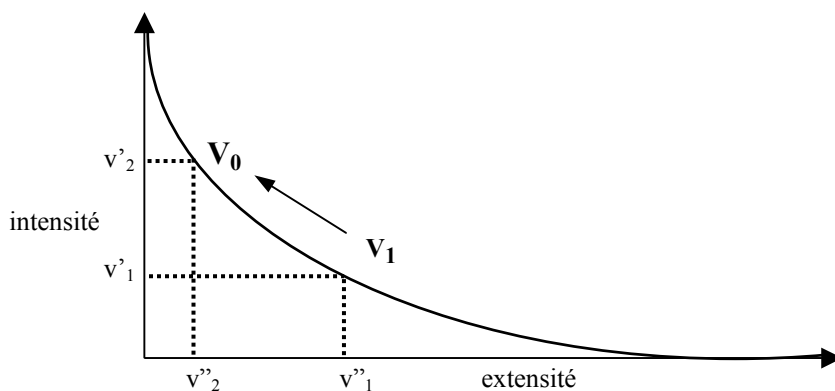


Fig. 39 - Le survenir (Zilberberg, *Éléments de grammaire tensive*)

Pour une corrélation converse, c'est au contraire le parcours ascendant qui se lit par défaut, le parcours descendant pouvant être perçu comme une « régression » ou comme un « recul ». Par ailleurs, les deux courbes elles-mêmes ne sont pas sur une balance en nombre égal. Les quadrants contenant une corrélation inverse sont beaucoup plus nombreux que les quadrants à corrélation converse, disproportion remarquée et assumée par l'auteur sur le plan théorique : « Dans les analyses concrètes, la décadence prévaut largement »⁷⁵.

Cette dernière citation permet d'observer que la sémantisation différenciatrice des parcours exprimés par les courbes graphiques entre en adéquation quasi complète (et instantanée) avec la conceptualisation théorique élaborée par Zilberberg entre implication (la règle, le régulier) et la concession (qui fait événement). Il est même délicat de distinguer ici la sémantique graphique et la sémantique des concepts sémiotiques, tant les termes de ceux-ci semblent rendre compte, voire être redevables, de leur visualisation graphique. Je me suis permis de parler, en ce qui concerne la visualisation graphique, de « parcours descendant », au lieu de « décadence », terme qui, me semble-t-il, appelle une justification absente des graphiques ; mais chacun admettra, je suppose, que « descendance » et « décadence » ont un sème spécifique en commun. À cette nuance près, les courbes persévèrent donc, à travers les déterminations susceptibles de les affecter, à faire voir quelque chose de l'analyse sémiotique (qui est leur objet) ainsi qu'elle est théorisée dans les *Éléments de grammaire tensive*. Or le « quelque chose » qu'elles font voir n'appartient pas au registre de la structure. Cela tient à un aspect de la syntagmatique, plus exactement au parcours sémantique que le sujet producteur ou interprète accomplit dans une syntagmatique. La présentation graphique de ce parcours, ai-je prétendu, relève d'un principe figural. Ceci acquiert à présent une sorte d'évidence : le

⁷⁵ *Ibid.*, p. 206.

concept sémiotique d'ascendance est bien présenté par une figure ascendante, celui de décadence par une figure descendante. La norme de lecture, qui conduit à lire les courbes graphiques de la gauche vers la droite, non seulement permet leur distinction, mais suscite en outre la possibilité de lectures plus difficiles et plus rares, des « remontées » et des « régressions » ou « reculs ».

Il est temps d'en venir à ce qu'annonçait la remarque que j'ai été amené à faire concernant les figures et leur ambivalence. Les figures qui manifestent des graphiques, des dessins, des images ne se manifestent pas n'importe où n'importe comment ; ordinairement, elles sont *reproduites dans un livre*. Qu'est-ce à dire ? D'une part, que les figures voisinent avec des manifestations textuelles (verbales). Dans le livre, on a ainsi à distinguer des éléments textuels non figuratifs et des éléments figuratifs. Il en est de même selon d'autres médias, tels la projection PowerPoint ou l'affichage numérique, où l'utilisation du terme de figure dans cette acception ne semblerait pas déplacé. D'autre part, cela signifie que les figures sont soumises à des protocoles médiatiques de reproduction présupposant un original. Une figure reçoit à ce titre davantage de caractérisation que le concept hjelmslevien de manifestation, dont elle est néanmoins une application. L'original de la figure n'est pas seulement pour elle une forme ; il est pour elle un modèle, empiriquement antérieur, de ressemblance. Ce qui est pris en compte dans la figure, quel que soit le mode de reproduction (et les transformations inhérentes à ce mode) et quelle que soit la nature de l'original (graphique, dessin, photographie...), ce sont des traits de figurativité à travers lesquels on considère que la figure reproduit l'original. C'est par là aussi que je définirai la figure quand elle découle d'un principe figural. Une figure, dans l'un ou l'autre de ses usages (soit en tant que concept soit en tant que manifestation), correspond simplement à ce qui est tenu pour figuratif, par opposition au non figuratif (le textuel, l'abstrait). Et le principe figural trouve alors à se redéfinir, non moins simplement, comme le mouvement par lequel un objet abstrait devient un objet figuratif à travers la figure qui le saisit.

Quand il est soumis au principe figural, le graphique invente pour son objet une substance phénoménologique dont il présente l'analyse. Le graphique sémiotique retrouve par là la fonction première de tout graphique qui est d'accomplir une analyse phénoménologique de son objet⁷⁶. L'infléchissement que le principe figural exerce sur la pensée sémiotique, si toutefois on admet d'en faire l'hypothèse, correspond ainsi à une meilleure adéquation de l'instrument graphique à l'égard la théorie, bien à même de valoriser sa modalité épisémiotique, et n'est pas non plus étranger à la réflexion sémiotique qui peut être portée sur ces graphiques, comme son faire autocritique l'y engage.

Une structure n'avait pas à être figurative. C'est pourquoi sa présentation graphique pouvait connaître des transpositions. Le principe figural implique

⁷⁶ Voir S. Badir, « À quoi servent les graphiques », art. cit.

en revanche que chaque présentation graphique avance une figure de son objet. Il existe certainement une possibilité de variabilité des figures, eu égard à leur statut de manifestations, mais la limite en est tracée par un critère de ressemblance. Ainsi, par exemple, lorsque Louis Hébert, présentant le « schéma tensif » de Fontanille & Zilberberg, donne pour figure de corrélation directe (*sic*) le schéma suivant⁷⁷ :

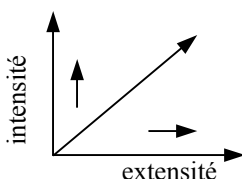


Fig. 40 - « Exemple de corrélation directe » (Hébert, « Le schéma tensif »)

il n'est pas sûr qu'il rencontre les intentions des auteurs. La transformation qu'il impose à la présentation de la corrélation, qui de courbe devient droite, interdit en tout cas certainement de tenir sa figure pour identique à la figure du quadrant original⁷⁸. De manière analogue, on serait en droit d'interroger la théorie de la sémiotique tensive en apportant à la corrélation converse la transformation suivante, jamais envisagée par Zilberberg :

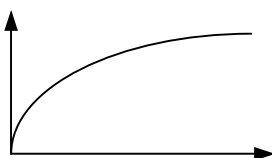


Fig. 41 - Alternative pour la corrélation converse

Les différences de signification entre le quadrant original et les deux quadrants des fig. 40 et 41 sont immédiatement perceptibles : elles concernent la possibilité d'atteindre une limite indépassable dans les valeurs accordées à l'un ou l'autre des axes tensifs. Il me paraît évident que ces différences mériteraient d'être considérées par la théorie sémiotique. De ce que les graphiques présentent des figures, il ne s'ensuit pas qu'ils ne soient plus en mesure d'interroger leur objet, à savoir, rappelons-le une fois encore, l'analyse du sens.

La possibilité de transformation des courbes est néanmoins envisagée au moins une fois par Zilberberg dans un quadrant qui compte aussi trois axes⁷⁹ :

⁷⁷ Louis Hébert, « Le schéma tensif » *Signo* [en ligne], 2005, <http://www.uqar.qc.ca/signo/fontanille/tensif.asp>.

⁷⁸ Présenté dans J. Fontanille & C. Zilberberg, *Tension et Signification*, op. cit., p. 19.

⁷⁹ C. Zilberberg, *Éléments de grammaire tensive*, op. cit., p. 194.

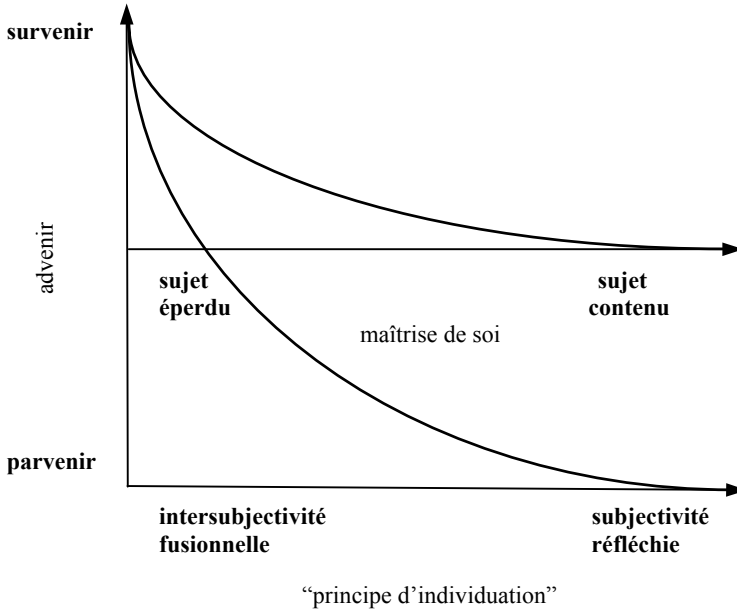


Fig. 42 - Analyse d'une lecture de Schopenhauer par Nietzsche (Zilberberg, *Éléments de grammaire tensive*)

On ne saurait considérer que cette figure est la superposition de deux quadrants, comme nous avons envisagé de le faire pour Fig. 33 & 34, car ce qui importe de visualiser dans ce graphique ce sont justement des différences de courbure entre les courbes, ce que deux graphiques isolés ne feraient pas apparaître nettement. Or les courbures de courbes sont réellement prises en charge dans l'analyse de l'objet, étant donné qu'elles sont paramétrées par des valeurs distinctes sur l'axe de l'intensité ; qui plus est, les différences qu'elles font voir sont reprises dans la grammaire tensive par la théorie des intervalles. Ce qu'il faut reconnaître alors, par cette preuve supplémentaire, c'est que les figures de courbes ne sont nullement conventionnelles, elles n'expriment pas seulement une relation structurelle entre deux valeurs, mais font voir par leurs traits de figuration (ici, par le degré de déclivité) quelque chose de l'analyse du sens. Les transformations tentées dans Fig. 40 & 41 expriment à ce titre une pensée graphique participant de plein droit à la théorisation de l'objet. Il est évident que les courbes sémiotiques, en l'absence de toute coordonnée nombrable, ne pourraient pas être rapportées aux fonctions qui les génèrent en mathématiques, mais il n'est pas moins légitime de se demander quelles différences de valeurs sémiotiques produisent les figures de courbes connues en mathématiques pour des demi-paraboles, et aisément identifiables en tant que telles, selon les fonctions carré (à laquelle s'apparente Fig. 37), cubique, ou racine carrée (Fig. 41).

C'est dans le même ordre d'idées qu'il y aurait lieu de prendre en considération l'aspect rectangulaire du carré sémiotique. Tant que celui-ci est conduit par un principe structural, la forme géométrique qui le fait voir importe peu, pourvu qu'elle soit un parallélogramme. Mais s'il venait à être repris par un principe figural, alors il importerait de se demander, en fonction des différences d'intervalles perçues entre les termes, quelles valeurs peuvent se dégager, pour le micro-système sémantique lui-même, soit d'un carré soit d'un rectangle, ou de toute autre forme qui conserve intacte sa structure⁸⁰.

Un mot encore sur les figures. Les graphiques ne semblent pas les présenter exactement de la même manière que les structures. Les graphiques « contiennent » les figures : les courbes se tiennent entre deux axes ; les parcours dans la variante figurale du carré sémiotique sont balisés par des termes. Par contre, les graphiques sont constitutifs des structures qu'ils présentent, de sorte, par exemple, que dans Fig. 19 nous avons été amenés à considérer la conjonction de deux formats graphiques, le carré sémiotique proprement dit et quatre exemplaires de l'arbre, au lieu de considérer un nouveau format graphique, spécial ou complexe. Bien que le corpus réuni à l'occasion de cette étude soit trop mince pour tirer des conclusions définitives, il est à parier que cette différence de comportement soit grosse de sens. Quand le graphique exprime une structure, tout ce qui ne relève pas de la constitution de cette structure demeure conventionnel, insignifiant. Au contraire, dans un graphique conduit par un principe figural, chaque élément est amené à faire sens, les composantes variables des figures comme les éléments appartenant au format graphique. Bref, la modalité épisémotique joue à plein rendement quand les graphiques sont gouvernés par un principe figural : le graphique vibre de ses potentialités et des hypothèses conceptuelles qu'adresse chacun de ses éléments à la réflexion sémiotique.

J'aborde à présent, brièvement, la troisième composante essentielle du quadrant tensif : ses coordonnées, par quoi j'entends les valeurs qui paramètrent tant les axes que les « points » (en fait : des symboles alphabétiques ou des expressions verbales) repérés ou simplement disposés dans le quadrant. D'abord, on peut remarquer que cette composante n'est pas présente dans chaque figure de quadrant, le quadrant tensif connaissant des figures simplifiées. Pour autant, on ne doit pas tenir les coordonnées pour inessentiels, car elles sont nécessaires à l'intelligibilité de tout quadrant, quel qu'il soit, ainsi que le prouve *a contrario* la Fig. 38. Ceci dit, il existe une grande latitude dans le choix de ces valeurs. La tension qu'elles expriment peut être de type numérique ($0 \leftrightarrow 1$), algébrique ($1 \leftrightarrow n + 1$; $1 \leftrightarrow n > 1$), symbolique ($v_1 \leftrightarrow v_2$; $+ \leftrightarrow -$), verbale (faible \leftrightarrow fort ; concentré \leftrightarrow diffus). Il se peut même que le type de tension sémantique qu'elles

⁸⁰ Une interrogation de cet ordre a été menée par François Rastier à propos de la figure circulaire du signe laquelle, chez Saussure, « s'aplatit » en ellipse, laissant « présage[r] peut-être son ouverture vers les signes voisins » (François Rastier, « Le silence de Saussure ou l'ontologie refusée », *Saussure*, cahier dir. par Simon Bouquet, L'Herne 2003, p. 30).

expriment diffère pour chacun des axes. Le registre des tensions se laisse toutefois subsumer sous deux grands choix structurels : une structure oppositive, à laquelle nous a habitués le carré sémiotique, et une structure graduelle. L'opposition symbolique du + et du - a cette particularité de pouvoir être lue selon l'une et l'autre de ces structures, et cette caractéristique correspond sans doute à un aspect majeur de l'apport théorique de la grammaire tensives. Pourtant c'est la tension du 0 et du 1 qui est privilégiée dans les *Éléments de grammaire tensives* ; c'est qu'elle est sans doute la plus apte à répondre au souci que manifeste Zilberberg à reprendre les problèmes théoriques les plus généraux auxquels est confrontée la sémiotique depuis Hjelmslev. On se bornera ici à prendre à témoin, sans les commenter (le commentaire qu'il y aurait lieu de faire se rapporterait davantage aux analyses qu'aux graphiques), les deux quadrants tensifs suivants⁸¹ :

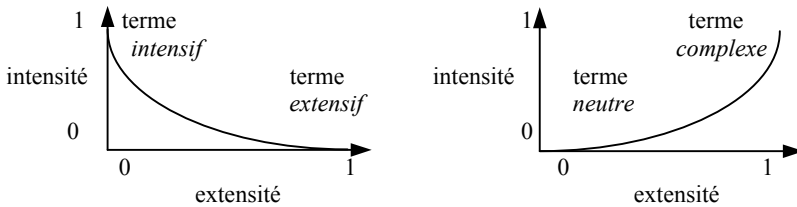


Fig. 43 & 44 - « Partition de l'espace systémique » selon le type de corrélation (Zilberberg, *Éléments de grammaire tensives*)

Les structures graduelles offrent la possibilité de mettre en tension plus de deux points remarquables sur la courbe. Ces points peuvent être signalés simplement par des symboles alphabétiques, mais ils renvoient quelquefois directement aux objets analysés. Je me contente là aussi d'illustrer sans commenter :

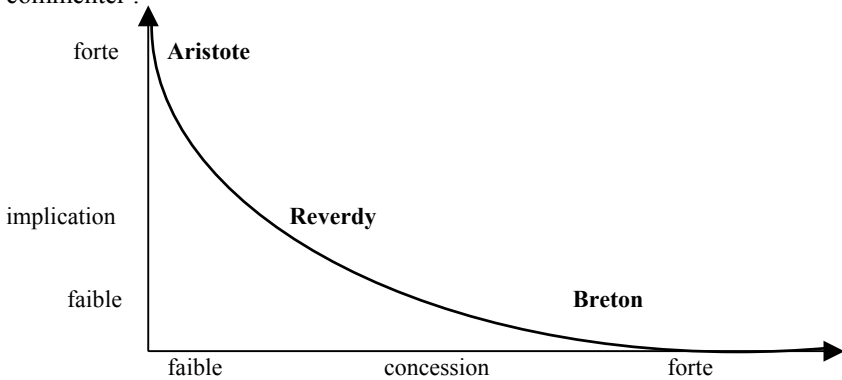


Fig. 45 - Échelonnement des sujets argumentant sur la métaphore (Zilberberg, *Éléments de grammaire tensives*⁸⁰)

⁸¹ C. Zilberberg, *Éléments de grammaire tensives*, op. cit., pp. 73-74.

⁸² *Ibid.*, p.157.

Conclusions

1. *Sémiotique des graphiques*. — Cette étude a montré, sur un corpus donné, que l'analyse des graphiques correspond à une analyse sémiotique. L'analyse a permis de distinguer en effet un plan d'expression et un plan de contenu. Elle a établi des constantes formelles sur deux niveaux de pertinence : l'analyse des formants (lignes, flèches, parenthèses, axes, courbes, symboles, etc.) et l'analyse des formats (arbre, tableau, carré sémiotique, quadrant tensif...). Elle a décrit quelques-unes des caractéristiques propres aux manifestations graphiques que sont les figures. Elle a notamment permis de mettre le doigt sur le caractère hybride et polysémiotique de ces manifestations : une figure est susceptible de manifester à la fois des constantes graphiques (en particulier, différents formats) et des constantes appartenant à d'autres sémiotiques (formats formulaires, symboles divers, signes linguistiques, etc.).

2. *Graphiques de sémiotique*. — La dimension épisémiotique a démontré, à titre de modalité interprétative, toute son importance dans les graphiques produits dans les travaux sémiotiques. Le corpus rassemblé constitue une série laissant apparaître deux problématiques spécifiques à la présentation graphique de la théorie sémiotique. Premièrement, les graphiques sémiotiques ont cherché à exprimer la binarité inhérente à la pensée sémiotique et sont parvenus, grâce au carré sémiotique, et par une forme de redoublement, à la cerner. C'est cette forme de bouclage que les graphiques qui ont succédé au carré sémiotique canonique ont cherché à interroger et à suspendre, sans jamais l'abandonner tout à fait, comme le montre encore la tension existant entre 0 et 1 dans les valences des quadrants tensifs. Secondement et corrélativement, la conception structurale à laquelle avait abouti la réflexion sur la binarité a laissé peu à peu le champ libre pour un autre type de réflexion. L'inscription de parcours dans le carré sémiotique tout comme celle de courbes dans les quadrants tensifs fait état, dans la sémiotique des graphiques, d'une réflexion de type figural qu'un théoricien tel que Zilberberg cherche actuellement à intégrer dans la théorie sémiotique elle-même.

3. *Sémiotique graphique*. — Ce que cette étude vise finalement à montrer, c'est (i) qu'il existe un mode de production graphique, issue sans doute de modèles appartenant à d'autres savoirs (logique et mathématique, pour l'essentiel) mais qui est bientôt devenue propre à la sémiotique, et (ii) que cette production est bien celle d'une *pensée* (et non d'un simple mode d'expression), uniment graphique et sémiotique, évoluant au cours du temps. La modalité épisémiotique a pour caractéristique de ne pas être nécessairement produite volontairement par les usagers ; il s'en faut d'ailleurs beaucoup pour qu'elle soit seulement perçue. Mais, dans le cas de la sémiotique graphique telle qu'elle est pratiquée par ses théoriciens, il ne fait pas de doute que les aspects soulevés par la modalité épisémiotique sont appelés à devenir l'objet d'une réflexion métasémiotique déjà esquissée chez Hjelmslev et qui prend peu à peu de l'ampleur. La présente étude entend précisément apporter une contribution à la réflexion métasémiotique et

épistémologique de la théorie sémiotique. Elle s'est toutefois efforcée, dans la mesure du possible, de ne pas dépasser une certaine limite dans l'analyse : il n'a jamais été question de se servir des graphiques pour argumenter contre la cohérence, voire contre la légitimité, des concepts sémiotiques que ceux-ci présentent. Au nom de quoi, en effet, une telle critique aurait-elle pu se faire valoir ? Il aurait fallu ou bien l'arc-bouter sur la légitimité d'une autre forme de pensée graphique (logique ou mathématique), objectif qui ne me paraît pas, en dépit de l'invitation lancée par Greimas, des plus utile ni même pertinent, ou bien l'étayer par une nouvelle théorie d'ensemble pour la sémiotique, ce qui n'était pas le propos recherché. Naturellement, les théoriciens de la sémiotique auront, quant à eux, selon les visées qui leur sont propres, tout intérêt à outrepasser cette limite.

Bibliographie

- Sémir Badir, « À quoi servent les graphiques », *Visible*, n° 1, 2005, pp. 173-194.
- Id., *Textes et Graphiques. Contribution à une épistémologie sémiotique*, Thèse d'agrégation, Université de Liège, 2007.
- Jacques Bertin, *Sémiologie graphique*, Paris, Gauthier-Villars, La Haye, Mouton, 1967.
- Thomas De Praetere, *Théorie de l'argumentation et éléments de logique* [en ligne], Université catholique de Louvain, Faculté de Droit, 1998, <<http://www.icampus.ucl.ac.be/DROI1111/document/logique/4bINFI.htm>>.
- Umberto Eco, *Sémiotique et philosophie du langage* (1984), P.U.F., coll. Formes sémiotiques, 1998.
- Jacques Fontanille & Claude Zilberberg, *Tension et signification*, Liège, Mardaga, 1998.
- Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Larousse, coll. Langue et langage, 1966.
- Id., *Du Sens*, Seuil, 1970.
- Id., *Du Sens II*, Seuil, 1983.
- Algirdas Julien Greimas & Joseph Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (1979), Hachette, coll. Université, 1993.
- Algirdas Julien Greimas & Jacques Fontanille, *Sémiotique des passions*, Seuil, 1991.
- Louis Hébert, « Le schéma tensif » [en ligne], *Signo*, 2005, <<http://www.uqar.qc.ca/signo/fontanille/tensif.asp>>.
- Louis Hjelmslev, *La Catégorie des cas. Étude de grammaire générale*, Aarhus, Acta Jutlandica VII, 1935.
- Id., *Prolégomènes à une théorie du langage* suivi de *La Structure fondamentale du langage*, 1943, Éditions de Minuit, coll. Arguments, 2^{nde} édition révisée, 1971.

- Id., *Résumé of a Theory of Language. Travaux du cercle linguistique de Copenhague XVI*, Copenhague, Nordisk Sprog-og Kulturforlag, 1975.
- Id., « Résumé d'une théorie du langage » [extrait] in *Nouveaux essais*, Paris, P.U.F., coll. Formes sémiotiques, 1985, pp. 87-130.
- Roman Jakobson, *Selected Writings*, La Haye, Mouton, 1962, 2 vol.
- Id., *Essais de linguistique générale*, Éditions de Minuit, 1963.
- Jean-Marie Klinkenberg, *Précis de sémiotique générale*, Bruxelles, De Boeck, 1996.
- Id., « Vers une typologie générale des fonctions de l'écriture. De la linéarité à la spatialité », *Bulletin de la Classe des Lettres XVI*, n° 1/6, 2005, pp. 157-196.
- Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale* (1958), Plon, 1974.
- Id., *Mythologiques, 1 : Le cru et le cuit*, Plon, 1964.
- Vladimir Propp, *Morphologie du conte* (1928), Seuil, coll. Points, 1970.
- François Rastier, « Le silence de Saussure ou l'ontologie refusée », *Saussure*, cahier dirigé par Simon Bouquet, L'Herne, 2003, pp. 23-51.
- Ann Harleman Stewart, *Graphic Representation of Models in Linguistic Theory*, Bloomington, Indiana U.P., 1976.
- Claude Zilberberg, *Éléments de grammaire tensive*, Limoges, PULIM, 2006.

La sculpture, la chronophotographie, le graphique : une introduction à l'image scientifique

Anne BEYAERT-GESLIN
CeReS, Université de Limoges

L'ouvrage de Paul Virilio, *La machine de vision*¹, s'ouvre sur une conversation d'Auguste Rodin à propos de ses sculptures *l'Age d'Airain* et *Saint-Jean Baptiste*². On demande à Rodin comment il a procédé pour que les masses de pierre semblent bouger réellement. Le sculpteur compare ses sculptures à la représentation du mouvement faite par la chronophotographie où les hommes en marche n'ont jamais l'air d'avancer et « semblent se tenir immobiles sur une seule jambe ou sauter à cloche-pied ». L'interlocuteur s'insurge et tient la photographie pour un « témoignage mécanique irrécusable » mais rencontre alors cette objection : c'est l'artiste qui est véridique et la photographie, menteuse.

Cet échange a été très souvent commenté, la citation prenant toujours le parti de Rodin pour reconnaître la « supériorité » de la sculpture dans la représentation du mouvement. Mon projet est cependant de renvoyer dos à dos Marey et Rodin dont les représentations du corps relèvent de *pratiques* différentes, artistique et scientifique, ce qui déplace l'alternative stratégique du niveau du *texte* et de l'*objet* à celui de la *pratique* et joue sur des *finalités* différentes³. Le point de la dispute étant fait, on situera les chronophotographies vis-à-vis d'une *finalité* scientifique pour montrer

¹ Paul Virilio, *La machine de vision : essai sur les nouvelles techniques de représentation* (1988), Galilée, 1994.

² Virilio cite Auguste Rodin, *L'art*, entretiens réunis par Paul Gsell, Grasset-Fasquelle, 1911.

³ On se reportera à Jacques Fontanille, « Textes, objets situations et formes de vie. Les niveaux de pertinence du plan de l'expression dans une sémiotique des cultures », *Transversalité du sens, études réunies par Denis Bertrand et Michel Costantini*, Presses universitaires de Vincennes, 2007.

qu'elles associent la caution d'une *empreinte* aux possibilités analytiques du *graphique*.

Le mouvement dans la sculpture

Faisons tout d'abord le point de la discussion en rappelant les arguments de Rodin. Selon lui, l'artiste condense en une seule image plusieurs mouvements répartis dans le temps qui, mis bout à bout, donnent l'illusion du mouvement et produisent un « effet de vérité » :

si l'ensemble est faux dans sa simultanéité, il est vrai quand les parties en sont observées successivement, et c'est cette vérité seule qui importe puisque c'est elle que nous voyons et c'est celle qui nous frappe. Incité par l'artiste à suivre le développement d'un acte à travers un personnage, le spectateur en le balayant du regard, a l'illusion de voir le mouvement s'accomplir⁴.

C'est en somme le regard de l'observateur qui met le corps en mouvement, une thèse reprise par Virilio pour qui l'œuvre d'art réclame notre participation à l'effet de temporalité. Comme nous partageons la même profondeur de temps et la même durée, le mouvement s'effectue dans l'œil du spectateur.

Mais la proposition du sculpteur va plus loin. Il ajoute que la « vérité » de l'ensemble tient paradoxalement à l'*inexactitude* de détails conçus comme autant de supports matériels d'un en deçà et d'un au-delà de la vision immédiate. La sculpture devant condenser le mouvement, elle est dilatée par un effort que le regard de l'observateur pourra déployer. La représentation du mouvement passe donc par une *accentuation*, ces ruptures anatomiques qu'on aperçoit dans les *Bourgeois de Calais* dont les pieds et les mains sont démesurés, mais qui s'imposent avec plus d'évidence dans les corps étirés ou en suspension de Camille Claudel. Pour Rodin, la représentation du mouvement doit être poussée jusqu'à la *déformation*, jusqu'à ses limites, la chute. Les contrastes étant poussés au paroxysme et le muscle concentrant la valeur, le spectateur pourra diffuser celle-ci dans le temps et produire un effet de mouvement.

Merleau-Ponty⁵ cite la même conversation de Rodin en y trouvant une idée nouvelle. Ce qui donne le mouvement, note-t-il, c'est une image où les parties du corps (bras, jambes, tronc...) sont saisies à un instant différent. L'image figure alors le corps dans une attitude qu'il n'a eue à aucun moment et impose entre les parties des raccords fictifs car

les seuls instantanés réussis d'un mouvement sont ceux qui approchent de cet arrangement paradoxal, quand par exemple l'homme a été pris au moment où ses deux pieds touchaient le sol : car alors on a presque l'ubiquité temporelle du corps qui fait que l'homme enjambe l'espace [...] c'est lui qui se met à enjamber la durée.

⁴ P. Virilio, *La machine de vision*, op. cit., p. 15.

⁵ Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Folio, 1985, pp. 77 et sv.

Dans sa description de ce corps désarticulé, Merleau-Ponty établit un lien assez mystérieux entre le temps et l'espace. Le mouvement serait selon lui « quelque chose qui se prémédite entre les jambes, le tronc, la tête, en quelque foyer virtuel, pour n'éclater qu'ensuite en changement de lieu ». Pour produire un effet de temps, il faut enjamber l'espace, assure-t-il. Quand le cheval photographié peut avoir l'air de sauter sur place, les chevaux de Géricault semblent courir sur la toile alors même que leur posture ne correspond pas à celle d'un cheval au galop. Il y a alors « prise du corps sur le sol », observe Merleau-Ponty, et cette prise de l'espace est une prise de la durée.

Déformation et improbabilité

Ce commentaire de Merleau-Ponty fait progresser la compréhension de la sculpture de Rodin en associant à l'idée de *déformation* un principe d'*improbabilité*. Parce que la pose est improbable, elle parvient à produire l'effet de mouvement. L'idée paraîtrait saugrenue si elle ne confirmait les thèses de Lessing et de Goethe à propos du Laocoon rappelées par Petitot⁶. Instruisant sa distinction entre les *arts de l'espace* et les *arts du temps*, Lessing⁷ affirmait le caractère *discret* des arts plastiques et ajoutait que la peinture qui suppose la *simultanéité*, ne peut exploiter qu'*un seul instant* de l'action et doit par conséquent choisir *le plus fécond*, « celui qui fera le mieux comprendre l'instant qui précède et celui qui suit ». Ainsi la *juxtaposition* spatiale, le *nebeneinander* des *arts de l'espace* peut-il se convertir en *succession*, le *nacheinander* des *arts du temps*, pour produire l'effet de temporalité.

Le texte que Goethe consacra au Laocoon⁸ anticipe ce principe d'*improbabilité* et envisage déjà *des relations* « hautement non-génériques » entre les parties du corps, « c'est-à-dire instables par rapport à des petites variations continues ». Seule la non-généricité garantit la signification, note cet auteur. Parmi toutes les jonctions possibles, l'artiste doit donc préférer les relations exceptionnelles, de probabilité nulle, qui seront porteuses d'informations. Ce principe qui permet de transformer une structure *continue* où la valeur est régulièrement distribuée en une structure *discrète* basée sur la concentration, repose sur une différence *spatiale* mais trouve son équivalent *temporel*. Pour que la composition contienne le maximum d'informations et rende manifeste une dynamique productrice, l'artiste doit en effet découvrir le « moment culminant de la scène », « choisir un moment transitoire »⁹ unique, explique-t-il. Ainsi l'intervalle temporel se trouve-t-il condensé,

⁶ Jean Petitot, *Morphologie et esthétique*, Maisonneuve et Larose, 2004.

⁷ Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon, oder über die Grenzen der Malerei und der Poesie* (1766), trad. fr. de A. Courtin, *Laocoon*, Hermann, 1990.

⁸ Johann Wolfgang Goethe, « Sur Laocoon », *Écrits sur l'art*, trad. française de J. M. Schaeffer, Garnier-Flammarion, 1996, pp. 164-178.

⁹ *Ibid.*, p. 166.

compressé, en un instantané. Il devient, dans les termes de Goethe, un « éclair immobilisé », une « vague pétrifiée ».

Mais l'instabilité génère un second effet de sens. Non contente de garantir l'intelligibilité, elle assurerait aussi l'expression du pathos dans la mesure où « l'expression pathétique la plus haute (que les arts plastiques) puissent représenter se situe dans la transition d'un état à un autre »¹⁰. Un commentaire qui révèle la signification affective du groupe sculpté du Laocoon, une scène d'agonie dont la composition, précisément articulée, manifeste le caractère dramatique.

Instants privilégiés et instants quelconques

Le « moment culminant » de la scène que décrit Goethe trouve écho dans une opposition faite par Deleuze¹¹ entre les *instants privilégiés* et les *instants quelconques*. L'*instant privilégié* caractérise une période dont il exprimerait la quintessence, tout le reste de cette période étant rempli par le passage, dépourvu d'intérêt en lui même, d'une forme à une autre, observe Deleuze. C'est un moment d'actualisation d'une *forme transcendante*, un point culminant (télos, acmé) qui est érigé en moment essentiel et ce moment suffit à caractériser l'ensemble du fait. L'*instant quelconque* s'inscrit en revanche dans un ensemble d'instants équidistants, choisis de façon à donner l'impression de continuité¹² et actualise une forme immanente. Si le transfert de cette catégorie forgée pour le cinéma est admissible, une correspondance peut être établie d'une part avec la *sculpture* qui produit un effet de mouvement en discrétisant un *instant privilégié* et d'autre part avec la chronophotographie qui découpe le mouvement en un certain nombre de *points quelconques* associés à des points de l'espace pour constituer un système *notationnel*.

Ces différents apports pourraient être synthétisés en un système semi-symbolique restituant deux façons de produire le mouvement. Selon cette équation, le principe figuratif de la chronophotographie s'oppose à celui de la sculpture en ce qu'il se fonde sur des *instants quelconques* (vs *instants privilégiés*), fait prévaloir la *régularité* (sur la *singularité*) et le *continu* (sur le *discret*), adopte un régime d'*immanence* (vs *transcendance*) et un processus *quantitatif* (vs *qualitatif*) qui matérialise un *temps extensif* (vs *intensif*). Les *instants quelconques* décrivant une suite de points, c'est en effet la continuité du mouvement qui permet de saisir la figure qui, dans la sculpture, se trouve décrite dans un moment unique.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Gilles Deleuze, *L'image-mouvement. Cinéma, 1* (1983), Éd. de Minuit, 2003.

¹² Ces points peuvent être réguliers ou singuliers, ordinaires ou remarquables, explique Deleuze, et lorsqu'on découpe l'allure du cheval en instants équidistants, on tombe forcément sur des instants remarquables (quand le cheval met un pied, deux ou trois pieds à terre) qui s'imposent par une différence qualitative dans la distribution quantitative.

Marey et le mouvement

Si ces oppositions catégorielles semblent esquisser une symétrie, les deux systèmes se conçoivent plutôt comme une *alternative stratégique* pour la représentation du corps. Cette alternative rapportant toute évaluation à une *finalité* spécifique, elle fragilise toute critique qui soumettrait une représentation redevable d'une certaine pratique à la *finalité* d'une autre. C'est pourtant ce que font différents auteurs lorsqu'ils confrontent les deux effets de mouvement, celui d'une *œuvre d'art* et celui d'une image à vocation *scientifique*.

Dans leur effort pour comprendre l'effet de mouvement, Rodin suivi par Virilio, Merleau-Ponty et Didi-Huberman établissent pourtant une hiérarchie et s'accordent sur la moindre *efficacité* du système chronophotographique. Plus précisément, ils constatent que, lorsqu'il décrit le mouvement d'un athlète, celui-ci se trouve « figé », soudain « frappé de paralysie »¹³ et qu'« on ne le dégèlerait pas en multipliant les vues »¹⁴. Du coup, les photographies de Marey ne bougent pas mais « elles donnent une rêverie zénonienne sur le mouvement », observe Merleau-Ponty qui les compare non plus à la sculpture mais à la peinture. « On voit un corps rigide comme une armure qui fait jouer ses articulations, il est ici, il est là, magiquement, mais il ne va pas d'ici à là »¹⁵. La chronophotographie détruit donc le dépassement, la « métamorphose » du temps que la peinture rend au contraire visibles, note encore le philosophe.

La relecture que Deleuze¹⁶ fait des thèses de Bergson pourrait livrer quelques raisons de l'« échec » supposé de Marey : reconstituer le mouvement avec des *positions* dans l'espace ou des *instants* dans le temps ne traduirait qu'un temps mécanique, homogène, universel et décalqué de l'espace, le même pour tous les mouvements, note Deleuze. On « raterait » toujours le mouvement et un rapprochement des intervalles, tout découpage et redécoupage de l'espace, resterait sans effet, le mouvement se produisant toujours « dans l'intervalle entre les deux positions », donc « derrière votre dos ».

Si l'ampleur du débat et la puissance des arguments développés retiennent toute l'attention, la critique perd sa consistance lorsqu'on décrit les photos de Marey comme ce qu'elles sont, des images scientifiques. A la fois physiologiste, président de la société française de photographie et professeur au collège de France, Marey est en effet un scientifique qui prolonge des travaux anciens, initiés par le napolitain Borelli au 18^e siècle, visant à comprendre les lois de production des mouvements du vivant : le déplacement du centre de gravité, le travail d'impulsion, etc. Sa recherche patiemment décrite dans un ouvrage intitulé *Le mouvement* consiste dans un

¹³ A. Rodin, cité par P. Virilio, *La machine de vision*, *op. cit.*, p. 15.

¹⁴ Maurice Merleau Ponty, *L'œil et l'esprit*, Folio, 1985, p. 77.

¹⁵ A. Rodin, cité par P. Virilio, *La machine de vision*, *op. cit.*, p. 15.

¹⁶ G. Deleuze, *L'image-mouvement*, *op. cit.*, p. 9.

premier temps à exprimer les rapports de succession des phénomènes du temps et les durées sous forme de graphiques intégrant des curseurs : c'est la *méthode chronographique*¹⁷. Marey procède ainsi à la notation des appuis et des levés des pieds dans la marche sur terrain plat, dans un escalier, dans la course lente ou rapide. Puis il retranscrit les différentes allures du cheval et le doigté du pianiste.

Cette recherche rencontre bien vite la *photographie* qui permet, explique Marey, « de représenter les lieux de l'espace qu'un mobile a parcourus »¹⁸. Le procédé permet de mesurer exactement des intervalles de temps de façon relative mais aussi de façon absolue, les mesures exactes s'obtenant par agrandissement de l'image aux dimensions réelles. Ces multiples expériences pour comprendre le mouvement des vagues – celui de l'onde rencontrant le corps du poisson, les battements du cœur de la tortue, les ondulations de l'anguille ou de la couleuvre terrestre – l'amènent, d'un problème technique à l'autre, à inventer différents appareils chronophotographiques et caméras. Cependant la partie la plus célèbre de ses recherches vient de sa rencontre avec Eadweard Muybridge, auteur de photographies montrant le pas des chevaux, avec qui il réalisa un appareil permettant de prendre des séries d'images à intervalle très court, à distance de l'observateur : le *fusil photographique*.

Cette description sommaire suffit à situer ces images dans une généalogie basée sur la « méthode graphique » qui fait d'elles des « représentations graphiques » selon l'expression de Marey. Une première approche nous amènerait à en faire des *représentations* au sens de Goodman¹⁹, ce qui nous autoriserait à nous acquitter dès l'abord de la notion de *ressemblance*. Loin de copier le monde, les « représentations graphiques » de Marey le catégorisent sous forme d'espace et de temps et le caractérisent sous un certain aspect. Ainsi ces représentations saisissent-elles des rapports nouveaux et significatifs entre les éléments et classent les choses du monde sous ces rapports.

Si la prise en compte de l'innovation technologique ne peut nous échapper, le présupposé sémiotique de cette *représentation* n'a rien de nouveau. Il repose sur ce système symbolique élémentaire qui convertit un *espacement spatial* en un *espacement temporel* pour autoriser une lecture séquentielle. Cependant la conversion espace/temps procède à la représentation du *mouvement* par l'intermédiaire de la notion de parcours : « la connaissance du temps [induit] la double notion d'espace et de temps », explique Marey, et suppose « connu, à chaque instant, le rapport de l'espace parcouru au temps employé à le parcourir »²⁰.

¹⁷ Etienne-Jules Marey, *Le mouvement*, Jacqueline Chambon, 2002. L'ouvrage original est paru en 1894.

¹⁸ *Ibid.*, p. 38.

¹⁹ Nelson Goodman, *Langages de l'art, Une approche de la théorie des symboles* (1968), trad. française, Hachette, 1990.

²⁰ E.-J. Marey, *Le mouvement*, *op. cit.*, p. 51.

Cette représentation du *temps* au moyen de l'*espace* (du *nebeneinander* en *nacheinander*, dirait Lessing) qui tire profit des possibilités de la peinture comme *arts de l'espace*, trouve cependant une possibilité supplémentaire puisque les *valeurs relatives* du temps peuvent, par l'insertion d'un curseur ou d'une échelle et la possibilité d'agrandissement de la photographie jusqu'à la grandeur nature, approcher des *valeurs absolues*.

Ces « suppléments » à la représentation relèvent de la notation et traduisent l'insertion dans le système graphique. En effet, un regard superficiel ne manquerait pas de repérer une projection des formes sur un graphique, celles-ci s'incarnant dans un premier temps dans le *tracé* de dessin des pas du cheval sur le sol puis dans un second temps, dans la *trace* faite par l'empreinte du corps. Dans tous les cas, qu'il s'agisse d'un *chronographie* ou d'une *chronophotographie*, la représentation se présente comme un plan à structure orthogonale où l'axe horizontal rend compte du déploiement figuratif sur l'*ordonnée* en introduisant un principe de *successivité*. Une particularité des représentations de Marey reste cependant que la suite d'empreintes du corps se lit soit de gauche à droite conformément à nos habitudes de lecture, soit de droite à gauche. Si toutes les représentations de Marey se fondent sur la présence potentielle d'une *ordonnée* et d'une *abscisse*, cette dernière se trouve matérialisée, dans les photographies plus tardives, par l'axe vertical du corps du modèle, ce qui induit une translation du *point de vue* qui saisira le mouvement, non plus comme une trace sur le sol mais comme un *déplacement latéral* du corps.

Les représentations graphiques de Marey tirent également profit du statut d'*empreinte* de la photographie. Ainsi, *dénotent-elles* un homme en mouvement en profitant de la caution du « ça a été ». Elles fondent ainsi un *système notationnel mixte*, à la fois analogique puisqu'il suit les contours du sujet, et digital, tout l'effort de Marey semblant viser le dépassement des limites du système analogique, qui, selon Goodman²¹ ne pourrait atteindre au mieux qu'une bonne approximation, par l'introduction de valeurs absolues. Nous parvenons ainsi au point central de cette étude qui livrera quelques principes séminaux de l'*image scientifique* où la photographie ne signifie qu'en étant associée à un protocole et système notationnel qui la « font parler » et accomplissent une finalité spécifique telle l'*identification* (incrimination) du portrait anthropométrique ou l'*orientation* dans la photographie aérienne.

Chronophotographie et image scientifique

Une première approximation associerait aux images de Marey une fonction *métadiscursive* au demeurant déjà établie par leur statut de *représentation*. Cependant, le texte d'introduction à ces journées d'étude permettrait d'affiner cette approche en esquissant deux versants : une dimension *métareprésentative* par laquelle la *représentation* manifeste sa connaissance du monde et une dimension *méta-énonciative*, c'est-à-dire

²¹ N. Goodman, *Langages de l'art, op. cit.*, p. 196.

didactique. Les photos de Marey s'inscrivent en effet dans une pratique scientifique et médicale et manifestent un souci pédagogique dont témoignent d'innombrables commentaires et préconisations patientes faits aux médecins, aux sportifs et aux artistes. A la suite d'une étude des mouvements du sauteur à la perche par exemple, Marey s'adresse aux enseignants en éducation physique et leur déconseille d'inciter les athlètes à pointer le pied parce que les sauteurs retombent naturellement sur le talon. Il relativise également l'incidence de l'impulsion et montre le rôle essentiel des bras qui, permettant au corps de remonter sur la perche, augmentent considérablement la distance du saut. Marey s'adresse de même aux artistes pour préciser l'intérêt de ses chronophotographies pour la production d'images expressives.

Ce prosélytisme ne retiendrait guère l'intérêt s'il n'accompagnait une méta-énonciation assumée par les photographies qui, dessinant les lignes du corps, le vouent à l'observation scientifique. La prise en charge par cette pratique se conçoit comme une *allographie*²² du corps qui tend à affranchir l'œuvre de toute dépendance vis-à-vis de l'auteur comme du modèle, de sa date ou de ses moyens de production particuliers, à s'acquitter des styles, des exigences du support, donc de toute dépendance *autographique*. Si la conversion allographique peut être tenue pour une caractéristique de l'image scientifique, sa particularité est ici de concerner, au-delà de la textualité, le corps lui-même qui s'affranchit ainsi de ses attaches singulières pour se soumettre aux règles de production du système : la pression allographique exercée par la chronophotographie transforme le corps singulier et incomparable en un corps générique autorisant la comparaison. Cette conversion occasionne de surcroît une transformation épistémologique essentielle car, si Rodin représente le *corps en mouvement*, Marey représente le *mouvement tel qu'il anime le corps* : un mouvement typique, révélant dans sa continuité, un corps typique. D'où il ressort que la sculpture représente un *homme en mouvement* alors que la chronophotographie représente le *mouvement d'un homme*. Une nuance qui renoue avec la dichotomie de Lessing opposant les *corps* et les *actions*²³ et permet de constater une passivation du corps²⁴. Bien que cautionné par le statut d'empreinte de la photographie, ce corps n'est en somme pas représenté pour lui-même mais sollicité qu'en tant qu'instance du *faire*.

²² Les notions d'*allographie* et d'*autographie* sont décrites par Goodman dans *Langages de l'art, op. cit.*

²³ G. E. Lessing, *Laocoon, op. cit.*

²⁴ Georges Didi-Huberman note en effet que, si ces photos « donnent bien la structure du mouvement, [...] c'est au prix d'une sorte de déstructuration ou de disparition du corps, comme si la vérité du mouvement dévorait l'aspect, la forme, et lui substituait quelque chose comme une aura » (G. Didi-Huberman, « La photographie scientifique et pseudo-scientifique, ou les avatars de l'aura », *Histoire de la photographie* (1986), études réunies par J. C. Lemagny et A. Rouillé, Larousse, 1998, p. 73). Une étude plus approfondie des photographies des fluides est faite dans G. Didi-Huberman, *Mouvements de l'air. Etienne-Jules Marey, photographe des fluides* (avec Laurent Mannoni), Gallimard-Réunion des musées nationaux, 2004.

La rencontre de la photographie et du graphique transforme ce corps en une *généralité* et ses occurrences, fussent-elles réparties dans l'espace de l'image ou sur différentes images, *comparables* entre elles. Ainsi disposé à l'exigence scientifique et transformé en données observables, le corps dupliqué peut rendre compte, par un contraste formel, de la *déformation* qu'occasionne le mouvement. La chronophotographie suppose donc la sommation de *prototypes* qui visent une *généralité* dont témoigne l'absence de vêtement ou le port d'une « tenue » de sportif, et une *universalité* que le parti de ne représenter que des hommes est censé garantir. Ainsi l'opposition des pratiques chronophotographique et artistique n'engage-t-elle pas seulement une confrontation de l'*intelligible* et du *sensible* mais aussi celle du *général* contre le *particulier* de l'art, du *comparable* imposé par l'exigence scientifique et de l'*incomparable* de l'art. Elle fonde ainsi deux formes de vie distinctes. La première, basée sur la *répétition* produit des *valeurs différentielles* tandis que la seconde, argumentée par les propositions de Rodin, recherche au contraire la *nouveauté* et produit des *valeurs événementielles*, c'est-à-dire cette différence qui amènera le corps au plus loin de lui-même et le fera « événement »²⁵.

Ce parcours qui déplace l'objet de la dispute des *représentations* vers les *pratiques* rappelle ainsi un principe liminaire de l'étude de l'image scientifique. Il montre que la photographie permet certes de représenter le mouvement du corps en autorisant la stricte duplication de l'empreinte et en l'auréolant d'un effet de vérité mais que seul un dispositif notationnel la fera signifier conformément à sa pratique pour en faire un objet de connaissance. Il n'y aurait donc pas de *photographies scientifiques* mais seulement des objets mixtes, des *pseudo graphiques* ou des « représentations graphiques » telles celles de Marey par exemple. Une hypothèse que d'autres corpus devraient permettre d'argumenter.

²⁵ Je reporte à la définition de l'*événement* comme « survenir » donnée par Claude Zilberberg, dans « Précis de grammaire tensive », *Tangence* n° 70, automne 2002, pp. 111-143.

Il diagramma di Foucault

Maria Giulia DONDERO
FNRS/Università di Liegi

[...] insospettate affinità tra figure, sismogrammi e posizioni dell'indicatore su quadranti non graduati per un verso, e tra pittogrammi, piante di circuiti e parole per l'altro. Alcuni confini antichi e vaghi sono violati, e realizzate nuove alleanze e separazioni significative.

Nelson Goodman, *I linguaggi dell'arte*

0. Introduzione

In vista della nostra riflessione sull'arte del diagramma, vorremmo partire da un punto che consideriamo critico proprio nella teorizzazione del diagramma, cioè lo specifico funzionamento che gli è stato assegnato da Nelson Goodman¹.

Partendo dalla nota distinzione tra regime allografico e regime autografico Goodman, invece di identificare il diagramma con la convenzionalità notazionale dei grafici (e quindi con l'allografia), riserva al diagramma uno statuto che lo riconnette, per quanto riguarda la sua significazione, alla storia della sua produzione (autografia). Non si tratta però soltanto di pensare il diagramma come qualcosa che viene tracciato all'interno di una pratica di produzione, ma anche come qualcosa che viene costruito percettivamente. Tutto ciò ci porta a cogliere il diagramma come il punto limite tra regimi di funzionamento semiotico autografici e allografici, come punto di contatto tra pratiche produttive e percettive e come punto di commensurabilità tra domini diversi, l'arte e la scienza. Da una parte il diagramma diviene grafico, dall'altra diviene quadro astratto, teatro di forze che si offre come proto-narrazione e ritmo di un percorso percettivo. Il

¹ Nelson Goodman, *Languages of Art*, London, Bobbs Merrill, 1968 ; trad. it. *I linguaggi dell'arte*, Milano, Il Saggiatore, 1976.

diagramma non deve dunque essere confuso con lo schema: allo schematismo e al rapporto type-token si sostituisce il localismo del diagramma e la sua natura sensibile. Se lo schematismo ha una grande tradizione filosofica, la diagrammaticità ha purtroppo sempre occupato un posto laterale. Ci permettiamo allora il gioco di fissare noi una piccola tradizione attraverso il solo ripetersi di un nome: Foucault, Jean-Bernard, Foucault, Michel, Foucault, Henri. È a quest'ultimo, quello con meno tradizione, che dedicheremo la nostra attenzione.

Come mostreremo nelle analisi delle opere di questo artista francese, è grazie alla costruzione di relazioni diagrammatiche che la pratica artistica può riflettere sulle diverse tecniche, sulla polimatericità e su una possibile grammatica del visivo.

1. Diagrammaticità e pittorialità

Prima di entrare nel merito della produzione di Henri Foucault è bene ritornare con più precisione alla lezione di Goodman per meglio inquadrare le questioni che ci troveremo ad affrontare.

In *Linguaggi dell'arte* Goodman distingue tra sistemi densi (autografici) e sistemi notazionali (allografici): i sistemi densi, ad esempio, sono ben esemplificati dall'arte pittorica, e i sistemi articolati e disgiunti (appunto notazionali) riguardano arti come quelle musicale o architettonica, dove lo spartito o il progetto architettonico sfruttano un linguaggio articolato, detto notazionale, per dare delle istruzioni di esecuzione.

Goodman indica che le notazioni (articolate e non dense) non risultano estetiche fintantoché non si traducono nella loro esecuzione, per esempio musicale o architettonica: l'esecuzione, al contrario della fase istruzionale, incarna un sistema denso di tratti². L'esteticità di un testo dipende quindi in larga parte dalla densità di tratti che si rendono pertinenti alla lettura: la densità sintattica e semantica di un'opera rimanda all'idea che la prensione del senso estetico debba tendere ad una assunzione di rilevanza di ogni tratto dell'espressione e del contenuto. Del resto, maggiore è il grado di densità sintattica e semantica, minore è la possibilità di differenziare e articolare le marche che compongono i simboli, e quindi di costruire una notazionalità e una « riproducibilità ». Le arti notazionali sono costituite da una prima fase di natura istruzionale, dove le istruzioni non sono degli oggetti d'arte autonomi, ma semplicemente mirano a rendere possibili delle esecuzioni.

Goodman non pone affatto il diagramma dalla parte delle arti allografiche in opposizione a quelle dense, autografiche, come sarebbe invece il caso dello schema – che possiede una legenda e delle codificazioni strette –, anzi

² Per una rivisitazione critica della teoria goodmaniana cfr. Pierluigi Basso, *Il dominio dell'arte. Semiotica e teorie estetiche*, Roma, Meltemi, 2002, e per quanto riguarda la relazione tra autografia e allografia nel caso della fotografia cfr. Maria Giulia Dondero, *Fotografare il sacro. Indagini semiotiche*, Roma, Meltemi, 2007, § 2 e P. Basso Fossali & M. G. Dondero, *Semiotica della fotografia. Investigazioni teoriche e pratiche di analisi*, Rimini, Guaraldi, 2006, § 1.

inserisce la diagrammaticità all'interno dei sistemi densi, autografici e la situa come punta estrema di una scala tensiva alla cui opposta estremità si pone la pittorialità³. Goodman allenta così la distinzione netta tra pittorialità e diagrammaticità inserendole entrambe lungo una scala tensiva all'interno dei sistemi densi: sia la pittorialità che la diagrammaticità si differenziano dai sistemi notazionali, cioè dai sistemi articolati e differenziati⁴. Ma la diagrammaticità e la pittorialità non sono nozioni sostanziate e reificate, al contrario dipendono dallo sguardo che posiamo sui testi e dalla pratica di fruizione. Diagrammaticità e pittorialità si distinguono fra loro per la relativa saturazione/rarefazione dei tratti che rendiamo pertinenti durante la nostra pratica di lettura: al crescere della densità dei tratti, ci si avvicina alla pittorialità dove è semplicemente meno precisa la corrispondenza tra un simbolo e un'estensione in un sistema dato⁵. Infatti Goodman afferma che una *stessa* configurazione testuale visiva *non è in se stessa pittoriale o diagrammatica*, ma può essere letta *come* pittoriale o *come* diagrammatica, ossia ricondotta ad un sistema più o meno denso; nel primo caso, quello della lettura pittoriale, il numero di tratti pertinenti del testo è in numero elevato, nel secondo caso, quello della lettura diagrammatica, vi è una forte economia dei tratti considerati⁶.

L'esempio classico offerto da Goodman è quello di un elettrocardiogramma e del disegno del Monte Fujiyama di Hokusai. Ipoteticamente identici, cioè visivamente indiscernibili, differiscono per grado di *saturazione*⁷, ossia per il numero di tratti sintattici contingenti/pertinenti. Se confrontiamo, insieme a Goodman, un elettrocardiogramma con un disegno del Monte Fujiyama di Hokusai, notiamo che le linee nere segmentate su sfondo bianco possono essere esattamente le stesse in entrambi i casi. Tuttavia, uno è un diagramma, l'altro è una figura. Che cosa produce la differenza? Ovviamente, qualche tratto dei due diversi schemi secondo i quali i due segni funzionano come simboli. Ma,

³ Ricordiamo che anche Gilles Deleuze (*Francis Bacon. Logique de la sensation*, La Différence, 1981; trad. it. *Francis Bacon. La logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata, 1995, p. 170) sottolinea la distinzione tra diagramma e codice simbolico, dato che quest'ultimo sarebbe basato su «grandi opposizioni formali» che per Goodman apparterebbero ai sistemi notazionali.

⁴ I sistemi densi non rispondono ai due requisiti minimi dei sistemi notazionali, cioè i requisiti sintattici di differenziazione e disgiunzione; ad esempio il dipinto all'interno di un sistema rappresentazionale, è assente di differenziazione, cioè la sua densità va di pari passo con l'assenza di articolazione nello schema simbolico (N. Goodman, *Languages of Art*, op. cit., trad. it. p. 191).

⁵ I sistemi densi non sono mai banalmente iconici, nel senso che restituiscono una versione del mondo, perché comportano sempre una costruzionalità (data dalla stessa intermediazione di un sistema simbolico) e dall'altra parte i diagrammi sono delle icone di relazioni, cioè il diagramma non è mai puramente simbolico e convenzionale.

⁶ N. Goodman, *Languages of Art*, op. cit., pp. 191 e sgg.

⁷ *Ibid.*, trad. it, p. 194.

essendo entrambi gli schemi densi, quale tratto? Goodman afferma a questo proposito:

La risposta non sta in ciò che è simbolizzato; le montagne possono essere diagrammate e i battiti cardiaci disegnati. *La differenza è sintattica*: gli aspetti costitutivi del carattere diagrammatico, a paragone del carattere pittorico, sono espressamente e fortemente ristretti. I soli tratti rilevanti del diagramma sono l'ordinata e l'ascissa di ciascuno dei punti attraversati dal centro della linea. La sottigliezza della linea, il suo colore, la sua intensità, la dimensione assoluta del diagramma, ecc. non contano: che un supposto duplicato del simbolo appartenga o no allo stesso carattere dello schema diagrammatico non dipende affatto da tali tratti. Quanto invece allo schizzo, il discorso è diverso. Qualsiasi assottigliamento o ispessimento della linea, il suo colore, il suo contrasto con lo sfondo, la sua dimensione, persino la qualità della carta – nessuno di questi tratti può essere trascurato o ignorato. Per quanto i due schemi, pittorico e diagrammatico, siano simili per il fatto di non essere articolati (cioè entrambi sono non-notazionali), alcuni tratti, che sono costitutivi nello schema pittorico, sono tralasciati come contingenti nello schema diagrammatico; i simboli nello schema pittorico sono relativamente saturi⁸.

Il passaggio dal rappresentazionale al diagrammatico avviene quindi attraverso la restrizione degli aspetti sintattici salienti, costitutivi dei testi⁹. Niente è quindi intrinsecamente una rappresentazione pittorica: lo status di rappresentazione è relativo al sistema simbolico considerato di volta in volta e alla pratica di sguardo che viene attuata¹⁰. L'identità della testualità è prospettica, e può essere incrinata in ogni momento non appena essa venga inserita all'interno di un'altra pratica.

2. I fotogrammi oscurati nella produzione di Henri Foucault

Dopo questa premessa, vorrei prendere in considerazione alcune opere dell'artista francese Henri Foucault, ospitato nell'estate 2005 dalla Biennale di Venezia a Palazzo Fortuny con una mostra dal titolo *Satori. Fotografia scolpita*¹¹.

Lungo tutta la sua produzione, fatta di fotografie, fotogrammi, disegni, sculture, video, Foucault riflette sugli spettri cromatici, sulla sottrazione di

⁸ *Ibid.*, corsivi nostri.

⁹ *Ibid.*, trad. it. p. 198.

¹⁰ « Ciò che in un sistema è un quadro può essere una descrizione in un altro; e che un simbolo denotativo sia rappresentazionale, dipende non dal fatto che assomigli a ciò che denota, ma dalle sue relazioni con gli altri simboli in uno schema dato. Uno schema è rappresentazionale solo nella misura in cui è denso; e un simbolo è una rappresentazione solo se appartiene a uno schema denso da un capo all'altro, o a una parte densa di uno schema parzialmente denso » (*Ibid.*, trad. it. p. 192).

¹¹ Per una recensione critica della mostra, mi permetto di rimandare a Maria Giulia Dondero, « Arts de la lumière: le corps diaphane dans la photographie sculptée », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 104-106, Limoges, Pulim, 2006, pp. 208-214.

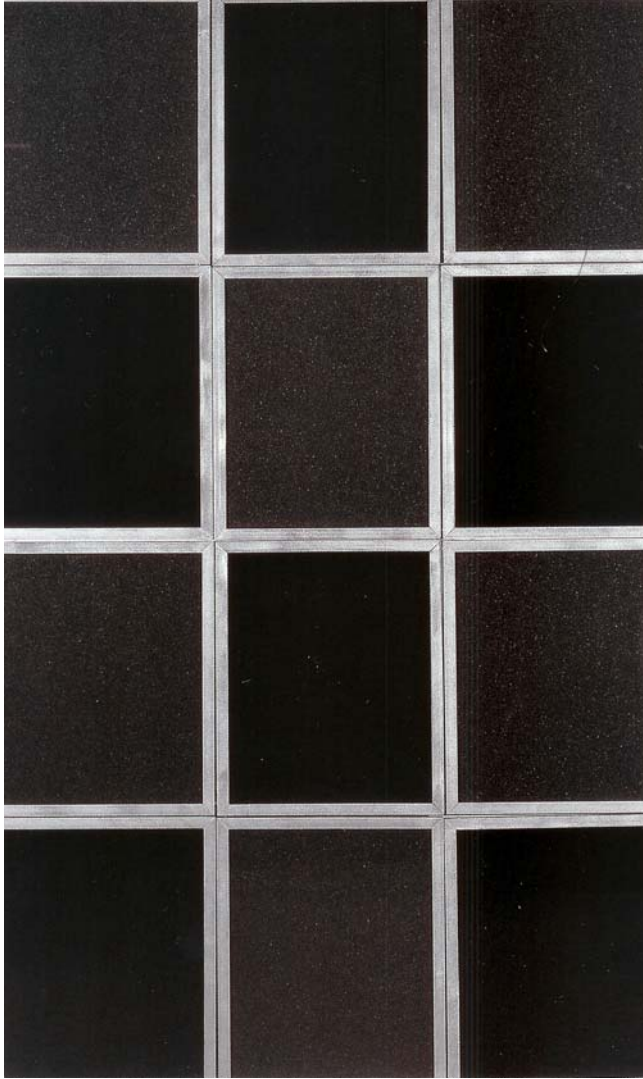


Fig. 1 - Henry Foucault, Lumière noire

luce, sulla sensibilità alla luce dei fotogrammi, sulla relazione tra iscrizione luministica fotografica e punti-luce della scultura, sull'incontro tra materiali a differente gradiente di opacità e riflettenza, insomma, in una parola, sui meccanismi della visibilità. E spesso lo fa mostrando al pubblico tutti i passaggi del suo fare artistico, come accade ad esempio con il video di *Tada Ima*, di cui vengono esposti anche i quaderni preparatori.

In molti casi addirittura Foucault tratta gli schizzi preparatori come opere autonome, autografiche, oppure produce opere che assomigliano più a grammatiche di tratti, a partiture, ad inventari piuttosto che a testi densi, nei quali, però, ogni tratto non è parte di un alfabeto e di un sistema notazionale, ma è costitutivo e saliente.

Molte delle sue opere sono costruite attraverso una tecnica mista, cioè attraverso differenti materiali e gestualità: la fotografia è quasi sempre presente soprattutto in quanto fotogramma, cioè non come testualità densa, quanto piuttosto, in molti casi, come oggetto materiale, come mera superficie fotosensibile che però ha rinunciato alla sua stessa funzione, quella di « iscriverne e conservare » formanti luminosi. Il fotogramma di Foucault rimanda agli usi più arcaici della lastra fotosensibile, addirittura al bitume di Giudea, utilizzato da Niecephore Niépce negli anni '40 dell'Ottocento, sostanza pesante e opaca. Lo si vede chiaramente in opere quali *Lumière noire* del 1998 (fig. 1)¹² o *Imago* (fig. 2) del 1994 dove la carta fotosensibile che, per definizione, dovrebbe « catturare » i flussi luminosi imprimendoli, si oscura e rinuncia alla resa dei simulacri del mondo attraverso un gesto iconoclasta e diventa semplicemente carta.

In *Lumière noire* Foucault alterna dei rettangoli di carta spalmata di catrame (*papier goudronné*) e i fotogrammi neri tutti ugualmente inquadriati da cornici in alluminio, « inscatolati », costruendo così un'equazione tra materiale catramoso e materiale fotonico. Questi fotogrammi non costituiscono al loro interno alcun campo di elementi potenzialmente saturi e densi, anzi negano la concezione dell'immagine fotografica intesa sia come testualità autografica, traccia di un punto di vista, che come sistema denso di rappresentazione: la carta foto-sensibile *resiste* ai fotoni, alla luce del mondo, al suo compito di strumento impregnante. In queste opere, della pratica fotografica è resa pertinente più la parte prettamente fisico/chimica, piuttosto che l'atto di fotografare: a Foucault non interessa l'apparecchio fotografico e la scelta del punto di vista, ma la lastra sensibile (o insensibile) in quanto tale, resa oggetto, unità, atomo, al servizio di composizioni di pattern astratti.

In *Imago* la carta impregnante smette di rappresentare la figuratività del mondo per diventare un materiale opaco all'interno di una scacchiera di materiali di diversa riflettenza, una forma geometrica all'interno di una composizione di forme geometriche, un posizionamento all'interno di una rete di posizionamenti. Il fotogramma rinuncia alla figuratività del mondo per diventare oggetto, rinuncia a ciò a cui è abitualmente destinato, cioè a costituire una testualità densa di forme modulate su zone di luce ed ombra per entrare a far parte di una rete di relazioni che diagrammaticamente rimandano ad altre relazioni, ancora fra luce ed ombra, ma questa volta *esemplificate dall'oggetto stesso, e non semplicemente rappresentate*.

¹² Le riproduzioni delle opere di Henry Foucault che illustrano questo articolo sono pubblicate con la gentile autorizzazione dell'artista.

Il diagramma di Foucault

Per quanto riguarda l'arte del fotogramma, sin dalle prime sperimentazioni nell'Ottocento, tutta la letteratura sul tema ha sempre reso

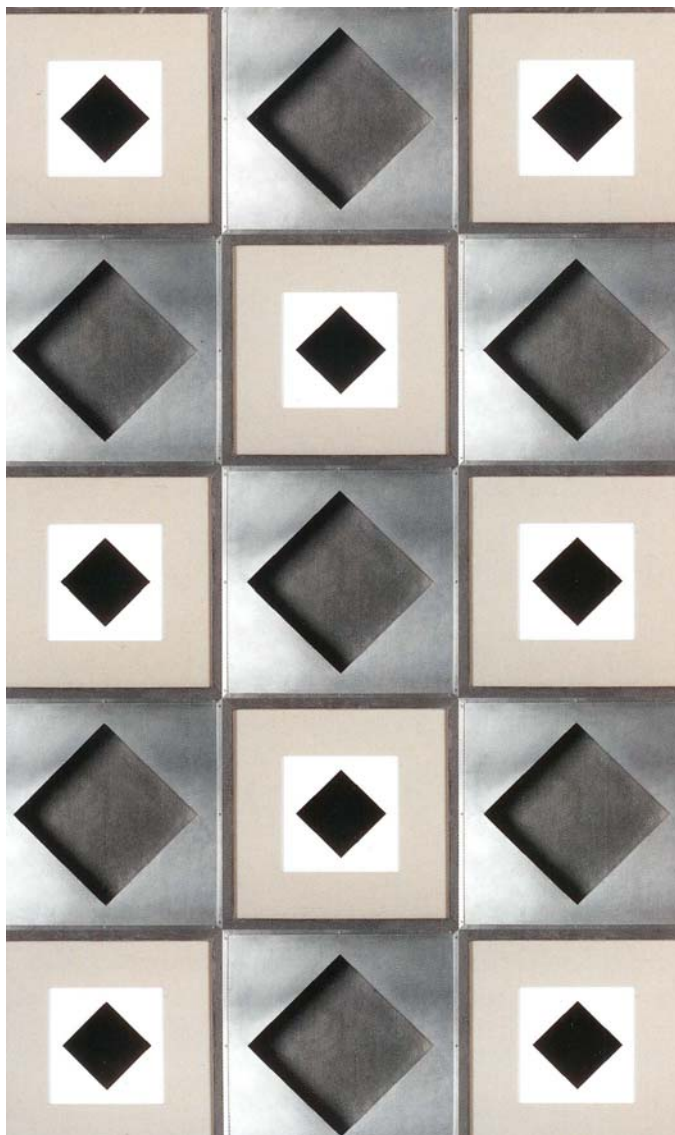


Fig. 2 - Henry Foucault, Imago

pertinente il concetto di metatestualità, dato che il fotogramma rinvia a una tecnica che è per definizione una riflessione sui funzionamenti di impressionatura della lastra fotosensibile, sui meccanismi di assorbimento della luce, dell'iscrizione delle forme, ecc. Con *Lumière noire* e *Imago* siamo

ancora una volta di fronte a un caso meta, ma non tanto di metatestualità, quanto, piuttosto, potremmo forse dire, di meta-oggettualità : in *Imago* la carta fotosensibile si nega in quanto superficie di iscrizione ; al contrario si combina, in quanto materiale, con altri materiali rispetto ai quali costruisce diversi tipi di modulazione della luce, a seconda di come si articolano le forme geometriche e del punto di vista assunto di volta in volta dall'osservatore. La carta fotografica non *fissa* le forme luminose una volta per tutte, ma costruisce delle modulazioni luministiche che *dipendono* dal movimento dell'osservatore. Non viene iscritta dalle configurazioni luministiche, ma si iscrive essa stessa nell'ambiente della fruizione, all'interno di una scacchiera di materiali di diversa opacità e brillantezza, scacchiera di relazioni luministiche che viene resa operativa dal corpo osservatore.



Fig. 3 - Henry Foucault, *Spectre*

2.1 La serie *Spectre* tra grammaticalità e densità

Interessante ci appare indagare ancora l'utilizzo del fotogramma in alcune serie quali *Spectre* (fig. 3). Qui tutte le immagini appartenenti alla serie sono costituite da due tipi di materiali, il fotogramma e la gouache, pittura a tempera, anche detta a guazzo, usata dagli scenografi : è un materiale poco denso, privo di colle, che rende facile, agile, quasi scivoloso il gesto.

La carta fotosensibile e la pittura a guazzo sono materiali e tecniche che appartengono di norma alla costituzione di sistemi linguistici densi, ma in questo caso sembrano utilizzati in modo piuttosto diverso. Infatti, ancora una volta, la carta fotosensibile non funziona come una superficie di iscrizione che va a costituire una testualità di forme, una densità di tratti, ma *significa* semplicemente in quanto materiale opaco – si rende cioè asignificante il fatto che la carta fotografica sia fotosensibile.

Inoltre, le parti dell'immagine trattate a guazzo non tengono in memoria un caratteristico fare fluido e rapido, costruito su fattori di inerzia dati dalla materia-apporto ; al contrario descrivono delle geometrie, delle circonferenze esatte. I fotogrammi, dal canto loro, sono ridotti a piccoli cerchi neri, simili a pastiglie circolari, legati tra loro da cerchi concentrici, colorati, tracciati a guazzo nei colori primari. I fotogrammi a pastiglia più esterni sono bianchi e neri, quelli nella fascia mediana sono tracciati da fili bianchi che assomigliano a sottili spaghetti ; su un'altra circonferenza i fotogrammi sono totalmente oscurati e al centro troviamo infine un ultimo cerchio nero tracciato ancora una volta da fili di colore metallico. L'immagine, e la serie all'interno della quale è inserita, è costruita su un gioco di ripetizioni/variazioni e reiterazioni di relazioni. Nelle altre immagini appartenenti a *Spectre* i fotogrammi cambiano disposizione : in questo caso, ad esempio (fig. 4), i fotogrammi neri e quelli striati di linee bianche si alternano, mentre prima erano posti su diverse circonferenze.

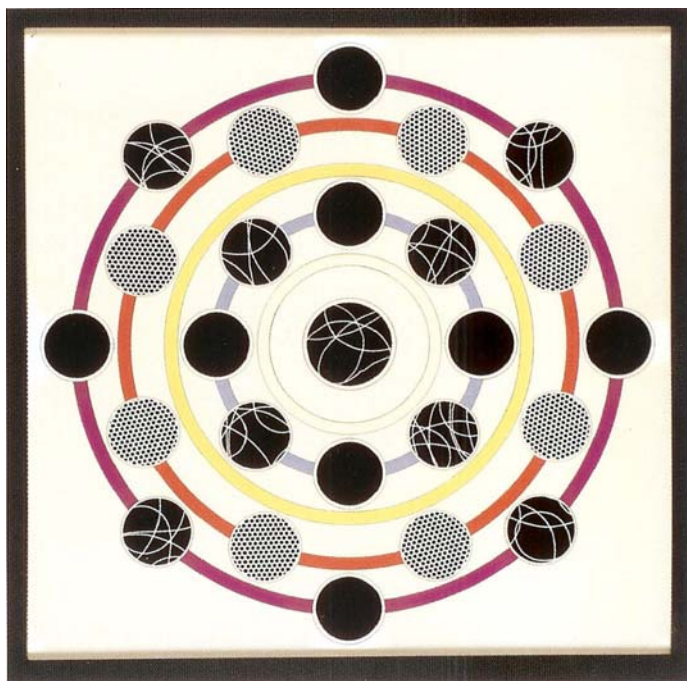


Fig. 4 - Henry Foucault, Spectre

A prima vista quest'opera appare, come del resto ci suggerisce il titolo, come il fantasma di uno spettro cromatico sul modello del cerchio di Newton, fantasma dell'incontro fra differenti nuclei materici e differenti saturazioni/rarefazioni dell'energia luministica. Questa serie non è però solo un'opera che riflette sull'incontro tra materie cromatiche e energie luministiche, ma è un'opera centrata su diversi modi di visualizzazione delle relazioni e sulle trascrizioni possibili dei cambiamenti di posizione.

Scorgendo brevemente le altre « soluzioni » attuate da Foucault sempre all'interno della serie *Spectre* (fig. 5, 6), notiamo che i tipi di relazione tra le pastiglie nere, e i colori dei cerchi delle circonferenze, si moltiplicano : le relazioni si intensificano anche tra diverse circonferenze, oppure si disfano del tutto, o mettono tutto in relazione con tutto. Ci appare chiaro che queste diverse tavole (una trentina) costruiscono una riflessione sulle molteplici combinazioni possibili tra cerchi di luce oscurata, circonferenze colorate e differenti distanze, quasi a voler costruire una grammatica di possibili relazioni e combinazioni - compito e destino da sempre propri alle arti allografiche, notazionali.

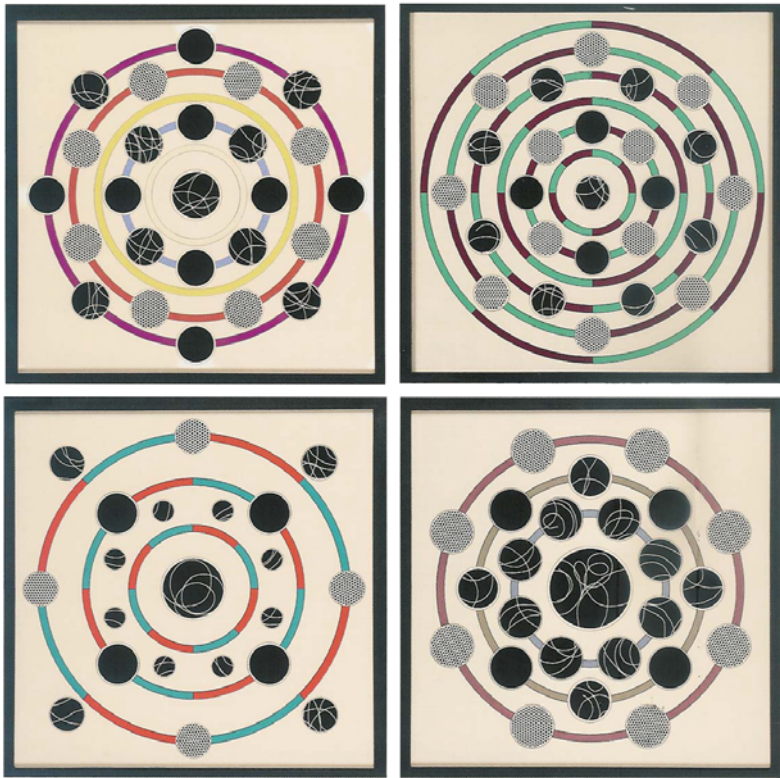


Fig. 5 - Henry Foucault, *Spectre*

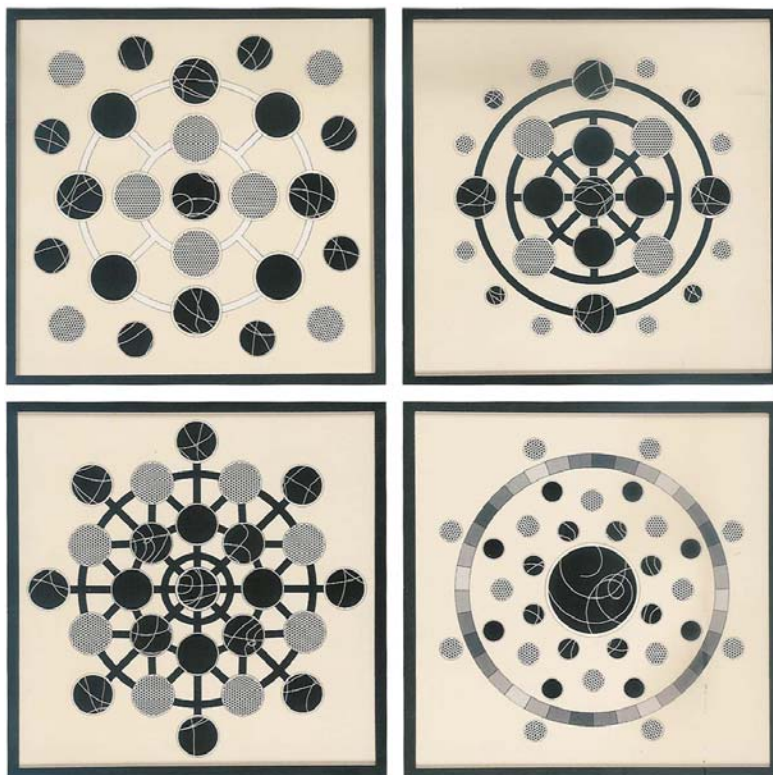


Fig. 6 - Henry Foucault, *Spectre*

Sembra che Foucault promuova una sorta di notazione a partire da materiali quali il fotogramma e il gouache, come se, a partire da materiali e tecniche utilizzati nei sistemi densi, volesse problematizzare *la tensione in atto tra un sistema pittoriale e uno notazionale*, problematizzare insomma la costruzione *paradossale di una grammatica di tratti costitutivi*.

Se la fotografia, come la pittura, è un'arte autografica¹³, cioè ogni suo tratto iscritto deve a priori essere reso pertinente perché denso e non contingente, qui sembra al contrario che il fotogramma funzioni come *unità materiale* articolabile e ricombinabile all'interno di una notazione sul modello dello spartito musicale, che si offre come un sistema astratto di relazioni e di istruzioni, costruite per essere utilizzate in seconda battuta, cioè tradotte in un'esecuzione.

¹³ Cfr. a questo proposito anche Maria Giulia Dondero, « Quand l'écriture devient texture de l'image », *Visible*, n° 2 (a cura di M. G. Dondero & N. Novello Paglianti), Limoges, Pulim, 2006, pp. 13-34.

In queste immagini Foucault pratica la fotografia in modo molto particolare : il fotogramma rinuncia alla resa di una sintassi figurativa, per produrre un sistema di relazioni che va verso la rarefazione dei tratti, lo scioglimento della densità ; il fotogramma infatti viene utilizzato come mero materiale che costruisce dei pattern astratti di relazioni e dei sistemi di rispondenze. In questo senso, queste immagini, costituite da materiali e tecniche più vicini alle arti autografiche, mirano a funzionare alla stregua dei sistemi meno densi : sono immagini che si pongono quasi come *modelli per*, come avviene nel caso dello spartito musicale o del progetto architettonico, o di altri tipi di modelli *trasponibili*.

Lo spartito musicale ha una valenza che trascende la sua stessa materialità, la grana e il colore della carta, la dimensione del pentagramma, ecc., e si offre come sistema di relazioni che esemplifica dei pattern di suoni. Le note scritte sul pentagramma, afferenti a un sistema notazionale, sono quindi meno dense di ciò che esemplificano, vale a dire un insieme denso di suoni. Dal canto loro, queste immagini sembrano essere delle partiture di posizionamenti e corrispondenze matematiche di cromatismi e combinazioni luministiche che trascendono la materialità dell'immagine, come se essa non contasse più in tutti i suoi aspetti costitutivi, autografici¹⁴. In un certo senso sembra che queste immagini tengano in memoria l'*esemplificazione completa* dei tratti, tipica dei sistemi pittoriali, ma che funzionino diversamente, come delle *esemplificazioni per rarefazione* se non, addirittura, come dei tentativi di costruire un *alfabeto di forme e materiali*.

Il paradosso di queste immagini è che la fotografia deve scendere sotto il suo minimum di sintassi figurativa e farsi materia fotografica densa e opaca per costruire una sorta di *notazionalità visiva*. È qui che interviene la lettura diagrammatica, sorta di dispositivo che si attua tra l'azione della rarefazione e della saturazione, fra la grammaticalizzazione dei tratti e la loro saturazione : la lettura diagrammatica compie una riduzione dei tratti costitutivi di una configurazione per farla assurgere a esemplificazione di una forma di relazione trasponibile ad altro, cioè fungibile da modello interpretativo *per altri oggetti*, o altri funzionamenti : nel nostro caso, il funzionamento della percezione visiva nell'incontro tra luci, colori, materiali. In questo senso possiamo forse capire perché queste immagini ci appaiono come *modelli per*, notazioni che attendono una esecuzione : in questa tensione tra possibile saturazione dei tratti delle materie dense e lettura di una notazione visiva è il nostro atto percettivo che produce un'esecuzione, una visione che sta fra i due movimenti, fra le due forze, fra i due sistemi di pertinenze, fra il sistema di pertinenze della densità polimaterica e delle sue sintassi produttive e il sistema notazionale della codificazione combinatoria.

¹⁴ In effetti, come abbiamo già rimarcato per le altre immagini, la tecnica del rayogramma e le forme di focalizzazione astrattiva tipiche del fotogramma non vengono rese pertinenti, e nemmeno la memoria discorsiva della gestualità propria alla pittura a guazzo.

Infatti, se consideriamo *Spectre* in tutte le sue varianti, vediamo che più che i posizionamenti dei pianeti, e una cosmologia, come può apparire a primo sguardo, le immagini/variazioni di *Spectre* si costituiscono come messa in scena di relazioni matematiche e di un gioco combinatorio, di tensioni strutturali tra posizionamenti in movimento, cioè di relazioni non visibili: non si tratta qui di *rappresentare* una figuratività, ma di *significare* delle forze in divenire.

Ed è proprio questa messa in causa di un minimum di figuratività – sia attraverso i fotogrammi neri resi atomi materici a funzione prettamente ottica, sia attraverso la geometrizzazione della pittura a guazzo, sia attraverso la messa in scena di un gioco di combinazioni astratte e reiterabili all'infinito – che ci porta ad affermare che queste immagini compiono un'esemplificazione diagrammatica: una relazione diagrammatica è un'equivalenza tra due rapporti, una relazione di relazioni. In *Spectre* le relazioni delle pastiglie nere tra loro e con le circonferenze esemplificano altre relazioni: a un livello enunciativo, la relazione dei colori spettrali, del sistema cromatico e della luce, e a un livello enunciazionale, i meccanismi della visibilità e della nostra modulazione dello spettro visivo.

È proprio attraverso immagini che giocano sulla combinatoria matematica, sull'inventario di tratti possibili e sull'esaurimento delle variazioni, che si arriva a esemplificare diagrammaticamente i meccanismi, densi, della percezione visiva.

2.1.1 La notazione viva e lo sguardo diagrammatico

Ci sarebbe dunque un uso temperato del diagramma, una specie di via intermedia dove il diagramma non è ridotto a codice e, tuttavia, nemmeno invade l'intero quadro. Evitare al contempo il codice e l'offuscamento¹⁵.

Come avviene nel caso della musica, dove il sistema denso dei suoni viene esemplificato da un sistema di tratti rarefatti che si costituiscono in notazione, quella dello spartito, diversamente nel caso di Foucault le immagini che rinunciano alla densità dei tratti della rappresentazione figurativa mettono in campo un sistema di relazioni astratte al limite della leggibilità (ci si domanda infatti: le pastiglie nere sono pianeti, atomi, elettroni, funzionamenti dell'occhio di fronte a diverse intensità luministiche?), e esemplificano le relazioni percettive del regime dell'*intravisione*. Spieghiamoci meglio. La notazione è una risoluzione di pertinenze prestabilita: si sa che la carta dello spartito, il colore con cui sono scritte le note, ecc. non sono pertinenti rispetto alla significazione. Del resto quello a cui arriva Foucault non è una vera e propria notazione, perché non mira a costruire un sistema articolato, codificato e differenziato; piuttosto nella prensione delle sue opere prima si mettono a significare tutti i tratti

¹⁵ G. Deleuze, *Logique de la sensation, op. cit.*, trad. it. p. 179.

come si fa con un sistema denso – legato ai materiali, alle tecniche e alle diverse sintassi produttive –, e in un secondo tempo si fa economia di tutto questo per mettere in atto un’esemplificazione di relazioni che può essere valevole e *trasponibile* per delle altre relazioni, come quelle della visione – anch’esso sistema denso, come quello dei suoni. Anche per un altro Foucault, Michel¹⁶, la prima caratteristica che definisce il *Panopticon* in quanto sistema di forze diagrammatiche è la sua *trasferibilità*: «Il Panopticon [...] è il diagramma di un meccanismo di potere ricondotto alla sua forma ideale [...] è in effetti una figura di tecnologia politica che *si può e si deve distaccare da ogni uso specifico*»¹⁷. L’ordinamento panottico, diagrammatico, è dunque facilmente trasferibile.

La ricerca di una notazione viva mira in un primo tempo a depauperare il numero di tratti pertinentizzabili delle immagini ma, in un secondo tempo, è proprio la lettura notazionale che permette di passare a un livello più astratto di densità, un livello meta, un livello diagrammatico che mina la figuratività per offrirci una nuova visione, una configurazione viva che esemplifica le modulazioni possibili dello spettro visivo. Il fare economia di tratti pertinenti di ciascuna « arte del fare », di ciascuna tecnica, è una strategia che serve a Foucault per trovare uno spazio che renda commensurabili le diverse sintassi produttive: quella del fotogramma, del gouache, del collage, e come vedremo, della fotografia e della scultura. Le sue opere sono sempre polimateriche: la tecnica mista costruisce una totalità integrata anche se le diverse sintassi produttive sono « deviate » (il tipico « fare a guazzo » è tanto lontano dal tracciare linee geometriche quanto il « fare fotogrammatico » è lontano dall’oscuramento totale e dall’opacità a bitume).

Foucault costruisce delle opere che « sviano » il loro caratteristico gesto, e la riflessione dell’artista è proprio dedicata alla combinazione di differenti materiali che mantengono in memoria delle tecniche, sistematicamente negate. In questo straniamento di materiali e sintassi produttive, in questa tensione tra memorie di sistemi densi e ricerca di una grammaticalità del visibile e del percepibile, le opere di Foucault vanno alla ricerca di una commensurabilità tra gesti e materiali straniati: di uno spazio *interstiziale*, o meglio infimo, come vedremo più avanti, a partire dal quale si costruisce uno sguardo altro, lo sguardo diagrammatico.

Il diagramma è la costituzione di una totalità ottenuta dall’incontro fra interstizi, come pensa il Deleuze che studia l’opera di Francis Bacon¹⁸: che cosa sono i « tratti asignificanti » di Bacon se non degli interstizi all’interno di una costruzione figurativa, che viene infatti da questi sfigurata e rinnovata? Non è un caso che in *Lumière noire* il catrame venga « messo in quadro », incastonato in una serie di rettangoli di alluminio, o che in *Spectre*

¹⁶ Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard 1975; trad. it. *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi, 1976.

¹⁷ *Ibid.*, trad. it. p. 224.

¹⁸ G. Deleuze, *Logique de la sensation*, op. cit.

la pittura scivolosa a guazzo venga anch'essa irreggimentata a tracciare linee geometriche, essenziali, precise, che potremmo chiamare « utilizzo a guazzo della geometria » - per Deleuze il diagramma è fatto proprio di « ossatura e sensazione ».

Il funzionamento diagrammatico è un sistema operativo che si inserisce all'interno di un altro sistema e lo sfigura, come avviene quando Bacon immette le famose zone di Sahara all'interno della rappresentazione figurativa, descritta come una « catastrofe sopravvenuta [...] tra i dati figurativi e probabilistici »¹⁹.

Se il diagramma si inserisce, nel caso di Bacon, tra i dati figurativi e quelli probabilistici, in Henri Foucault si introduce tra lo sguardo che satura i tratti dell'opera polimaterica e la ricerca di una geometrica grammaticalità : il diagramma appare quando tra due sistemi di pertinenze avviene, come afferma Deleuze, « un cambiamento di unità di misura », una conversione dell'uno nell'altro e viceversa.

In Henri Foucault lo sguardo diagrammatico tiene in tensione da una parte la polimatericità, le sintassi diversificate, la memoria di una gestualità, e dall'altra, la ricerca di una grammaticalità, di un codice, di una notazione : il diagramma è quello sguardo che lega due sistemi di pertinenze, quello dei diversi materiali e delle loro sintassi produttive da una parte, e quello del codice astratto di possibilità del vedere dall'altro, è un *modulatore* di diversi regimi di sguardo, è *l'incontro fra interstizi di diversi sistemi di sguardo, resi totalità*. Dalla tensione fra interstizi infatti qualcosa deve uscire, se è vero che, come afferma Deleuze : « L'essenziale del diagramma è di essere fatto perché qualcosa ne *esca*, e fallisce se nulla ne viene fuori »²⁰. Che cosa ne viene fuori, nel caso di Foucault ? Una *nuova forma di visibilità* che dimostra che il diagramma non è qualcosa di fissato, di oggettificabile, di sostanziale, o di dato a priori, al contrario è in via di costruzione durante la nostra sintassi percettiva, durante la sintassi attenzionale in cui scegliamo il sistema di pertinenze per la nostra lettura : *il diagramma produce una trasposizione reciproca tra due regimi di pertinenza percettiva*.

Se il grafico, ad esempio, è notazionale perché ha bisogno di una legenda ed è quindi differenziato e articolato, il diagramma è sempre in costruzione lungo il nostro percorso percettivo : l'estetica di Foucault si fonda infatti su un'estetica della percezione, su una ricerca sulla costituzione « *evenemenziale* » della materia del visibile. Ce lo dimostra anche un'altra serie, intitolata *Videndi delectatio*, del 1994. La prima immagine (fig. 7) problematizza la direzionalità dell'attenzione, il gioco dell'intravisione, del *vedere insieme*, del vedere come scelta tra diverse messe in prospettiva, mentre la seconda immagine (fig. 8), costellata di cerchi che sembrano inventariare le diverse forme di incontro tra luce ed ombra, porta una scritta su due pagine di quaderno, che recita queste parole : « *Juste avant que la lumière me révèle la beauté du monde, et dresse devant mon regard les*

¹⁹ *Ibid.*, trad. it. p. 168.

²⁰ *Ibid.*, trad. it. p. 231.

ombres de toutes choses, je pourrai *entrevoir* cet espace *infime* qui relie le visible à l'invisible » (corsivi nostri).

Questa frase conferma la necessità di sottrarre la visione del mondo, la rappresentazione delle ombre di tutte le cose per arrivare allo spazio che Foucault chiama infimo perché ai limiti della percettibilità, che si rivela

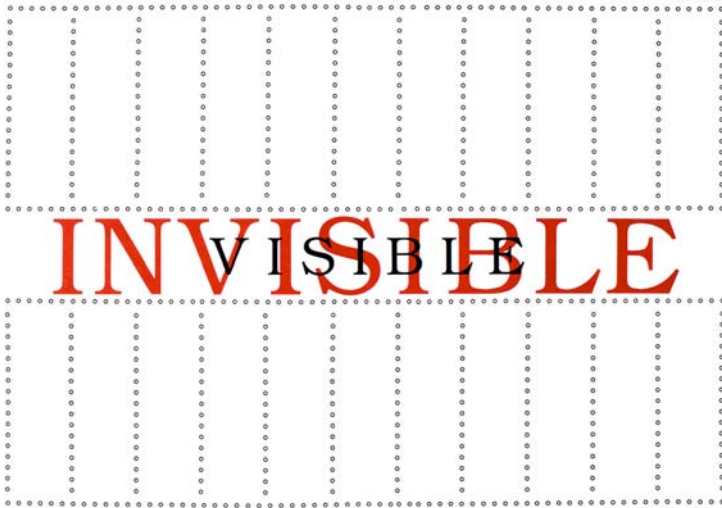


Fig. 7 - Henry Foucault, *Vivendi delectatio*

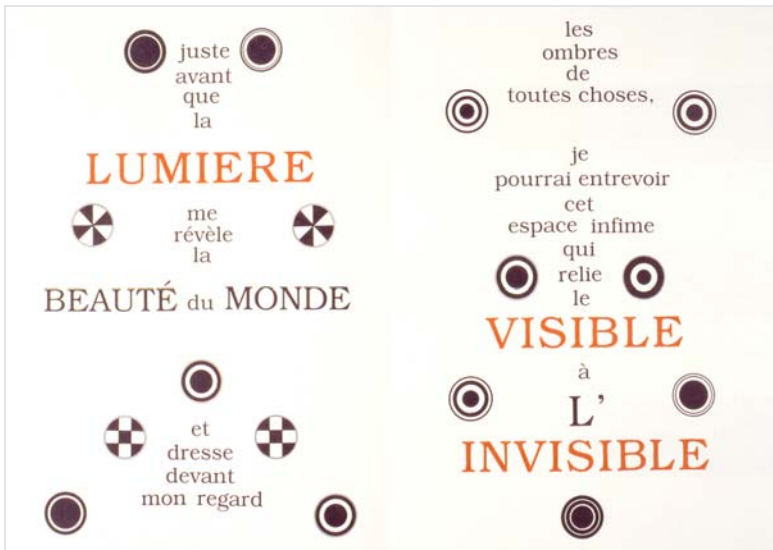


Fig. 8 - Henry Foucault, *Vivendi delectatio*

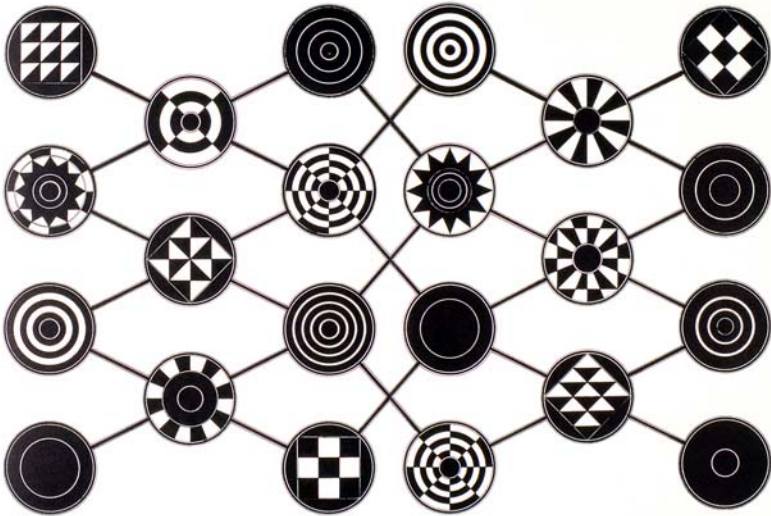


Fig. 9 - Henry Foucault, *Vivendi delectatio*

essere il pertugio dell'intravisione. La terza immagine (fig. 9) mostra una rete di relazioni possibili fra diverse combinazioni della luce e dell'ombra, diverse modulazioni tra energia luministica e ostacoli materiali.

Mi interessa, prima di passare ad un altro tipo di immagini, ritornare sulla frase dell'opera di Foucault, e soprattutto sull'idea di *intravisione di uno spazio infimo* (« entrevoir cet espace infime qui relie le visible à l'invisible ») e ancor più precisamente sull'aggettivo infimo, che significa minimo, minimale, ristretto, infinitesimale, spazio dell'infiltrazione, come quello spazio diagrammatico di cui parla Michel Foucault quando descrive il meccanismo del *Panopticon* in quanto infiltrazione della modalità disciplinare del potere

fra le altre, talvolta squalificandole, pur servendo loro da intermediario, collegandole fra loro, prolungandole, e soprattutto permettendo di portare gli effetti del potere fino agli elementi *più sottili* e più lontani. Essa assicura una distribuzione *infinitesimale* del potere²¹.

Questo spazio infimo, ristretto, interstiziale, ma *totalizzante*, dell'intravisione, è proprio lo spazio diagrammatico in cui avviene quel cambiamento dell'unità di misura di cui parlava Deleuze, cioè la trasformazione tra densità delle forme e dei materiali, da una parte, e esemplificazione dell'operatività delle forze, dall'altra. Ma, come già detto, lo spazio infimo è anche da intendere come lo spazio interstiziale, di

²¹ M. Foucault, *Surveiller et punir*, op. cit., trad. it. p. 235.

possibile commensurabilità tra le diverse sintassi produttive « straniate » del loro gesto caratteristico all'interno di un'opera polimaterica, come dimostrano le immagini di *Spectre*, ma anche alcune opere di fotografia scolpita che andiamo ora ad analizzare.

3. Polimatericità, cenestesia e spazio diagrammatico dei *Satori*

Come se si cambiasse unità di misura, sostituendo alle unità figurative unità *micrometriche, o al contrario, cosmiche*. [...] Il diagramma è pertanto l'*insieme operativo* delle linee e delle zone, dei tratti e delle macchie asignificanti e non rappresentative. E l'operazione del diagramma, la sua funzione, dice Bacon, è di suggerire o più rigorosamente, di introdurre, delle « possibilità di fatto »²².

Sarebbe un errore pensare che nella sua ricerca sulla visibilità Foucault abbia usato il fotogramma solo per oscurarlo ; al contrario la sua riflessione sulla figura umana e sulla modulazione del corpo è stata svolta in larga parte attraverso il fotogramma. Foucault ci ha lavorato soprattutto ultimamente con le opere *Sosein* e *Satori* del 2004.

Entrambe le opere fanno parte di quella che Foucault chiama *fotografia scolpita* : il fotogramma viene lavorato attraverso delle tecniche scultoree, per via di levare o per via di aggiungere. Nel caso di *Satori*, il materiale fotografico viene trattato in modo aggiuntivo, al contrario nel caso di *Sosein*, per via di levare. Ci dedicheremo qui solo alle immagini che costituiscono *Satori* (fig. 10), oggetti composti ognuno da quattro pannelli fotografici (52 cm x 62 cm) posti in verticale fino a formare la silhouette di un corpo umano sulla quale sono piantate delle teste di spillo in acciaio inox alte 4 cm.

Ancora una volta, ci troviamo di fronte a una tecnica mista. In *Spectre* Foucault metteva in relazione due tipi di tecniche produttive e due materiali diversi : quello fotografico e la tecnica pittorica a guazzo, mentre in altre opere la carta fotosensibile si confrontava con il « fare collage » e con la carta trattata a bitume incollata per costruire una tensione tra effetti materici e pattern astratti. In questo caso siamo di fronte a una vera trasposizione sul materiale fotografico di una tecnica scultorea *preparatoria* : si tratta di « impunturare » la superficie eterea dei corpi di luce attraverso una tecnica che si chiama « messa a punti » (*mise aux points*).

I corpi femminili di *Satori* sono sospesi nell'etere, del tutto privi di ancoraggio : sono corpi senza peso all'interno di un'atmosfera impalpabile. Attorno alle zone del corpo più abbaglianti, quelle più fortemente impresse sulla lastra fotosensibile e che subiscono il massimo di solarizzazione, troviamo alcune zone più sfocate, a bassa densità di materia luminosa. Queste zone brumose rendono i contorni del corpo sfilacciati, evanescenti : a costituire i limiti del corpo è la sintassi distributiva delle teste di spillo.

²² G. Deleuze, *Logique de la sensation, op. cit.*, trad. it. p. 168.

Il diagramma di Foucault

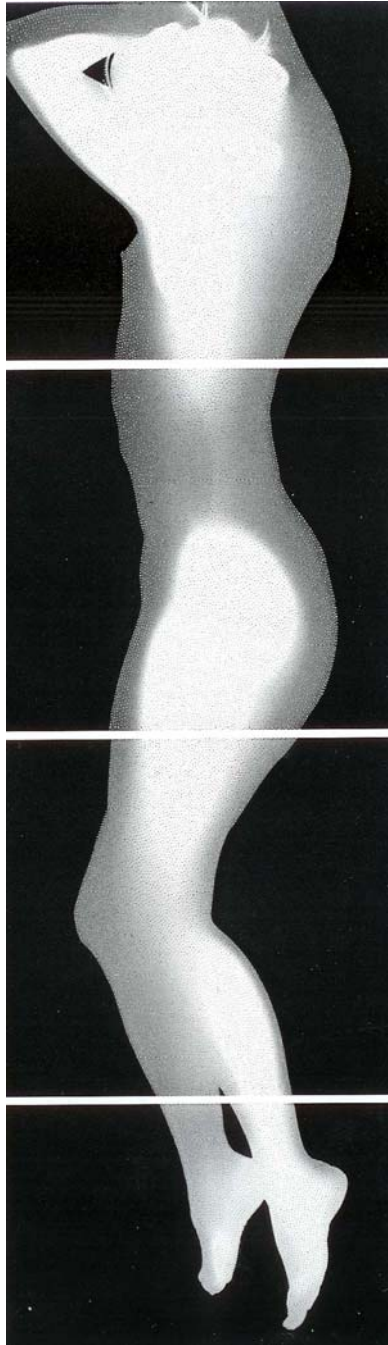


Fig. 10 - Henry Foucault, Satori

L'intera superficie è letteralmente « punta » da questa miriade di teste di spillo scintillanti, conficcate nella carta fotografica alla maniera di un agopuntore : le silhouettes bianche ne sono letteralmente invase ; i corpi catturano la luce delle teste di spillo e vibrano grazie allo sguardo e al movimento dello spettatore. Questi spilli costruiscono l'unico ancoraggio materiale dei corpi evanescenti, ma soprattutto costruiscono un contorno, e quindi una *totalità chiusa* là dove c'era una silhouette di luce vaporosa. È attraverso questa armatura metallica di perforazioni che vengono prodotti dei confini e che la silhouette diventa corpo, è grazie a questo « tenersi insieme » che la silhouette auratica si fa involucro. Queste perforazioni non feriscono il corpo, non lo lacerano : al contrario hanno il potere di « compattarlo » e delimitarlo.

Più precisamente e più tecnicamente, Henri Foucault utilizza la tecnica della *mise aux points* della superficie fotografica : mette a *punti* la superficie *diáfana* del corpo impressionato. La *messa a punti* è un'azione presa a prestito dalla tecnica dello scultore che reperisce su un modello originale (per esempio in gesso) dei punti di riferimento – che vengono materializzati da un certo numero di chiodi. Riportati meccanicamente su un blocco di pietra, questi punti permettono allo scultore di abbozzare più o meno precisamente una copia. Più si moltiplicano i punti di riferimento, più si arriva a trasporre fedelmente il modello nella pietra o nel materiale prescelto. Se per lo scultore si trattava di moltiplicare i punti di riferimento per rendere verosimile la totalità del modellato del corpo umano, in *Satori* l'estensione dei punti di riferimento su tutta la superficie del corpo non mira affatto a rendere più fedele la rappresentazione del corpo, quanto piuttosto a esemplificare l'involucro corporale come totalità di sensazione e come connettore intersensoriale.

Satori rappresenta il farsi di una sensazione attraverso le « punture locali » della carne che si estende lungo tutto l'involucro corporale : le teste di spillo formano sul corpo impresso una rete che funziona come una pelle, come un involucro che mette in relazione l'insieme degli stimoli ricevuti. In questo senso possiamo affermare che *Satori* esemplifica il principio stesso della *cenestesia*. Come dice Fontanille²³, si dà *cenestesia* quando vi è connessione generale e immediata di tutte le sensazioni nel solo luogo che sia loro comune : l'involucro corporale. L'involucro corporale ha la capacità di mettere in rete e in risonanza l'insieme delle percezioni, attrae e mette in rete i singoli stimoli sensoriali.

Satori rappresenta un sentire massimamente intenso (acciaio che brilla) e nello stesso tempo massimamente esteso (gli spilli si estendono sulla totalità della superficie corporea impressa). Le sensazioni locali, i « pungoli », vengono ridistribuiti nella rete globale. Come nella sensazione cenestesica, il localismo della sollecitazione si ridistribuisce nella rete dell'interconnessione

²³ Jacques Fontanille, *Soma et séma. Figures du corps*, Maisonneuve et Larose ; trad. it. *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, a cura di P. Basso, Roma, Meltemi 2004.

globale. Grazie a questa redistribuzione, la parte del corpo impresso che è in ombra è percepito tanto intensamente quanto la parte sollecitata : ogni canale sensoriale attivato viene disindividuato e al canale sensoriale si sostituisce la totalità integrata di tutte le sollecitazioni. La forma di vita della cenestesia si ottiene per totalizzazione e integrazione di valori, per disindividualizzazione dei sensi a favore della rete inglobante.

Il fare scultoreo del « mettere a punti » costruisce una rete fitta e totalizzante di punti-luce sulle forme evanescenti della superficie fotografica. Ancora una volta siamo di fronte all'incontro tra due sintassi produttive differenti : quella dell'impressionatura e della solarizzazione, da una parte, e quella dell'impunturare e del conficcare, dall'altra. Da una parte l'evanescenza delle forme, dall'altra la fissazione di punti, di localismi di luce a una regolare e *infima* distanza. Se da una parte la costruzione in pannelli delle lastre fotosensibili e la tecnica dell'impressionatura mirano alla costruzione di una sintassi figurativa riconoscibile, quella di un corpo di donna, la tecnica della messa a punti, e la distribuzione regolare degli spilli scintillanti costruiscono uno spazio geometrico : dalla tensione fra questi due spazi e fra queste due tecniche produttive *esce* uno spazio di commensurabilità prodotto dalla nostra intravisione, dal nostro vedere mediano, dal nostro sguardo *modulatore*.

Dalla messa in palinsesto degli organi del corpo passiamo alla costituzione di un corpo senza organi, di un'interconnessione sensoriale attraverso il nostro sguardo e il nostro movimento davanti all'immagine : è il nostro sguardo che costruisce lo spazio infimo dell'intravisione, è il nostro sguardo che costituisce quella che Deleuze chiama una *totalità operativa, un cambiamento di unità di misura, una nuova visione*. È quindi il nostro occhio in movimento a funzionare come un diagramma : è il nostro occhio cinestesico davanti a *Satori* a poter essere definito come diagrammatico. È, come afferma Deleuze, come se si cambiasse unità di misura, o meglio come se si passasse da una unità di misura all'altra e viceversa, ed è in questo passaggio fra sistemi di pertinenze visive diverse che si costruisce una totalità operativa che tiene insieme le diverse sintassi figurative²⁴. Lo scintillio delle teste di spillo potrebbe produrre un accecamento, quella che Deleuze chiamava una zona di Sahara, di catastrofe ; ma l'accecamento viene controllato, e ordinato dalle forme evanescenti sulle quale si inserisce, o meglio si infiltra, l'azione del conficcare : l'incontro tra l'evanescenza delle forme impresse e la geometria delle teste di spillo fa germinare una nuova visione che è un'intravisione che rende commensurabili le due diverse sintassi di istanziazione. Non siamo qui di fronte solo a un'armonia plastica che si astrae dalla materialità dell'oggetto, ma a un dialogo fra materiali e gesti produttivi diversi : un gesto esteso, durativo e unico nel caso dell'impressione, e un gesto localizzato, intenso e ripetuto nel caso della messa a punti.

²⁴ *Ibid.*

La metatestualità di Foucault è costruita sulla tecnica mista, e sulla polimatericità resa geometria. Ogni tecnica mista concerne forze e materiali appartenenti a sintassi di istanziazioni diverse nell'intermezzo delle quali si reperisce un diagramma comune, una commensurabilità tra forze e materie di istanziazione. La logica relazionale del diagramma ha il potere di costruire una commensurabilità tra tecniche, data da un'intravisione. Il diagramma si svincola da un solo regime di sguardo, e dalle proprietà di una certa configurazione, per farsi trasduttore di una forma di relazioni valevole per descrivere altre relazioni.

Per concludere

Per riassumere, e concludere, possiamo quindi affermare che l'analisi della produzione di Henri Foucault ha messo in evidenza tre caratteristiche essenziali del funzionamento del diagramma :

1) il fatto che la relazione diagrammatica funzioni innanzitutto come trasposizione analogica da un oggetto culturale a un altro (dall'incontro tra materiali e tecniche diverse all'esemplificazione dei meccanismi della visione, dallo spettro cromatico alla modulazione del nostro spettro visivo).

Le valenze diagrammatiche non sono forme astratte, ma sono legate alla trasponibilità, alla traducibilità di valenze ; la loro trasposizione descrive il funzionamento diagrammatico, quella stessa commensurabilità e trasponibilità tra sistemi di organizzazione che ha già problematizzato Michel Foucault descrivendo, attraverso l'architettura ottica del *Panopticon*, un nuovo tipo di società, quella disciplinare e, attraverso dei sistemi di visione non simmetrici, l'esemplificazione dello spazio interstiziale, infimo e infinitesimale, ma massimamente diffuso e capillare, dell'esercizio del potere. In questo senso la relazione diagrammatica rivela un potere di esemplificazione (e non di denotazione) di relazioni *altre* ;

2) questa trasponibilità di valenze si lega direttamente allo spazio interstiziale e alla commensurabilità tra ossatura e sensazione, densità e notazionalità, saturazione e rarefazione, e tra diverse sintassi figurative. *Il diagramma è un modulatore tra due regimi di pertinenza percettiva* ed è dall'incontro di spazi interstiziali che si costruisce *una nuova totalità di visione*.

Queste due caratteristiche della funzione diagrammatica, trasponibilità e commensurabilità tra sistemi di pertinenze diverse, mettono in relazione l'opera di Henri Foucault con la riflessione filosofica di Michel Foucault, che teorizza una trasponibilità di relazioni da un oggetto culturale a un altro, da un modello architettonico di visione a un sistema di vita ; ma c'è infine un altro scienziato che costruisce un'equivalenza diagrammatica non meno importante, che si chiama anch'egli Foucault, ma questa volta Jean-Bernard (1819-1968) che nel 1851 appende un pendolo lungo 67 metri alla cima del Pantheon di Parigi il cui movimento dimostra il movimento di rotazione della Terra attorno al proprio asse polare. Tra la forze di oscillazione del pendolo e il movimento della Terra si costruisce una diagrammatica « infima » ; se il moto terrestre non appare, non è visibile, si tratta di trovare uno spazio

interstiziale perché questo si possa, *trasposto*, manifestare attraverso una tensione di forze. Il dispositivo del pendolo, come del resto quello del *Panopticon*, costruisce uno spazio testuale di iscrizione dove diverse forze (oscillazione e rotazione in questo caso) trovano una commensurabilità. Lo spostamento del pendolo all'interno del Pantheon permette l'intravisione della rotazione della Terra.

3) Terza ed ultima caratteristica che le opere di Henri Foucault hanno messo in evidenza, sia con *Spectre*, che con *Satori*, è che il diagramma non è affatto dato a priori, prima della nostra percezione, o meglio prima della nostra selezione tra densità e saturazione di tratti lungo il nostro atto di osservazione. La commensurabilità di forze, e di materiali, è in divenire assieme al nostro sguardo e al nostro movimento: la lettura diagrammatica è una rete di relazioni in divenire che avviene durante la nostra sintassi percettiva.

Bibliografia

- Aa. Vv, *Henri Foucault*, Ed. Léo Scheer, 2005.
- Pierluigi Basso, *Il dominio dell'arte. Semiotica e teorie estetiche*, Roma, Meltemi, 2002.
- Pierluigi Basso Fossali & Maria Giulia Dondero, *Semiotica della fotografia. Investigazioni teoriche e pratiche di analisi*, Rimini, Guaraldi, 2006.
- Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, La Différence, 1981; trad. it. *Francis Bacon. La logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata, 1995.
- Maria Giulia Dondero, « Arts de la lumière : le corps diaphane dans la photographie sculptée », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 104-106, Limoges, Pulim, 2006, pp. 208-214.
- Id., « Quand l'écriture devient texture de l'image », *Visible*, n° 2 (a cura di M. G. Dondero & N. Novello Paglianti), Limoges, Pulim, 2006, pp. 13-34.
- Id., *Fotografare il sacro. Indagini semiotiche*, Roma, Meltemi, 2007.
- Id., « Reproductibilité, faux parfaits et contrefaçons : entre fétichisme artistique et goût esthétique » [en ligne], *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 2007, Actes de colloques 2006, « Kitsch et avant-garde : stratégies culturelles et jugement esthétique ». Disponibile sur : <<http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=375>> (consulté le 31/07/2007).
- Jacques Fontanille, *Soma et séma. Figures du corps*, Maisonneuve et Larose; trad. it. *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, Roma, Meltemi 2004 (a cura di P. Basso).
- Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard 1975; trad. it. *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi, 1976.
- Nelson Goodman, *Languages of Art*, London, Bobbs Merrill, 1968; trad. it. *I linguaggi dell'arte*, Milano, Il Saggiatore, 1976.

Diagramme physiognomonique. L'efficacité symbolique des dispositifs graphiques.

Patrizia MAGLI
Université IUAV de Venise

Les diagrammes sont des instruments graphiques chargés de traduire visuellement des systèmes de relations sous-jacentes au plan de la manifestation. Leur efficacité ne se mesure pas seulement à leur plus ou moins grande adaptation à la réalité qu'ils sont supposés représenter, mais plutôt, paradoxalement, aux modalités de leur intervention sur celle-ci, qu'ils modifient, déforment, transforment ou même, comme cela peut arriver dans certaines sciences, qu'ils créent. Leur efficacité tend donc à dépasser la simple fonction descriptive. Ils sont même, quelquefois, comparables à de vraies machines à penser. Il arrive, en effet, qu'un diagramme soit utilisé dans une science comme instrument analytique cognitif et se transforme ensuite en un dispositif doté d'une logique propre. Ceci a pour conséquence qu'il finit par acquérir une qualité spéculative propre, au lieu de se limiter à augmenter la lisibilité des phénomènes représentés.

C'est ce qui se passe dans les traités physiognomoniques où la métaphore et le dessin sont deux opérateurs descriptifs qui ne se limitent pas à la fonction illustrative mais tendent, au contraire, à se convertir en systèmes parfaitement définis, dotés de lois propres, d'une logique constructive immanente particulière et, tels de vrais opérateurs de modélisation, produisent eux-mêmes du sens.

On en trouve un exemple dans la métaphore animale, pour laquelle certaines formes du corps correspondent à une prétendue similitude des âmes. Dès la Grèce antique, en effet, les animaux ont été utilisés comme métaphore interprétative donnant, par le biais de certains supports graphiques, des résultats inattendus. Comme le dessin, la métaphore appartient, en tant que dispositif cognitif d'ordre figuratif, à la dimension diagrammatique. C'est un système de contraintes qui suit sa logique propre, interne au mécanisme métaphorique. Souvent, la métaphore engage avec le dessin une sorte de

contrat épistémologique fondé sur une transformation réciproque ou, mieux encore, sur une diagrammatisation réciproque, comme dans le cas du parallélisme entre l'homme et l'animal. De plus, si la métaphore agit par déplacement, par transfert de sens, le dessin, de façon analogue, se constitue comme une sorte de réécriture qui se sert souvent de certains supports « étrangers », comme les mathématiques, pour représenter le corps humain.

En effet, durant la Renaissance, des systèmes sophistiqués d'ordre diagrammatique apparaissent dans le but de dessiner le visage avant même son observation directe. Par exemple, la théorie des proportions dont Giovan Battista Della Porta fait mention dans ses exercices mathématiques de quadrature du cercle renvoie immédiatement à l'œuvre géométrique de Albrecht Dürer. La théorie des proportions est, en effet, le premier système diagrammatique qui établit un rapport mathématique entre les divers membres du corps¹. C'est un artifice quantitatif, fondé sur un système bien réglé de mesures, qui déploie une sorte de réseau sur la surface du corps. C'est un modèle cartographique en mesure de tracer la carte du corps, mais aussi de se constituer comme principe d'ordre et paramètre d'évaluation.

Pour Dürer², les mesures du corps servent à tracer des figures géométriques, planes d'abord, puis cubiques, où sont encadrées les parties du corps, telle l'inscription de la tête dans un quadrilatère et, à l'intérieur de celui-ci, dans un cercle. Ainsi, la tête est inscrite dans un réseau de coordonnées – composé d'un faisceau de lignes horizontales disposées à intervalles « réguliers » et autant de lignes verticales – afin de la « cartographier » parfaitement de profil comme de face. Dans le troisième livre « De la variété des figures », Dürer entreprend de modifier les paramètres numériques et montre comment « on peut varier les figures en fonction des proportions »³. La variation résulte des écarts de quantité : elle consiste à ajouter et retrancher, augmenter et diminuer, en « un plus » et en « un moins ». En d'autres termes, il s'agit de l'insertion d'un principe de graduation numérique, exclusivement quantitatif, qui fait référence à une

¹ Le *Timée* de Platon contenait déjà, implicitement, une physiognomonie des proportions, mentionnée ensuite, plusieurs fois, en tant que principe éthique et esthétique dans l'idéal de la *medietas*. Avec les Grecs, elle passe d'instrument artistique à outil anthropométrique. Le *Canon* de Polyclète, en tant que traité, a pour but de définir les proportions « objectives » du corps humain ; l'auteur tente de saisir la beauté et l'imagine sous forme de proportions exprimables en fractions algébriques. Vitruve rappelle que *proportion*, en grec, se dit *analogie*. Sur cette base et selon les proportions de *l'homo bene figuratus*, le corps humain devient modèle de référence pour la composition architecturale.

² Albrecht Dürer recueille, dans le premier livre de *Unterweisung der Messung (Instructions pour mesurer)* et particulièrement dans *Vier Bücher menschlicher Proportion (Quatre livres sur la proportion du corps humain)* de 1528, toutes les études sur les proportions du corps. Il y fixe le modèle de référence et les canons idéaux pour l'homme comme pour la femme.

³ Dürer, *Della simmetria dei corpi umani* (trad. it. de l'édition latine des *Quatre livres sur la proportion*), Venise, 1591, III, p. 70.

norme. En modifiant la distance entre les lignes parallèles ou l'écart entre les perpendiculaires, Dürer indique comment varier les figures-types au point de définir l'anomalie⁴. Il s'agit de la transformation d'une seule et même tête dont les proportions sont soumises à un système régulier de variations géométriques. Par la dilatation ou la contraction des interlignes, le modèle initial donne lieu à une série de visages grotesques comme le « visage droit », « rond », « concave », « bossu », « tordu » ou « étranges de diverses façons »⁵. La construction d'une règle fait en sorte que tout écart par rapport à la norme ne provoque pas une transformation mais une déformation. Chaque écart *quantitatif* réalisé par rapport au modèle de référence se fait, à son tour, différence *qualitative*. La quantité présuppose la qualité sous forme de graduation. Cela intéresse surtout la physiognomonie pour laquelle les graduations quantitatives du /plus/ et du /moins/ se transforment en critères évaluatifs désignant ainsi l'« excès » et l'« insuffisance »⁶.

Or, le premier à introduire une méthode diagrammatique dans les arts – méthode aux conséquences tout à fait imprévisibles pour la physiognomonie elle-même – est Léonard De Vinci⁷. Dans les études de têtes qui ont été cataloguées, ensuite, sous différents termes tels que « têtes grotesques », « têtes de caractère », « profils classiques », Eugène Müntz a souligné l'importance de ce recueil pour déterminer la méthode de l'artiste⁸. Certaines de ces têtes sont dessinées avec précision ; d'autres, au contraire, sont de rapides croquis surgis, comme au hasard, de la main du maître –

⁴ *Ibid.*, p. 78.

⁵ *Ibid.*, p. 84.

⁶ C'est, selon un critère d'évaluation - qui ne relève pas d'un sens strictement mathématique que nous pourrions appeler « physiognomonique » – que Vincenzo Danti, un autre théoricien des proportions, introduit dans son *Trattato delle perfette proporzioni (Traité des proportions parfaites)* de 1567 la distinction entre ce qu'il nomme proportions « quantitatives » et proportions « qualitatives ». Celui-ci mentionne que la première est modulaire, comme Vitruve l'avait conçue au début du Livre III de *De architectura*. Sous le terme de proportion qualitative, il indique la correspondance entre l'aspect extérieur d'un être et son « âme » ou « qualité spirituelle ». Les proportions dites « qualitatives » ne dépendent pas forcément de la tentative d'organiser un système de proportions imitées du réel, mais elles relèvent du processus qui produit le réel au moyen d'une logique intrinsèque au système des proportions. De même, pour Lomazzo, la théorie des proportions permet aux arts de recréer la nature plutôt que de l'imiter. C'est à partir d'un module mathématique qu'il faut instituer le vaste système des correspondances symboliques qui relie tout : couleurs, éléments, passions. Cf. Gian Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura*, Milan, 1584, dans *Scritti d'Arte del Cinquecento*, textes réunis par Paola Barocchi, Tome II, Napoli, Ricciardi, 1972 ; *Idea del tempio della Pittura*, Milano, 1590, in Id., *Scritti sulle arti*, éd. par R. P. Ciardi, Florence, Centro Di, 1974.

⁷ De Léonard de Vinci, voir *La physiognomia*, 1913, in fol. ; *Leonardo. Studi di fisiognomica*, sous la direction de Flavio Caroli, Milan, Leonardo Editore, 1991, et les dessins grotesques conservés à la Bibliothèque Ambrosiana de Milan.

⁸ Eugène Müntz, *Léonard de Vinci : l'artiste, le penseur, le savant*, Hachette, 1899.

simples traits, apparemment tracés sur le papier sous une sorte d'automatisme. Le geste semblerait avoir précédé la prise de conscience visuelle. Dans cette production, quasi illimitée, de têtes griffonnées sur des petits cartons ou tracées à la hâte sur des chutes de papiers, la représentation visuelle se greffe sur un diagramme qui se développe à un niveau d'immanence et est anticipation directe de la composition esthétique. Voyons de quelle façon.

L'ensemble des têtes dessinées par Léonard, se présente comme un système fermé, comme le répertoire d'une typologie faciale⁹. Prendre en compte la totalité de cette production nous porterait à déterminer certaines tendances autour desquelles s'articule la méthode de Léonard. Les lignes de structures de ces têtes sont dessinées selon des proportions anatomiques plus ou moins constantes d'une figure à l'autre alors que les traits secondaires sont emphatisés. Une monstrueuse excroissance du menton, un renforcement ou une proéminence du nez sont des variations de la structure anatomique de base qui provoquent non seulement une différence visuelle entre une tête et l'autre, mais produisent aussi un sens différent sur le plan émotionnel et moral¹⁰.

Une fois qu'un groupe figuratif commun est déterminé ou encore, lorsque l'unité apparaît dans la multiplicité, Léonard tente alors, par un mouvement inverse, de découvrir, à l'intérieur d'une unique forme, *le principe régulateur de la variance*. Le problème de la forme et de la variation de la forme, chez Léonard, est exposé à une logique qui est immanente à sa matrice. Il s'agit d'un principe d'une force et d'une rigueur supérieures à toute imagination inventive ou à toute observation directe : les variations ne dépendent pas de notations impromptues faites à partir du réel, mais du développement d'une dialectique interne à la méthode. Les têtes grotesques semblent obéir à une logique interne qui appartient à la genèse même de la forme ; en tant que telles, elles présentent un énorme intérêt du fait de l'influence exercée par Léonard sur Charles Le Brun, Hogarth, Camper, Töpffer. Ainsi, Léonard semble développer une sorte de théorème : *comment, à partir d'une forme unique donnée, sont engendrés tous les résultats figuratifs possibles que la forme condense en elle-même comme virtualité*.

⁹ L'ensemble des têtes de Léonard constitue bien un *répertoire* pris dans son acception sémiotique – dans la mesure où cet ensemble respecte certaines conditions posées par Groupe μ (*Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Seuil, 1992, p. 93) qui définit son statut ; celui-ci : i) rend compte d'une série d'objets homogènes quel que soit leur niveau de complexité ; ii) est organisé par des oppositions et des différences : c'est un système ; iii) sert à soumettre les percepts à une épreuve de conformité ; iv) ce qui autorise cette épreuve est la notion de *type* : le répertoire est un système de types.

¹⁰ Pour cette raison, Müntz a été le premier qui a avancé l'hypothèse que ces têtes sont des fragments d'une œuvre gigantesque physiognomonique, aujourd'hui perdue. L'idée est stimulante, mais elle se trouve démentie par Leonardo lui-même dans le *Traité* où il semble prendre ses distances, du moins le déclare-t-il, de la physiognomonie qu'il rapproche, quant à sa crédibilité scientifique, à la chiromancie.

L'analyse comparative des visages révèle une figure de base identifiable au type de tête que Kenneth Clark définit « casse-noix » : elle présente un front « bombé dans sa partie haute et basse » ou bien « profondément creusée dans la partie médiane », un nez « busqué renflé vers le haut » dont le « bout est arqué vers le bas » et une bouche avec la lèvre inférieure proéminente et le menton bien accentué. Cette tête constitue un type ; c'est un modèle théorique : une fois soumise à un processus de transformation, celle-ci permet de découvrir le principe régulateur des variantes, c'est-à-dire, le mécanisme figuratif de base.

Comme nous l'avons souligné, ce qui intéresse Léonard dans ce processus régulateur de modifications, c'est non seulement de déterminer les éléments communs aux formes, mais surtout d'identifier le mécanisme qui règle la transformation de l'une à l'autre. Derrière chaque visage se profilent d'autres visages. Chacun d'eux, procédant du même visage, trahit l'influence d'un double déterminisme : l'un relie ce visage à toute la série de versions qui l'ont précédé, l'autre agit transversalement, selon des contraintes internes à la forme même. Il suffit de modifier légèrement un ou plus formants du visage pour que toute la structure de chacun des visages se réorganise complètement de façon à adapter ces différences à la nécessité d'ordre et de cohérence interne au nouveau visage. Partant de ce que nous pouvons considérer comme le visage au « degré zéro », nous observerons qu'il est soumis à un mécanisme de transformation. Sur ce même visage, on est en mesure de voir à quel point la bouche peut rentrer et de suivre les courbes que subissent le menton et le nez en l'absence des dents.

La modification effectuée sur ce visage-type contient en soi tous les résultats possibles d'un développement formel, tous les tracés iconiques qui deviennent, ensuite, porteurs de sens dans chacune de ses réalisations. Alors, il advient que ce visage, considéré comme « classique » apparaisse, par transformations successives, comme « héroïque », « grotesque » et même « monstrueux ». Certains déplacements de lignes, certaines courbes plus ou moins accentuées du menton ou du nez en modifient non seulement l'expression mais aussi la portée morale.

La modification cohérente d'un seul visage, déterminée par un mécanisme générateur de type diagrammatique, est soumise à des règles de *conversion* comme de *transformation*. Il s'agit de conversion dans la mesure où les visages sont traduisibles les uns dans les autres comme l'est une mélodie dans une autre, à condition que cette dernière maintienne des rapports d'homologation avec la première¹¹. En ce qui concerne le processus de transformation de la tête en forme de « casse-noix », on part d'une figure classique, en apparence, dotée d'équilibre. Il en dérive une série de variations

¹¹ Lévi-Strauss (*Mythologiques IV. L'homme nu*, Plon, 1971, trad. it., *L'uomo nudo. Mitologica 4*, Milan, Il Saggiatore, 1983, pp. 607-8) rappelle que lorsque Dürer fixe les règles et les mesures mathématiques dans la représentation du visage et des passions, il a voulu faire comprendre que ces distinctions sont soumises à des lois analogues à celles de la musique.

produites par un mécanisme d'écarts imperceptibles, comme une sorte de modulations de type inflexionnel, sur une ligne de variation graduée. Il s'agit de différences infimes, parfois ; elles tendent alors à se confondre en une identité presque semblable, comme si elles étaient les répétitions d'un même visage. Du reste, comme le dit René Thom, une figure typologique se prête à toutes les minuscules déformations que l'imagination est en mesure de concevoir et il peut s'instaurer, entre deux distorsions choisies comme limites, une série infinie de stades intermédiaires faisant partie intégrante d'un unique et même groupe transformationnel. Cependant, la transformation s'accomplit à travers des changements discrets dans le sens mathématique de la discontinuité. Tout changement impose une réorganisation de l'ensemble et produit ainsi un nouveau visage.

À ce point, nous pourrions nous demander sur quel critère est fondé le blocage que Léonard effectue, à un moment donné, sur le processus graduel de la transformation. À quel moment, sur une échelle quasiment illimitée de variations, décide-t-il qu'une modification perceptible a eu lieu ? Cela se produit quand il y a une variation de sens. Dans les transformations où les degrés sont potentiellement illimités, seule la variation du signifié établit une sorte de choix au sein de la continuité. Dans une série de visages presque tous identiques, seul le sens se constitue comme élément réorganisateur d'un nouveau système formel. C'est en cela que les écarts de cette transformation relèvent de la physionomie. Le processus de métamorphose ne s'arrête sur un visage qu'au moment où on peut reconnaître une variation importante de sens. Seulement si un nouveau visage, par rapport au précédent, montre une âme différente. « La présence de l'âme est reconnue, dit Simmel¹², comme un moment unifiant du processus visuel ». Mais plutôt que de l'âme, il s'agit de ce que Simmel rapproche de *Stimmung* en entendant, par ce terme, « intonation, accord » dans son acception musicale¹³. C'est cette sorte de tonalité spirituelle, de *quid* unitaire, de principe d'ordre sémantique qui non seulement se construit comme variation de sens d'une figure à l'autre, mais qui comporte aussi, en soi, une unité de sens accompli. La *stimmung* d'une physionomie que la variation de n'importe quelle ligne rend différente est indissociable l'apparition de son unité formelle. Léonard prend comme point de départ une tête dont les traits se rapprochent le plus de l'idéal classique, doté d'un équilibre. Mais, pour la tête « en casse-noix », même en considérant que celle-ci se rapproche le plus de l'idéal classique, il se produit une sorte de dissymétrie constitutive, une tension figurative, entre ce qui est une règle d'harmonie – qui devrait appartenir aux têtes classiques – et une logique intrinsèque à la structure de la figure-type « en casse-noix » caractérisée par une sorte de conflit entre ses *formants*. C'est justement à partir de cette étrange forme d'inharmonie que s'amorce le processus de modification cohérente.

¹² Georg Simmel, *Rembrandt. Eine Kunst philosophischer versuch*, Leipzig, Kurt Wolff, 1916, trad. it. *Il volto e il ritratto*, Bologne, Il Mulino, 1985, p. 61.

¹³ *Ibid.*, trad. it. p. 79.

Les transformations sont produites par des opérateurs modaux d'*intensification* ou *dés-intensification*, internes à chaque formant. Ainsi une ligne courbe peut s'arquer graduellement jusqu'à faire disparaître ou accentuer les angles et changer la superficie et les proportions. Si, par exemple, l'arrête d'un nez anguleux descend trop bas, non seulement son extrémité se creuse mais elle va jusqu'à toucher la lèvre inférieure, une monstruosité repoussante qui ne se présente guère dans la nature mais qui fut une sorte d'obsession pour Léonard.

En partant d'une figure de base, Léonard introduit donc un système de modifications réglées, selon un parcours diagrammatique immanent, et montre comment une question de méthode peut se configurer, par ses résultats, en tant qu'une vraie rhétorique de la représentation visuelle. La figure de base du guerrier subit ainsi une profonde mutation : par la déformation de sa physionomie, la noblesse altière qu'il exhibe s'estompe progressivement suite à l'épaississement du corps qui se fait obésité débonnaire. En perdant la fierté, il acquiert, par compensation, une sagesse pensive ; ou bien, il perd la vue ou les cheveux et la barbe, ou bien encore, il les reconquiert et se transforme en figure biblique ; ou, tout simplement, il vieillit jusqu'à perdre dents et cheveux et arriver à une démence inconsistante. Chaque modification garde une invariante qui, du reste, se constitue en une sorte de support iconique du *type*. En d'autres termes, c'est ce qui reste d'original dans la copie modifiée et qui la signale comme variation d'un même type. La transformation apporte donc, à la fois, changements, modifications mais elle préserve, aussi. C'est bien toujours le même visage : le voilà, maintenant, endommagé par le temps ou par le vice, ou encore, simplement modifié par une passion violente ou complètement absorbé dans une pensée profonde.

Mais le désir d'anticiper toutes les issues possibles accorde au jeu des combinatoires une primauté absolue sur toutes les possibilités concrètes. Cela amène la combinatoire à proliférer sur soi-même jusqu'à d'in vraisemblables conséquences.

Certains spécialistes ont vu, dans la production des têtes grotesques de Léonard, d'autres intentions. Les unes relèvent de la psychologie, comme l'obsession du maître pour sa propre physionomie et son souhait d'en connaître à l'avance les diverses figures possibles que modèlent le temps ou le vice. Champfleury voit au contraire en Léonard « un physiognomoniste de la race de ceux qui ont cherché les transitions imperceptibles, menant d'Apollon à la grenouille »¹⁴. Sur cette lignée, d'autres sont allés jusqu'à voir en Léonard un précurseur de Darwin : par ses déformations les plus monstrueuses, il aurait déterminé les étapes intermédiaires entre la bête et l'homme. Selon moi, au contraire, c'est la logique générative des formes qui, une fois amorcée et poursuivie jusqu'à des conséquences extrêmes, conduit Léonard à voir de façon anticipée la vieillesse et la démence ou la production

¹⁴ Champfleury, « Anatomie du laid d'après Léonard de Vinci », *Gazette des Beaux-Arts*, n° 19, 1879.

de la monstruosité et de l'anomalie. Les visages déformés sont tout simplement le résultat d'un développement diagrammatique, le développement régulier d'une transformation cohérente, poursuivie jusqu'à l'extrême.

Si nous voulons vraiment parler d'intention évolutionniste, c'est chez les artistes du 18^e siècle comme Peter Camper¹⁵ qu'elle est le plus manifeste, lorsque l'emploi réglé du dispositif graphique a donné vie à la *rêverie* sur les origines de l'homme.

Le 18^e siècle est l'époque durant laquelle la crânologie, avec le support du dessin et de la géométrie, devient une science. L'étude morphologique du visage et sa connaissance anatomique contribuent à l'apothéose de la physiognomonie, mais en marquent aussi la fin. Le dessin, simple instrument d'illustration, devient alors un dispositif non seulement de modélisation du monde, mais aussi de spéculation théorique. Ainsi chez Camper¹⁶ qui, recourant à un artifice graphique, illustre la vieille idée que les hommes sont en contiguïté directe avec les animaux, que les animaux le sont avec les plantes et les plantes avec les fossiles. Chaque passage de cette séquence est rendu visible par un diagramme qui illustre les relations géométriques du crâne aussi bien des hommes que des animaux.

La technique de recherche ostéologique conduite dans sa *Dissertation* se base sur l'utilisation de « l'angle facial », facilement mesurable. Comme nous l'avons vu, Dürer avait recouru à l'emploi de transformations géométriques obliques sur lesquelles il avait vérifié les transformations de la forme, de l'identité et de l'expression du visage. Sur cette même voie, Charles Le Brun¹⁷ avait tenté de créer, dans ses schémas géométriques ressemblant à des partitions musicales, une première évaluation mathématique des passions et des traits physiognomiques stables, en relation, notamment, avec le caractère des animaux. Dans ses notes physiognomoniques, il avait soutenu que la nature animale devait être mesurée, en considérant le museau de profil comme de face, à travers un système de coordonnées, d'angles et de droites capables de dénoter, sur la base de simples écarts de variations géométriques, ses caractéristiques internes. Par la position de l'angle, situé plutôt vers le haut ou vers le bas, on

¹⁵ Voir Peter Camper, « Deux discours sur la manière dont les différentes passions se peignent sur le visage », in *Oeuvres qui ont pour objet l'histoire naturelle, la physiologie et l'anatomie comparée*, Paris, 1803 ; *Dissertation sur les variétés naturelles qui caractérisent la physiognomie des hommes des divers climats et des différents âges, suivi de réflexions sur la beauté, particulièrement sur celle de la tête, avec une manière nouvelle de dessiner toutes sortes de têtes avec la plus grande exactitude*, Paris, 1791.

¹⁶ Peter Camper, *Dissertation physique sur les différences réelles que présentent les traits du visage chez les hommes de différents pays et de différents âges*, Utrecht, 1791.

¹⁷ Charles Le Brun, *Conférence sur l'expression générale et particulière des passions*, sous la direction de Picart, Paris, 1698.

pouvait établir, selon Le Brun, si l'animal était féroce ou non, intelligent ou stupide.

Comme ce dernier, Camper considère le visage de profil et trace l'angle produit par la rencontre d'une ligne pointillée, qui va de l'oreille jusqu'à la base du nez, et d'une autre ligne qui part du front jusqu'à la partie la plus externe du menton. Il élabore ainsi une échelle graduée selon laquelle l'angle facial passe de 42° pour le singe à 58° pour l'orang-outan, à 70° pour un jeune noir et un Kalmouk, à 80-90° pour un Européen, à 90° dans la glyptique romaine et jusqu'à 100° pour l'Apollon Pythien, expression la plus haute de la noblesse d'âme. Si l'angle est supérieur, alors l'effet s'inverse et nous avons le sot. La ligne évolutive de Camper eut un grand retentissement. Du reste, Lovejoy¹⁸ précise qu'il n'y a pas eu de période plus importante que le 18^e siècle, durant lequel on parlait de la « Grande Chaîne de l'Être » au point de le faire devenir un mot « magique » doté d'un rôle analogue à celui d'évolution à la fin du 19^e siècle¹⁹.

En recourant au diagramme graphique, Camper développe, une étape après l'autre et à l'aide de coordonnées géométriques, l'idée d'évolution du singe à l'homme. Dès lors, tous les dessins ont, par le biais d'un modèle conventionnel, le pouvoir d'établir des relations, et non seulement réelles, entre les objets, les parties et les êtres. À partir d'elle-même et en suivant sa propre démarche, la représentation visuelle a le pouvoir de créer des rapprochements que la pensée n'a pas encore su formuler clairement. L'artifice graphique détermine ces rapprochements comme il permet la succession de parcours possibles entre les points d'une surface – de sorte que, mis sous les yeux, il fixe ces proximités et ces successions comme étant nécessaires. Lorsque le dessin montre passages et liens, il les rend convaincants, voire naturels.

Ainsi, l'illustration faite par Camper sur la variation de l'angle facial, transposée du monde animal à l'homme, semble se constituer comme le schéma figuratif d'une hypothèse qui, d'une certaine façon, circulait déjà à son époque. Mais il en dit plus : en vertu de l'artifice graphique adopté pour illustrer ce continuum gradué, la continuité marquée par l'analogie entre la tête de l'homme noir et celle du singe anthropomorphe semble montrer de façon claire et *nécessaire*, sans jamais avoir été démontré, l'obscur et hypothétique passage entre l'homme et l'animal. C'est un passage qui traverse la différenciation des races – considérées une à une, comme autant de degrés sur l'échelle de la nature – et porte à la perfection qu'incarne l'homme européen, la position de l'homme noir figurant comme anneau manquant de la chaîne, comme l'inquiétant produit hybride entre l'homme et l'animal.

¹⁸ A. O. Lovejoy, *The Great Chain of Being. A Study of History of an Idea*, Cambridge, Harvard College Press, 1936.

¹⁹ La *Grande Chaîne de l'Être* fut interprétée, dès son origine, de deux façons différentes, l'une plus encline à considérer des divisions nettes, l'autre au contraire à considérer le vivant comme continuité ininterrompue.

Les schémas graphiques de Camper sont bien plus convaincants que n'importe quelle autre forme d'argumentation discursive. Du reste, comme le dit Charles Sander Peirce dans son étude sur les *Graphiques Existentiels*, c'est en vertu de leur dimension iconique qu'ils facilitent la résolution des problèmes cognitifs, non pas à cause d'une quelconque propriété mystérieuse, mais parce que tout simplement ils sont des figures visuelles, concrètes, dans lesquelles, justement, nous devons constater s'ils admettent ou non certains rapports descriptibles entre leurs parties²⁰. Le pouvoir modélisant du dessin consiste à rendre visible une certaine configuration de relations cognitives. Plus que tout autre artifice expressif, il est capable d'exhiber une nécessité, un *devoir-être*²¹.

La construction d'un diagramme permet de fournir visuellement et clairement la connexion des arguments entre eux à chacun des stades du processus de démonstration. De plus, même des relations inédites, établies entre des objets différents, peuvent être exposées à la vue, telle celle montrée par la ligne qui lie la tête d'un orang-outan à celle d'un homme noir. Ainsi, la ligne de l'animalité de Camper, grâce à l'artifice graphique qui la soumet au regard, devient une ligne d'identité. Une ligne épaisse, dit Peirce, sera considérée comme un *continuum* de points contigus. Etant donné que les points contigus dénotent un seul individu, une telle ligne, dépourvue de points de ramification, représentera l'identité des individus que dénotent les extrémités de cette ligne ; le type de ligne sans ramifications, sera le Graphique de l'Identité dont chaque occurrence (liée, bien sûr, à une seule zone) sera appelée *Ligne d'Identité*²².

Le diagramme physiognomonique nous permet donc de faire quelques extrapolations sur les diagrammes, en général. Ces dispositifs graphiques permettent, comme nous l'avons vu, non seulement de visualiser, non seulement de suggérer de nouvelles connexions, mais ils montrent surtout que le diagramme n'acquiert de valeur qu'en fonction de la *relation* entre les objets, mais pas en rapport aux objets eux-mêmes. Le diagramme rend la *relation* plus importante que l'*être*. D'où certaines conséquences d'ordre épistémologique. Par exemple, l'artifice graphique qu'utilise Camper ouvre le champ à des réflexions sur le pouvoir heuristique du dessin, non seulement dans la physiognomonie, mais aussi dans les autres sciences. À travers son utilisation, on assiste, en effet, à une sorte de glissement qui va d'une perspective catégorielle organisée selon des unités discrètes et discontinues à un continuum gradué. Et, c'est ainsi qu'une passion glisse dans une autre, que la frontière entre les traits caractéristiques permanents et les émotions momentanées deviennent de plus en plus problématiques et que la séparation entre l'homme et l'animal est mise en cause. De la sorte, les anciennes

²⁰ Ch. S. Peirce, « Prolegomena to an Apology for Pragmaticism », *The Monist*, vol. 16, n° 4, 1906, trad. it. Id., *Semiotica*, éd. par M. Bonfantini, L. Grassi, R. Grazia, Turin, Einaudi, 1980, p. 267.

²¹ Cf. *Ibid.*, trad. it. pp. 219 et sv.

²² *Ibid.* trad. it. p. 205.

représentations physiognomoniques, en tant que systèmes consolidés d'identités et de différences et leur ordonnancement comme cadres fixes se trouvent minés. L'usage de l'artifice graphique et des mathématiques introduit à la continuité entre les espèces qui s'organisent selon un ordre de variations numériques. C'est le diagramme qui dicte la règle sur le phénomène observé et non le contraire.

C'est le même principe qui sous-tend les spéculations de Dürer dans ses livres sur les proportions des corps humains, et celles de Goethe dans *Metamorphose der pflanzen*, reprises et généralisées, en 1917, par Wentworth d'Arcy Thompson dans son *On growth and form*²³. Dans un espace partagé entre zoologie et morphologie, d'Arcy Thompson ainsi que les premiers embryologistes – occupés à identifier des similitudes entre les formes biologiques et cherchant à les organiser dans un système de transformations géométriques – poseront les bases des présupposés épistémologiques de la morphogenèse. Il est intéressant de voir comment, justement, sur ces principes de morphogenèse (même s'ils ont été ouvertement critiqués, à tout moment, par Claude Bernard, Darwin et Haeckel), les théories évolutionnistes semblent se fonder. Selon cette perspective, l'évolution génétique n'apparaîtrait que celle d'une forme graphique, de même que cette nouvelle science ne semblerait rien d'autre que la constitution, autour du diagramme, d'une configuration conceptuelle nouvelle.

Bibliographie critique

Kennet Clark, *The drawing of Leonardo da Vinci in the collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Londres, 1968.

Groupe μ , *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Seuil, 1992.

Claude Lévi-Strauss, *Mythologiques IV. L'homme nu*, Plon, 1971 ; trad. it. *L'uomo nudo. Mitologica 4*, Milan, Il Saggiatore, 1983.

Arthur Oncken Lovejoy, *The Great Chain of Being. A Study of History of an Idea*, Cambridge, Harvard College Press, 1936 ; trad. it. *La grande catena dell'essere*, Milan, Feltrinelli, 1981.

Patrizia Magli, *Il volto e l'anima*, Milan, Bompiani, 1995.

Charles Sanders Peirce, « Prolegomena to an Apology for Pragmaticism », *The Monist*, vol. 16, n° 4, 1906 ; trad. it. in Id., *Semiotica*, éd. par M. Bonfantini, L. Grassi, R. Grazia, Turin, Einaudi, 1980, 211-271.

²³ À partir de séquences figuratives soumises à des transformations géométriques, D'Arcy a démontré qu'il était possible de passer d'une forme vivante à une autre, en faisant varier les paramètres d'un espace de coordonnées par le biais d'une série de transitions continues. Grâce à une fonction algébrique, il était possible aussi de déduire les contours sensibles qui permettent de distinguer, en fonction de la forme, deux ou plusieurs types de feuilles, de fleurs, de coquillages ou même des animaux entiers, à condition que les êtres rapprochés appartiennent à la même classe botanique ou zoologique.

Patrizia Magli

Arthur Ewart Popahm, « Leonardo's Drawing at Windsor », *Atti del Convegno di studi vinciani*, Florence, L. S. Olschki, 1953.

Georg Simmel, *Rembrandt. Eine Kunst philosophischer versuch*, Leipzig, Kurt Wolff, 1916 ; trad. it. *Il volto e il ritratto*, Bologne, Il Mulino, 1985.

Mapping e strategie performative. La cartografia come strumento persuasivo

Giorgio MANGANI
Università Politecnica delle Marche di Ancona

Da oltre venticinque anni mi interrogo sul funzionamento profondo del cosiddetto *Mapping*. Perché la gente è così attratta dalle mappe? Perché la cartografia antica è così consapevolmente elegante e attraente?

Ho sempre avuto la sensazione che, al di là delle funzioni informative che, secondo me, le carte geografiche hanno acquisito solo molto recentemente, vi fosse una prevalente funzione performativa.

Ho sintetizzato qui i risultati delle mie precedenti ricerche.

Ho strutturato la relazione in tre asserzioni che cercherò di motivare e in una considerazione finale, secondo un approccio prevalentemente storico.

1. Tutte le carte sono dei progetti. Il carattere persuasivo delle carte geografiche non è un incidente di percorso

Credo che vada chiarito preliminarmente che le carte geografiche, tutte le carte, sono dei *progetti*: esse guardano al futuro, non al passato (anche quando sono carte storiche). La loro funzione descrittiva è solo uno strumento per favorire dei comportamenti (o per rendere sostanzialmente impensabili quelli contrari). Le mappe non sono state pensate per dare informazioni, ma per *agire*. Questo carattere non è un incidente di percorso, un disturbo del mezzo: è la loro funzione prevalente. Denis Wood, studioso statunitense della cartografia nei suoi aspetti culturali e ideologici (autore di un noto manuale sul «potere» seduttivo delle carte geografiche contemporanee), ha sostenuto per esempio che l'atlante è la forma narrativa della cartografia perché lega le mappe l'una con l'altra in una sequenza, creando inevitabilmente le condizioni per leggerle come una storia.

Un altro studioso, Robert Cole Harris, scrivendo dell'*Historical Atlas of Canada*, nel 1993, ha parlato dell'atlante come di una « commedia a sfondo morale » (*Morality Play*).

C'è chi pensa che questo fenomeno sia legato soprattutto all'impiego politico e propagandistico della cartografia e degli atlanti dell'età moderna. Si portano spesso a riguardo gli argomenti a proposito dell'impiego dei colori (i mappamondi americani della guerra fredda che evidenziavano con colori forti le aree di influenza dell'Unione Sovietica comunista o quelli nazisti degli anni Trenta che cercavano di dimostrare la strozzatura delle « naturali » ambizioni territoriali del Reich), quello della collocazione *all'inizio* degli atlanti americani del loro continente o i significati « secondi » della proiezione di Mercatore, che rimpicciolisce continenti depressi come l'Africa, ecc.

Si tratta di osservazioni molto fondate, ma il carattere ideologico di carte e atlanti non è un « imbarbarimento » moderno, frutto dei poteri politici che si prendono delle libertà. Questa è una prospettiva in qualche maniera ancora piuttosto positivista. Esso è un portato specifico della cartografia. Mappe e atlanti furono pensati, progettati, prodotti, percepiti e utilizzati consapevolmente, sin dalle loro origini, con questa funzione.

Non è un caso, infatti, se la prima volta che un mappa compare nella storia greca, nelle *Storie* di Erodoto (V sec a.C., cap. 5. 57), quando cioè Aristagora di Mileto mostra al re di Sparta Cleomene una mappa del mondo, essa venga impiegata soprattutto come argomento retorico con la funzione di supportare la forza persuasiva del ragionamento di Aristagora, che vuole convincere gli spartani a far parte della lega greca contro i persiani.

Questo carattere è infatti un portato del *Mapping*, che consiste nell'utilizzo di immagini che richiamano realisticamente i loro significati, ma che vengono collocate in rapporto spaziale reciproco proporzionale a quello dei loro *denotata*.

La constatazione che la relazione spaziale fra le parti è proporzionale a quella reale favorisce l'attendibilità anche di altre informazioni che vengono trasmesse con lo stesso mezzo, accanto a quelle spaziali. Nel caso della mappa di Aristagora, era la stessa percezione del contesto geografico del teatro della guerra contro i persiani a diventare una forma efficace di persuasione del pericolo imminente ; l'atto stesso del « vedere » era efficace.

Il meccanismo, ridotto all'essenziale, è (secondo i miei studi) che le mappe non parlano di luoghi, bensì di *loci* retorici, in quanto la tipizzazione stessa che le immagini cartografiche debbono utilizzare per comunicare deve rinviare necessariamente non solo ai luoghi fisici, ma anche e soprattutto alle « narrazioni » loro connesse. Per esempio, se debbo indicare Venezia con la vignetta di piazza San Marco, l'invadenza narrativa non sta tanto nel cambio di prospettiva (la vignetta della piazza è a volo d'uccello, mentre la pianta è disegnata in maniera ortogonale), perché questo è tacitamente compreso dall'osservatore, ma sta nel fatto che ho rappresentato Venezia per le « narrazioni » specifiche che le sono connesse (e che vengono richiamate alla

memoria dall'immagine), emblematicamente e sinteticamente indicate dal Palazzo Ducale.

Dunque, la mappa non si sovrappone al territorio « nudo » (utilizzo l'espressione della tradizione retorica medievale che indicava un segno privo di *ornatus*): tra i due piani agisce la mediazione della narrazione, del linguaggio, della cultura.

Mappe e atlanti, come ha scritto John Brian Harley, « producono » spazi, non li comunicano soltanto, ancora prima di esercitare una influenza nel comportamento di chi deve percorrerli ; essi inoltre « naturalizzano » i valori culturali presentandoli come connessi e derivati da quelli fisici.

Si tratta probabilmente di un effetto voluto (su questo hanno insistito gli studi moderni : il potere, la storpiatura della forma dei continenti, la classificazione delle regioni, ecc.), ma bisogna anche considerare che questa ambivalenza è anche dovuta al rapporto storico che si è sedimentato tra carte geografiche e procedure di memorizzazione, legato alla cosiddetta « Memoria Locativa » che faceva uso dei luoghi (loggiate, giardini, palazzi, intercolumni) per ricordare.

In questo modo si è creata una confusione tra la *Topica* e *Topografia*, in quanto in entrambe le discipline si faceva uso dello spazio per memorizzare informazioni. Ma poiché la memorizzazione era fondata emotivamente sulle immagini, spazi testi e figure, cioè i componenti costitutivi delle mappe, hanno funzionato come repertori di informazioni e, per derivazione, di narrazioni della tradizione da mandare a memoria.

Sicché la *Topografia* ha funzionato come *Topica* (fare l'elogio di un luogo significava farne la descrizione topografica ; le stesse carte a stampa di città del XVI secolo, che ebbero grande successo di pubblico, erano percepite, all'inizio, sul solco della tradizione tardo antica e medievale degli « elogi di città ») e la *Topica* si è avvalsa dei *loci* per memorizzare le informazioni (rintracciare i *loci*, cioè passi o citazioni della tradizione, era percepito come analogo al cacciare o pescare *en plein air*).

Consapevole di questa parentela, Quintiliano parlava già, nel I sec. a.C., nella *Institutio oratoria* (cap. ix, 2), della topografia come della più efficace scienza della persuasione. Sicché la geografia divenne, nel mondo antico e fino all'Illuminismo, sinonimo di « scienza della comunicazione ». Omero era stato il poeta più grande perché era stato anche il più grande geografo (il poeta e il geografo dovevano produrre « immagini mentali », la forza della comunicazione stava nell'impiego delle descrizioni – che erano le figure reali e quelle pensate, indifferentemente – materia specifica dei geografi, che infatti troviamo alla genesi della filosofia greca : Talete e Anassimandro erano filosofi in quanto geografi e viceversa).

Oltre alla funzione persuasiva esercitata dal « far vedere » (che sarà argomento specifico del secondo punto), la *Topica* svolgeva anche una funzione morale esplicita. Perché le narrazioni memorizzate con i luoghi fisici erano considerate *exempla* da imitare. Si imitavano gli esempi antichi nella morale come si imitavano o sfoggiavano quelli classici nella composizione dell'orazione.

Nel fornire un repertorio di esempi, dunque, le mappe, in quanto topiche, producevano comportamenti, oltre che spazi *influenti*.

Quando le mappe sciolte furono raccolte e pubblicate in atlanti a stampa, dal XV-XVI secolo, la funzione persuasiva venne anche accentuata (e questo spiega perché anche gli atlanti sono molto eleganti). Anzi, gli atlanti furono percepiti, all'inizio, non come un nuovo genere editoriale cartografico, ma come veri e propri nuovi « mezzi di comunicazione », alla stregua dei microscopi e dei cannocchiali ; delle macchine.

Come aveva chiarito il primo atlante geografico pubblicato a stampa, il *Theatrum orbis terrarum* di Abramo Ortelio (Anversa, 1570), le mappe che lo componevano, in quanto figure mnemoniche, si sarebbero impresse, come forme sulla cera, nel cuore dei lettori. Le sue carte, riccamente decorate con vistosi cartigli, le dediche, le dichiarazioni di debito scientifico, i riquadri che approfondivano informazioni geografiche e storiche, le acquarellature funzionavano come degli emblemi, un'altra caratteristica espressione artistica, morale e letteraria del tempo. Come gli emblemi, le mappe si fondavano sull'interazione tra immagine e testo, una operazione che spiegava molto spesso la apparente stranezza dell'immagine.

Per Ortelio, viste rilegate assieme, le mappe delle regioni del mondo avrebbero influito sul comportamento dei lettori dell'atlante (in genere sovrani, politici, ricchi commercianti e banchieri, intellettuali raffinati e collezionisti d'arte, considerato anche il suo costo) e li avrebbero convinti della sostanziale unità del genere umano, dell'irrazionalità dei confini nazionali, dell'orrore delle guerre di religione e della necessità di vivere in pace. Ortelio, che praticava il credo religioso di una setta, pensava che si potesse anche dimostrare con lo stesso mezzo che tutte le religioni (compresi musulmani ed ebrei) avessero gli stessi fondamenti. Ma, da buon mercante, aggiungeva anche un richiamo all'utilità che si sarebbe tratta, nei commerci, da una Europa pacificata dai conflitti religiosi che l'affliggevano.

Anche come prodotto editoriale (che ebbe, nonostante il suo prezzo altissimo, un grande successo e quarantadue edizioni nelle principali lingue), il *Theatrum* rivelava il proprio carattere di *metacarta*. Le mappe venivano stampate *prima* del testo (per esigenze tecniche dovute al diverso materiale delle matrici che erano di rame, rispetto ai caratteri alfabetici) e il testo compariva sul *retro* delle mappe (come era successo, ai primi del Cinquecento, nelle figure simboliche del *Teatro del mondo* di Giulio Camillo, dove i testi comparivano *dietro* le immagini).

Come in età medievale scrivere l'elogio di un luogo aveva significato redigere una *Topografia*, stampare un atlante fu percepito come un atto beneaugurante. In quanto icona geografica, l'atlante funzionava magicamente come un talismano. E infatti, quando ad Anversa fu creato, nel 1582, il Ducato di Brabante che metteva fine alle lotte per il dominio sulla città, creando un momento di pace religiosa e il consolidamento del partito antispagnolo, per celebrare l'evento fu pubblicata proprio una edizione in francese del *Theatrum orbis terrarum* di Ortelio presentata nella prefazione con questa specifica funzione.

L'atlante non era solo un nuovo genere geografico, era un vero e proprio nuovo mezzo di comunicazione e fu considerato, per questo motivo, un omologo dei nuovi, rivoluzionari strumenti scientifici del tempo come il microscopio e il telescopio. I quali, tuttavia, all'inizio (cioè fino alla metà del Seicento) furono visti come veicoli dotati di un forte potenziale decettivo (qualcuno ha scritto che microscopi e telescopi fecero parte dell'arredo dei laboratori scientifici per un bel po' di tempo senza che li si sapesse adoperare, come se fossero oggetti estetici, emblemi del vedere).

Oltre a far « vedere lontano », gli atlanti, come i talismani, *producevano* gli eventi desiderati influenzando, attraverso il potere delle immagini (le mappe) il comportamento (il mago di corte di Elisabetta I, John Dee, ne faceva uso costante).

Per questa ragione gli atlanti nazionali dei secoli XVI e XVII (come quello inglese di Saxton, *An Atlas of England and Wales* del 1579, la *Germania inferior* di Pieter van der Keere del 1617, il *Theatre françois* di Maurice Bouguerreau, del 1594, o *L'Italia* di Giovanni Antonio Magini, del 1620) furono prima di tutto dei manifesti di intenti. Piuttosto che registrare e celebrare una unità nazionale, essi la precedevano, creando le condizioni, culturali e decettive, della sua nascita.

La geografia astrologica

Una esemplificazione del meccanismo di funzionamento della cartografia come sistema mnemonico-persuasivo sta anche nella analoga tecnica retorica dell'astrologia (confusa con la cartografia e la geografia). L'astrologia è il corrispettivo celeste della cartografia terrestre e anch'essa funziona come un sistema di *loci* retorici rappresentati dalle immagini geografiche. Anche qui le costellazioni celesti sono rese percepibili grazie a un sistema di figure narrative derivate dalla vita quotidiana (come il carro, il cane ecc.) oppure dalla mitologia. Esse funzionano come i *topiai* del giardino, luoghi fisici che tuttavia rinviano alle narrazioni suggerite dalla loro forma (le aiuole, le siepi di bosso, ecc.). Le costellazioni non sarebbero percepibili senza la costruzione delle figure « umanizzate » che viene loro sovrapposta.

Anche le figure dei pianeti influenzano il comportamento nello stesso modo in cui lo fanno le figure mnemoniche. Esse propongono, emotivamente, modelli da imitare, ma lo fanno secondo un processo deterministico il cui potere aumenta e diminuisce in relazione alle figure geometriche (il triangolo, il quadrato, l'opposizione, ecc.) che i vari pianeti costruiscono nel loro movimento intorno al sole. Dunque il luogo fisico occupato dal pianeta (anche nell'astrologia) produce il *locus* (cioè l'*exemplum*). Come accadeva nei palazzi della memoria (nei quali le stanze ospitavano ciascuna un concetto e una figura da memorizzare), il suo potere persuasivo è infatti tanto più efficace quanto più vicina alla sua « casa » (cioè la sua posizione originaria all'inizio, presunto, del percorso, cioè al suo grado zero, il giorno della creazione del mondo) è la posizione del pianeta.

Scomparendo la pratica del calcolo delle componenti fattoriali dei vari pianeti, lo zodiaco restò, fino al rilancio rinascimentale, una specie di

bestiario di caratteri, confuso con gli altri repertori mnemonici come i *Florilegia* (dei giardini virtuali) e le altre enciclopedie medievali.

2. La descrizione dei luoghi, la cartografia fondata sull'impiego delle immagini e i diagrammi cartografici si fondano sugli stessi meccanismi : l'energia retorica delle immagini mentali

La prima funzione delle immagini era collocata nella loro capacità di muovere l'emozione, cioè nella loro *energhéia*. In questo sforzo, nel mondo classico, l'immagine non opera diversamente dalla parola. Entrambe debbono « far vedere », cioè sollecitare il processo mentale che attiva la *phantasia*, cioè l'immaginazione.

Dunque l'*energhéia* è il primo stadio dell'esperienza. Ma lo sforzo di questo processo induttivo, nella parola e nell'immagine, è rivolto soprattutto a colpire l'ascoltatore/lettore/percettore al fine di rendergli chiara e netta la *memorabilità* della percezione, la sua nitidezza (*safêneia*, nel senso di trasparenza fondata sulla capacità di distinguersi), piuttosto che a conservare, nel travaso dei segni, l'aderenza all'originale, il suo realismo, nel senso moderno del termine.

Tutto l'impianto epistemologico dell'esperienza antica è infatti fondato piuttosto sulla capacità di far arrivare a destinazione il messaggio, forte e chiaro, nitido e memorabile. In questo processo il modello più autorevole è quello della geometria (una scienza considerata imparentata con la geografia), che si fonda sulla chiarezza esemplare delle figure geometriche semplici, eventualmente composte fra loro. I suoi postulati sono autoevidenti perché la loro semplicità li rende particolarmente dotati di *energhéia*. Non c'è soluzione di continuità tra ragionamento retorico e dimostrazione scientifica.

Grazie alla sua funzione didattica, la geografia, incentrata sulla descrizione dei luoghi, che impiega, come la geometria, i triangoli per calcolare le distanze e usa le figure per descrivere le forme del mondo, viene percepita, come ho detto, come una specie di « scienza della comunicazione ». La geografia, in quanto descrizione, e quindi arte di « far vedere », era infatti la scienza dell'*energhéia*, fondamento della memorabilità e dell'arte di pensare.

Giocandosi tutta la partita sulla chiarezza e la memorabilità, le immagini della geografia puntavano piuttosto a identificare lo schema strutturale delle regioni che a descrivere i loro contorni, peraltro poco noti. Il loro obiettivo non era darne forma esatta, ma piuttosto identificarle e favorirne l'immaginazione mentale e la memorizzazione. Strabone e gli altri geografi antichi utilizzeranno, secondo un modello ormai consueto ai loro tempi (lo stesso dell'astrologia), figure geometriche o associate a oggetti di uso comune : il triangolo per la Britannia e la Sicilia, il rombo per l'India, l'edera per l'Italia, la foglia di platano per il Peloponneso, ecc.

Avvalendosi delle immagini, i maestri insegnavano a scuola le storie omeriche e gli altri miti della *paideia* greca. Sicché, quando alcune storie di quella tradizione venivano riprodotte nelle case eleganti di età ellenistica,

esse venivano dipinte come segni tachigrafici, appena schizzate. Si trattava infatti di immagini che dovevano solo richiamare alla memoria episodi già noti a una persona di media cultura.

Tuttavia il meccanismo era anche più complesso perché, nella loro indeterminatezza, le figure erano in grado, più che se fossero state esposte in dettaglio, di sviluppare le emozioni e le associazioni mentali e figurali di ciascun spettatore, con un effetto persuasivo ed emotivo insuperabile (da qui nasce la tradizione « esperienziale » del pellegrinaggio).

I *parerga*, le vedute paesaggistiche delle case di Pompei per esempio, erano figure che iniziavano la loro comunicazione sui muri ma la completavano, necessariamente adattata, nella testa (loro ritenevano nel cuore, organo della memoria) di ciascun diverso spettatore.

Si potrebbe sostenere che, nella genesi della pratica della scrittura, lo spazio (quello fisico del supporto scrittorio e quello mentale della virtualizzazione della lettura silenziosa) sostituisca ciò che era stata la musica per la memorizzazione (e per il ragionamento) delle culture fondate sull'oralità.

In un caso possiamo osservare materialmente l'evoluzione di questo percorso : quello della pratica del rosario.

All'origine del rosario c'è infatti il *Psalterio*, cioè il volume che raccoglie i salmi recitati con l'accompagnamento della musica o del ritmo musicale, la salmodia. Con il tempo il Salterio diventa la raccolta dei salmi e delle preghiere personali del fedele, la sua topica, e si confonde nel libro d'ore, una specie di diario personale (con le preghiere ai santi preferiti, le ricette di medicinali, figure astrologiche e, per la prima volta, vedute paesistiche connesse alla biografia del proprietario). I libri d'ore sono i primi libri illustrati di vedute geografiche che intendono definire il luogo/*locus* del proprietario. Quello del duca di Berry rappresenta i mesi con i suoi castelli, in forma realistica, visitati in occasione delle stagioni.

Con la *Devotio moderna*, la preghiera finalmente consiste (di nuovo) nella produzione di « immagini mentali ». Nella salmodia è la musica a produrre e a favorire le immagini mentali, con la pratica della lettura silenziosa sono le figure geografiche (percepite come figure mnemoniche) a indurre le immagini mentali condotte e condizionate dal rosario, che funziona intimamente come un giardino virtuale (appunto, un giardino di rose) e prosegue nell'operare nella virtualizzazione come giardino della memoria, una topica.

Farò due esempi.

I mappamondi del XIV secolo inglesi, i primi che conosciamo, come quello di Hereford, vengono allestiti, in luoghi sacri, per disincentivare la pratica del pellegrinaggio ai luoghi santi (al contrario di quel che ritenevano gli storici della cartografia) e per promuovere un « pellegrinaggio virtuale » fondato sulla meditazione interiore del percorso avvalendosi di figure.

A proposito del mappamondo di Hereford (1300 ca.), Naomi Reed Kline ha spiegato che voleva candidare la cattedrale come santuario, in analogia

con i nuovi luoghi sacri in miniatura che si offrivano a quel tempo ai fedeli come succedanei della terra santa : Compostela, Santo Stefano a Bologna, la stessa Roma.

Dunque, la legittimazione dei mappamondi (allestiti nelle chiese) sta nella incentivazione che viene avviata, nel XIV secolo, della devozione dell'orazione mentale che si identifica nella pratica del rosario. I mappamondi rendono inutile il viaggio, invece di favorirlo (come credono gli storici tradizionali della cartografia).

Anche il mappamondo di re Enrico III a Westminster (ma ce n'era un altro uguale nel palazzo di Winchester) aveva una analoga funzione meditativa e compunzionale. Svolgeva cioè per il sovrano la funzione del Salterio/Libro d'ore. E infatti era collocato nella sua camera da letto, considerata la sede della meditazione (la parola *lectus* la si faceva derivare, per errore ma significativamente, da *lego*, cioè si identificava con la pratica delle catene meditative della memoria, le stesse del rosario, condotte nella penombra del *cubiculum*).

Le vedute geografiche erano così intimamente identificate con la pratica della memoria e con la conduzione (fondata sulle catene mnemoniche) del ragionamento interiore, che le vedute urbane divennero sinonimo di strumenti meditativi.

La motivazione di questa associazione stava nella figura retorica chiamata « composizione di luogo » (derivata dagli elogi di città, gli encomi, ecc.). Essa consisteva nell'immaginare in un paesaggio urbano noto le storie della passione, ma anche i componenti di qualsiasi altro ragionamento meno nobile. Dal XV secolo, quando la pratica si diffuse, al XVIII secolo, le vedute di città svolsero questa funzione. Un manuale scolastico del domenicano Johannes Host à Romberch (*Congestorium artificiosae memoriae*, Venezia 1533), ne produceva una figura tipo ad uso degli studenti. Ma anche il *Liber chronicarum* di Hartmann Schedel (1493), la prima cronaca universale a stampa illustrata con immagini urbane, nota come *Cronaca di Norimberga*, precisava nella sua campagna promozionale di vendita che questa era la sua specifica funzione : aiutare a memorizzare le informazioni con le figure delle città.

Questo spiega il successo delle mappe a stampa del XVI secolo e la persistente tradizione di decorare con vedute geografiche, urbane o paesaggistiche, gli spazi della vita privata : le tarsie dei cori, gli scrittoi, gli sportelli degli armadi, i pavimenti, i paraventi. La *portatilità* o la vicinanza intima di questi oggetti faceva le veci dei moderni *Post-it* (finché ce se ne rese conto e se ne fece uso), ma con una dignità e praticità ancora superiore perché queste iconografie non facilitavano solo la memoria di singoli concetti, ma anche la loro interazione reciproca. Non erano repertori paradigmatici, ma sintagmatici.

Fu così che le figure di città divennero strumenti per pregare. La beata Battista da Varano, nel XV secolo, le usava a questo scopo e sant'Ignazio consigliava l'impiego di questo genere di immagini nella pratica degli esercizi spirituali. Il gesuita Matteo Ricci ne applicò l'istruzione utilizzando

un mappamondo (come ho già spiegato sul catalogo della mostra di Macerata, Roma e Berlino) come strumento di evangelizzazione dei cinesi, considerandolo un potente strumento di persuasione delle coscienze. E il mappamondo fu montato su paraventi di carta di riso.

Le tarsie dei cori monastici con le vedute urbane erano anche loro collocate nel luogo in cui si praticava, di nuovo, la salmodia.

Mappe e diagrammi geografici

Concepiti come aiuti della memoria, mappe e diagrammi non modificavano di molto il loro funzionamento e, infatti, venivano classificati nelle biblioteche medievali agli stessi scaffali. Entrambi aiutavano a recuperare informazioni memorizzate.

I mappamondi a TO non erano tuttavia espressione di un imbarbarimento delle cognizioni geografiche, ma esempi della semplificazione delle figure utilizzate per memorizzare in un ambiente culturalmente stabile nel quale le immagini avevano assunto un carattere tachigrafico (come sui muri delle ville di Pompei).

Fu nel XV-XVI secolo, con l'impiego emotivo e retorico delle immagini geografiche nei confronti di un pubblico più vasto (e non per l'introduzione della riscoperta delle tecniche proiettive tolemaiche, come si crede) che le figure geografiche diagrammatiche assunsero una forma più naturalistica.

Al contrario di quel che sostiene la storiografia positivista, l'avvicinamento all'immagine realistica non è stata frutto del filtraggio delle ideologie simboliche medievali, ma di una loro accentuazione in direzione retorica e persuasiva.

Bernardino da Siena per esempio, nel XV secolo, utilizzava i quartieri noti della sua città, nelle prediche, per sviluppare la potenzialità evocativa delle sue parole nelle immagini mentali dei suoi appassionati ascoltatori. Queste immagini, anche se frutto di parole, erano identiche a quelle prodotte dalla visione delle mappe.

Il discorso descrittivo era cartografico quanto quello fondato sulle figure. Le mappe venivano chiamate *Descriptiones*.

3. Non sono le mappe ad essere simboliche ; è la logica del simbolo ad essere cartografica

Nell'Ottocento la geografia era ancora utilizzata come arte della memoria e come alfabetizzazione mnemonica (anche oggi un'aula scolastica è iconologicamente contrassegnata dai banchi e dalla mappa, come nelle aule di Comenio ricostruite nel suo museo a Praga).

Le cosiddette « curiosità cartografiche » rappresentano l'ultima stagione di questa tradizione che non impiegava le mappe per dare informazioni geografiche, ma, al contrario, utilizzava le immagini geografiche per aiutare a fornire e memorizzare informazioni di altra natura.

Così troviamo, nei secoli XVII e XVIII, le carte antropo e zoomorfe per sceneggiare la « naturalità » delle dinastie regnanti o delle classi dirigenti

(come il *Leo Belgicus* e l'*Aquila Tyrolensis*), oppure la cosiddetta « cartografia galante » dei secoli XVII e XVIII per classificare con energia retorica le diverse tipologie e strategie dell'innamoramento, della vita familiare, dell'erotismo. Ma anche l'inverso : l'uso dei corpi femminili per rappresentare i continenti.

Questo insieme di forme simboliche costituisce l'*ornatus*, che è il veicolo principale della comunicazione mnemonica e della conseguente strategia performativa. È *ornatus* la decorazione delle mappe, ma anche quella della città. Fanno parte dell'*ornatus* le decorazioni floreali dei codici, che rappresentano le catene mnemoniche consentite dai testi. *Flores* erano le enciclopedie medievali, giardini della memoria, e floreali erano le decorazioni che celebravano la potenza del mezzo, come le decorazioni delle mappe che sceneggiavano con putti e grottesche i nuovi mezzi tecnici del sapere : lenti, compassi, astrolabi, ecc.

Questi strumenti rivelano la loro condizione funzionale di strumenti al servizio di un padrone, ma, a rigore, essi non intendono essere per forza persuasivi e allegorici. Essi sono *metaphorai* nel senso originale del termine, come si chiamano (è una osservazione di Michel De Certeau) i bus della Atene di oggi. Essi offrono il loro mezzo per veicolare informazioni e catene mnemonico-meditative.

La nostra tendenza a ricercare sempre un significato dietro l'utilizzo dei simboli cartografici (che è in fondo il corrispettivo ideologico del nostro sistema culturale ed economico fondato sul mercato : il significato è l'equivalente linguistico del guadagno nella relazione mercantile) può rischiare di farci perdere di vista una componente altrettanto significativa di culture diverse dalle nostre che continua a vivere in documenti come questi. Essi non sono allegorici solo per significare, ma, in quanto figure mnemoniche, offrono motivo, con il loro *ornatus* (*Contemno et orno* era il motto di Abramo Ortelio, che aveva fatto l'*inluminator* delle carte per molto tempo), cioè con il vistoso corredo di immagini che portano con sé, per sviluppare percorsi a scelta, catene di associazioni mentali. Sono corrieri generativi del pensiero che possono anche essere utilizzati, se lo si vuole e se ne è capaci, per memorizzare informazioni diverse.

4. Dal racconto di viaggio al saggio sperimentale

Nel capitolo 10 : 103 dell'*Advancement of Learning*, Bacone, facendo un paragone tra l'arte di fare mappe e il suo modello di empirismo (che celebrava il marinaio come suo eroe : gli abitanti della *Nuova Atlantide* erano marinai-sapienti), dice : « bisogna fare come i cartografi : allontanarsi per vedere meglio le cose ».

Questa osservazione spiega come sia potuto capitare che lo strumento retorico più ideologico e persuasivo della tradizione occidentale possa essere diventato il fondamento del nuovo genere retorico della scienza postgalileiana : il saggio sperimentale.

La scoperta di Bacone deve molto a Montaigne (che Bacone leggeva e imitava). Montaigne aveva detto che non si può conoscere che se stessi. Ma,

estremizzando lo scetticismo del tempo, Montaigne aveva dimostrato che l'Io era la causa vera degli *idola*. Bastava in fondo rimuovere questo « disturbo del mezzo » per arrivare gradualmente alla realtà effettuale.

Le nuove mappe scientifiche del secolo XVII (Tom Conley le ha chiamate *self-made maps*), facendo scomparire il loro autore per un virtuosismo retorico-scientifico, e proponendo immagini realistiche del mondo, offrivano un modello efficace.

Lo scienziato poteva arrivare così alla *contemplative prudence* di Bacone negando se stesso attraverso una serie di purificazioni progressive che imitavano e portavano alla massima efficacia i processi meditativi condotti sulle mappe, come accadeva con i *mandala* tantrici (che erano mappe in grado di favorire la purificazione interiore per processo meditativo).

Attraverso opportuni trattamenti, il marinaio, prototipo del bugiardo, diventava così il modello dello scienziato. Trattate cartograficamente, le favole dei viaggiatori incalliti si trasformavano nel fondamento della verità scientifica.

Bibliografia

- Jim R. Akerman, *From Books with Maps to Books as Maps*, in J. Winearls, a cura, *Editing Early Historical Atlases*, Buffalo and London, University of Toronto Press, 1993, pp. 3-48.
- Mary Carruthers, *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- Tom Conley, *The self-made map. Cartographic writing in Early Modern France*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.
- John Brian Harley, *The New Nature of Maps. Essays in the History of Cartography*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 2001.
- Robert Cole Harris, *Maps as a Morality Play: volume I of the Historical Atlas of Canada*, in A. De Leeuw, N. M. Waters, a cura, *Atlases for schools. Design principles and curriculum perspectives*, in *Cartographica*, 24, 1, 1987, no. 36, pp. 24-45.
- Giorgio Mangani, *Il « mondo » di Abramo Ortelio. Misticismo, geografia e collezionismo nel Rinascimento dei Paesi Bassi*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1998, rist. 2006.
- Giorgio Mangani, *Misurare, calcolare, pregare. Il mappamondo ricciano come strumento meditativo*, in Filippo Mignini, a cura, *Padre Matteo Ricci. L'Europa alla corte dei Ming*, Milano, Mazzotta, 2003, Catalogo della mostra, pp. 29-39.
- Giorgio Mangani, *Cartografia morale. Geografia, persuasione, identità*, Modena, Franco Cosimo Panini Editore, 2006.
- Mark Monmonier, *How to lie with maps*, Chicago, The University of Chicago Press, 1996.

Giorgio Mangani

- Naomi Reed Kline, *Maps of Medieval Thought. The Hereford Paradigm*, Woodbridge, The Boydell Press, 2001.
- Joan Winearls, a cura, *Editing Early and Historical Atlases*, Buffalo and London, University of Toronto Press, 1993, pp. 163-179.
- Denis Wood, *Pleasure in the Idea : the Atlas as narrative Form*, in R. J. B. Carswell, G. J. D. Wood, eds., *The Power of Maps*, New York, The Guilford Press, 1992.

Diagrammes sonores. Le visible du Vjing

Tiziana MIGLIORE
Université de Venise

1. Préambule

Dans cet exposé, nous nous proposons de réfléchir sur les systèmes de représentations diagrammatiques à partir d'un champ spécifique, celui de l'expérimentation musicale contemporaine. Les recherches sur les corps sonores¹, les études sur la chrono-morphologie, depuis Muybridge, et l'attention pour les processus d'exposition de la composition musicale² rendent aujourd'hui la *sound art* un secteur particulièrement adapté à la recherche du sens et des potentialités d'une graphique rythmique qui résulte du croisement de deux syntaxes sensorielles, l'une visuelle et l'autre auditive.

Notre objet d'étude est une performance présentée en 2003, à Bologne, dans le cadre de Netmage – la célèbre manifestation italienne sur l'art électronique et la communication digitale – reproposée à Mestre lors de LiveIxm 2004, son équivalent vénitien dans le domaine de l'expérimentation artistique digitale. Le titre est *L'assassino minacciato*. Son auteur, Luca Sugurtà, né à Biella en 1976, est connu depuis la fin des années quatre-vingt-dix ; il réalisait des cassettes sur le modèle de la « plunderfonia », en prélevant des échantillons de refrains existants et en les réinsérant dans d'autres contextes. Depuis 1998, il utilise le digital pour ses compositions musicales et se sert, dans ses performances live, de laptop, de lecteurs CD portables et d'instruments de diverse nature. En 2000, il produit *Sinusoidale Desiderio Informatico* et *Triplice Scansione Temporale* avec l'artiste Stefano Cerutti. Il a pris part à de nombreux festivals italiens et collabore, entre autre, avec le producteur de courts métrages expérimentaux Manuele Ceconello, pour lequel il compose des colonnes sonores. *L'assassin menacé* est un des morceaux de la compilation *On how a picture*

¹ Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Seuil, 1966.

² Daniela Cascella, *Scultori di suono*, Arezzo, Tuttle Edizioni, 2005 ; Nicola Dusi et Lucio Spaziante, *Remix-Remake. Pratiche di replicabilità*, Rome, Meltemi, 2006.

can sound, de la maison de disques Homemade Avantgarde dont Lorenzo Brutti est responsable. Pour cette occasion, il a été demandé aux artistes italiens et étrangers de mettre en musique une oeuvre d'art de leur choix. Sigurtà a opté pour un tableau de René Magritte, *L'assassin menacé* (1927).

Le projet artistique que nous prenons en considération pour raisonner sur le statut du diagramme est donc une tentative de *remake*, un cas de traduction inter-sémiotique entre des substances expressives différentes - visuelle et sonore - même si la syntaxe du visuel reste partie intégrante de l'événement, que ce soit pour le montage des photogrammes préconstitués que pour l'enregistrement en direct de la pratique de l'artiste. Comment l'image et le son se conjuguent-ils entre eux ? Si, sur la base du concept de Deleuze³, le diagramme est un lieu d'application et d'agitation de forces, une distribution de tensions en exercice, quels types de résistances se manifestent dans la matière sonore par rapport à la figuration et, vice-versa, dans la figuration par rapport aux provocations du son ?

L'assassin menacé apportera la preuve que pour penser le diagramme comme expérience heuristique, la notion de *modulation* s'avère utile, non pas celle de ressemblance. Nous l'utiliserons et montrerons qu'il existe, sous-jacents aux différentes organisations sensorielles et, surtout, au-delà du seul canal de la vue, des rapports de force commensurables.

2.

Nous donnerons une rapide description de la performance de Sigurtà, que nous reprendrons en détail, ensuite, dans l'analyse comparative avec le texte source. Le VJ (vidéo-jockey) intervient sur des médias visuels variés - photographies, radiographies, films - à partir de matières, d'objets et d'instruments : feu, liquides, poudres, lumières, vinyles, lampes, cigares. L'oeuvre se déroule sur deux écrans juxtaposés. Celui de gauche, le premier, est plutôt utilisé pour présenter et modifier les images. Mais c'est seulement sur le second, celui de droite, que ces mêmes images surgissent sous l'effet de distorsions, de déformations et de dilatations produites par le son. D'où la création de paysages figurés, animés par des vibrations d'ondes courtes. Des tons monochromes sur l'écran de gauche et du noir et blanc sur l'écran de droite expriment, un peu symboliquement, la *teneur* différente des scénarios montrés. On peut distinguer deux temps, au cours de l'installation : au début, une isotopie de la vision domine ; l'œil, en tant qu'organe, exhibé sous des formes liées à des définitions différentes, est comparé à un radar ; suit une phase d'écoute, symétrique à la première en raison des représentations de l'oreille provenant de l'imagerie scientifique. L'ouïe est associée aussi, par effet métonymique et métaphorique, à la forme triangulaire du tympanon, l'instrument musical.

Toutefois, l'impression générale qui est perçue durant la performance est celle d'une contamination entre travail artistique et intervention médicale. Par des gestes de « chirurgien esthétique », le VJ rend le son perceptible pendant

³ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, La Différence, 1981.

que se dessine et se redéfinit le corps des choses, en dissonance, peut-être, avec la substance visuelle mais afin d'exposer « une logique des sensation ». Le regard est dédoublé, à la fois tendu sur le résultat spectaculaire et sur les actions qui le génèrent.

Examinons maintenant l'œuvre qui a influencé l'expérience de Sigurtà, c'est-à-dire la toile de Magritte, *L'assassin menacé*⁴ (fig. 1). Dans une pièce, sur un lit, à gauche, nous voyons une femme étendue, probablement morte – de sa bouche coulent des filets de sang – et, sur la droite, un homme debout devant un phonographe, pensif ou peut-être occupé à écouter de la musique. Une valise et une chaise sur laquelle sont posés un pardessus et un chapeau font obstacle au regard du spectateur sur la femme. La pièce qui occupe la partie centrale du tableau est encadrée d'un pan de mur où se trouvent deux hommes, de part et d'autre, le premier tenant un bâton, le second un filet. Hors de la pièce, ils ne peuvent donc être vus par le personnage principal.



Fig. 1 - Magritte, *L'assassin menacé* (1927)
© Photothèque R. Magritte - Adagp, Paris 2008

Situé dans un espace proche du spectateur, énonciatif, plutôt qu'à l'intérieur de la situation énoncive, ce couple est un actant opposant de celui qui, par déduction, serait l'assassin de la femme. Les deux individus semblent sur le point de le capturer. L'encadrement rectangulaire de l'accès à la

⁴ 1927, huile sur toile, 152 x 195 cm, New York, Museum of Modern Art.

chambre est repris dans un second « tableau interne » que constitue la fenêtre située en arrière-plan, derrière laquelle apparaissent, au loin, un paysage de montagne et, plus près, tout juste en retrait d'une balustrade, de face, trois visages énigmatiques. Fixés à la hauteur du regard du spectateur, au point de fuite de la perspective et juste à l'opposé du point de vue de l'observateur, les trois corps fonctionnent comme une hétérotopie, rythmiquement répétée, de l'attitude que l'observateur assume. La monochromie du sol et des murs sert à construire un espace homogène, et le regard fuyant des deux hommes menaçants fait craindre que le piège ne soit pas tendu seulement pour l'assassin, mais plutôt pour le spectateur. Les observateurs qui se tiennent à la fenêtre-miroir du fond l'informeraient de ne pas approcher, de s'imposer une limite pour garder ses distances.



Fig. 2 - Photogramme du film de Louis Feuillade *Le mort qui tue. Fantômas*

Or, on constate aisément que le tableau de Magritte reprend un photogramme du film de Louis Feuillade, *Le mort qui tue*, troisième partie de la saga de Fantômas (1913-1914, fig. 2), le criminel sans visage pour lequel l'artiste belge nourrissait une véritable passion. Dans le film, l'assassin est pris de face – et nous regarde – alors qu'il s'apprête à entrer dans la maison, ignorant la présence de ses meurtriers prêts à passer à l'action, près de lui. On peut dire que dans ce tableau de 1927, Magritte a approfondi ce qu'est le regard et attribue au spectateur le rôle de l'assassin menacé. Ce n'est pas un hasard si les simulacres de sa présence dans l'œuvre – les trois hommes en arrière-plan – ont les mêmes traits physiologiques que le personnage principal. À celui-ci, comme à ses sosies, Magritte prête son propre visage.

D'autres recherches montrent l'intérêt de l'artiste pour Fantômas. Un dessin à l'encre de chine, de 1926, lui est dédié, tandis que le tableau *Le*

barbare (1927) détruit pendant les bombardements de la seconde guerre mondiale, devait être un portrait du personnage, comme en témoigne une photo où Magritte est à ses côtés et dans la même position (fig. 3). Il faut s'arrêter, ici, notamment, sur les tons fondus que réalise Magritte pour rendre la fantasmagorie du héros, d'autant plus évidente qu'elle contraste, par rapport à l'organisation de la photo, avec le teint de l'artiste. Sigurtà pourrait y avoir trouvé l'idée de dédoubler la mise en scène de son installation et sa présentation sur deux grands écrans. Enfin, en 1943, l'artiste peint *Le retour de flamme*⁵, transposition littérale de l'affiche d'une des aventures filmiques de Fantômas.



Fig. 3 - René Magritte photographié en 1938 devant son tableau *Le barbare*
© Photothèque R. Magritte - Adagp, Paris 2008

Revenons au tableau duquel procède la performance audiovisuelle. Tout d'abord, on remarque la reprise d'éléments nouveaux par rapport au photogramme de Feuillade ; Sigurtà garde le disque du phonographe et le formant triangulaire qui renvoie, assurément, à l'une des montagnes du paysage extérieur. Le changement qu'opère l'artiste contemporain porte moins sur de simples éléments figuratifs que sur la philosophie même sous-jacente aux stratégies de composition de l'œuvre. Il exploite un raisonnement érigé sur l'analogie qui « se fonde sur les ressemblances les plus subtiles dans les relations et fait disparaître l'individualité des choses en les rendant étrangères à ce qu'elles étaient ». Michel Foucault en parle dans la classification des quatre types de similitudes – *convenientia* (convenance),

⁵ 1943, huile sur toile, 65 x 50 cm, collection privée.

aemulatio (émulation), analogie, sympathie⁶ – ainsi que dans l’essai consacré à la peinture de Magritte⁷. Ce que Breton attribue à la poésie de l’humour noir, le philosophe le considère comme opération logique, travail de déplacement et de transfert des signifiés qui ne fonctionnent pas à partir d’associations disparates mais moyennant des liens secrets. Ainsi, dans l’instauration d’une dimension sonore, prise en charge par la présence du phonographe et par l’écoute du protagoniste, la montagne devient idéalement un tympan. Sigurtà utilise le même procédé dans son oeuvre : ce qui reste, c’est le tympan et, en particulier, le pavillon du phonographe transformé en trompe d’Eustache pour mettre en valeur, semble-t-il, la richesse de la topique somatique contenue dans l’happening. Mais, qu’en est-il de l’assassin menacé ?

Une précision d’ordre théorique sur le concept de représentation est nécessaire. Selon Peirce⁸, représenter signifie « to stand for, that is, to be in such a relation to another that for certain purposes it is treated by some mind as if it were that other ».

Ainsi le diagramme :

- 1) est une « hypoicône » qui représente les relations des parties d’une chose, par le biais de relations analogues entre les leurs parties⁹. Contrairement à l’icône, il n’existe aucune ressemblance sensorielle entre le diagramme et l’objet ;
- 2) représente avec exactitude n’importe quel développement de la pensée¹⁰. Il sert de *schéma pour les inférences*. L’objet de la recherche est la forme de la relation. Pour cette raison un exemplaire en vaut un autre, l’objet est la structure moléculaire qui se maintient *intégralement* dans tous ses composants, indépendamment de leur capacité à signifier ;
- 3) c’est une icône de rapports intelligibles, dans laquelle chacun des éléments de la composition détermine l’autre. Le diagramme est adapté à la représentation d’inférences nécessaires et exhibe un *devoir-être*.
- 4) a l’efficacité de l’icône, qui consiste à aider la résolution de problèmes de théorie logique : il remplace, en effet, les symboles par des figures visuelles concrètes, pour lesquelles nous ne pouvons que constater si elles admettent ou non certains rapports descriptibles entre leurs parties.

Opposons à cette acception l’hypothèse de Foucault¹¹ pour lequel le diagramme :

- 1) est la *carte des rapports de force*, une carte de densité, d’intensité. De tels rapports ne passent pas en deçà, mais dans la trame même des enchaînements qu’ils produisent.

⁶ Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Gallimard, 1966.

⁷ Id., *Ceci n’est pas une pipe*, Montpellier, Editions Fata Morgana, 1973.

⁸ C.P. 2273, in Charles Sanders Peirce, *Collected Papers*, Cambridge, Harvard University Press, 1866-1910.

⁹ *Ibid.*, C.P. 2277.

¹⁰ *Ibid.*, C.P. 4530 et suiv., « On Existential Graphs ».

¹¹ Cf. G. Deleuze, *Foucault*, éd. de Minuit, coll. Critique, 1986.

- 2) agit comme une *cause immanente non unifiante* : c'est une cause qui s'actualise par son effet, qui est intégré par son effet, qui *se différencie par son effet*.
- 3) est caractérisé par la modalité du *pouvoir*, qui ne passe pas à travers les formes mais à travers des points particuliers. Ceux-ci signalent l'application d'une force et l'action ou la réaction d'une force sur l'autre.
- 4) son efficacité consiste à produire de l'histoire. Dans le diagramme les rapports de pouvoir affichent, en effet, inflexions, inversions, bouleversements, courbures, changements de direction, résistances. Ce sont des points, des nœuds, des foyers qui se réalisent sur leurs stratifications, *rendant le changement possible*.

La notion d'image – affirme Paolo Fabbri¹² – coïncide avec les deux sémiotiques de Peirce et de Greimas. Peirce a toujours pensé que le diagramme était le maillon qui assure le passage entre un terme et l'autre dans l'énoncé inférenciel ; il est une sorte de structure qui relève de la logique visuelle sous-jacente aux passages inférenciels. De la même manière, les disciples de Greimas pensent que des structures abstraites de type figuratif se trouvent sous-jacentes à l'image. Cette qualité à signifier et à transformer intéresse beaucoup les sémiologues.

Pour démontrer à quel point la conception du diagramme est liée à un faire performatif, les thèses de Françoise Bastide¹³ et de Bruno Latour¹⁴ sont utiles. Selon ces auteurs, l'image est un *instrument-image* capable d'exercer une fonction de contrôle. Une telle fonction implique la prise de conscience d'une série d'opérations qui se jouent entre énoncé et énonciation.

Retournons au happening de Sigurtà et examinons le dispositif mis en scène. Le VJ a devant lui un conteneur transparent, probablement en verre, et plein d'eau, derrière lequel se trouve l'écran d'un ordinateur. La camera mobile, située à côté, cadre tous deux. L'artiste travaille d'abord près de la camera, puis près du conteneur, au moyen de lampes dotées de lentilles kaléidoscopiques et de tubes remplis de liquide. Sur l'écran, relié à l'ordinateur et à la camera, les images apparaissent sur deux fenêtres juxtaposées. Même s'il y a un seul programme vidéo, les effets de déformation et de distorsion sonores n'apparaissent que sur l'espace de droite, où se développe le diagramme. Les écrans coïncident avec les côtés d'un cube qui dépasse la petite tour au centre de l'aire réservée aux spectateurs. Dans la performance, il s'agit du hall de la Sala Borsa de Bologne, dans lequel ont eu lieu la majeure partie des initiatives de Netmage 2003.

¹² Paolo Fabbri, « Simple forklaringer pa en indiviklet verden » (« Spiegazioni semplici a un mondo complicato »), interview avec Anders Toftgaard, *Kulturo-Tidsskrift for moderne kultur*, Copenhagen, 1998.

¹³ Françoise Bastide, *Una notte con Saturno*, Rome, Meltemi, 2001.

¹⁴ Bruno Latour, « Drawing Things Together », *Representation in Scientific Practice*, études réunies par M. Lynch et S. Woolgar, Cambridge (MA), MIT Press, 1990, pp. 19-68.

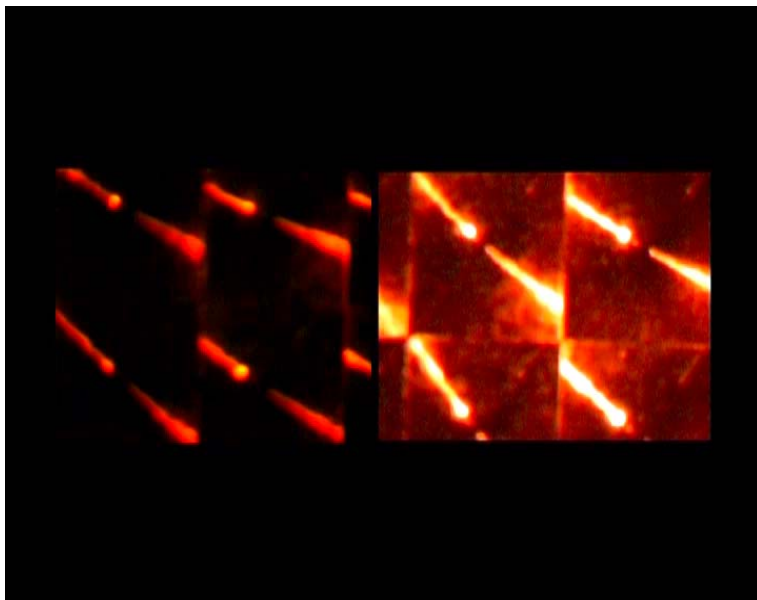


Fig. 4.1 - Luca Sigurtà, *L'assassino minacciato*
(avec l'aimable autorisation de l'artiste)

Il est possible de reconstruire, dans l'œuvre, la structure actancielle du champ visuel et la syntaxe figurative du son, en considérant les quatre modulations qui sont pour Greimas et Fontanille¹⁵ les phases distinctives du devenir : ouvrante, ponctualisante, cursive et clôturante. Chacune de ces forces vectorielles est marquée par des points spécifiques d'écoute, concentrés ou répartis dans l'espace. Ainsi, le début se caractérise par la présence de petites lueurs, rouges, comme la couleur dominante de *Le retour de flamme*, et à intensité croissante. Il émerge la variation concomitante de sifflements aigus émis par intermittence et à haute fréquence, sur les deux grands écrans (fig. 4.1). Le débrayage énonciatif et la mise en route de la diagrammatisation sont signalés par la mise en tension vibratoire des configurations, visant à leur dilatation, réalisée sous forme de crépitements ponctuels. Suivent des bouillonnements prolongés. Dès le départ, la visibilité de l'acoustique se dégage en sollicitant et en stimulant l'origine sensorielle de la vue, sur l'écran de droite. Un paysage plastique dans les mêmes tons chromatiques que le premier réapparaîtra dans le conflit entre matière et énergie, qui marque la modulation finale, mais avec un manque de pluralité (fig. 4.2). Ce qui aura des conséquences importantes pour la sémantisation de l'œuvre – on le verra.

¹⁵ Algirdas Julien Greimas & Jacques Fontanille, *Sémiotique des passions. Des états des choses aux états d'âme*, Seuil, 1991.

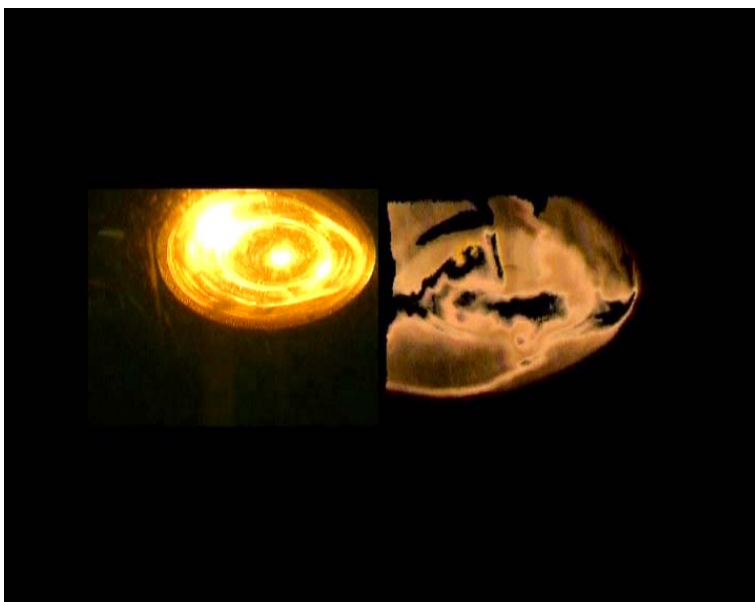


Fig. 4.2

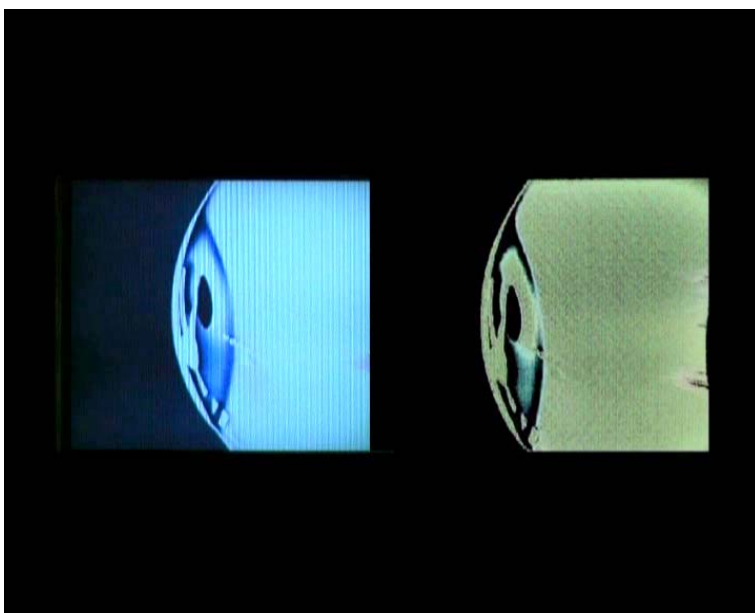


Fig. 4.3

Toute la première partie de la performance de Sigurtà repose sur l'isotopie du regard (fig. 4.3), qui est essentielle dans le tableau de Magritte ; elle se trouve traduite, ici, par une succession d'images filmées à partir du réel, appartenant au monde discursif scientifique et empruntées au genre du documentaire. L'éventail de possibilités qui est offert à l'œil est lié à l'imaginaire de celui-ci ; cet univers visuel est fourni pour y introduire la logique sensorielle du sonore. La continuité des scènes est garantie dans le montage par l'utilisation des rimes eidétiques. On remarque, en particulier, dans la redondance du formant composé de cercles concentriques, la transformation figurative suivante : pupille/pellicule/appareil acoustique/disque/radar. Le rythme qui se crée dans le rapide passage d'un composant à l'autre n'est pas fluide. La distance de l'observateur se trouve, parfois, rapprochée par la restitution d'un corps qui lui apparaît plus semblable à lui-même et par une position frontale qui le met en cause ; mais, entre-temps, il est éloigné par l'intervention de dispositifs techniques et par des effets d'impersonnalité que donnent des scènes typiques de laboratoire (fig. 4.4). Il en résulte une représentation subjective hybride, à mi-chemin entre identification et éloignement. La composition figurative montrée à droite, qui précède légèrement celle de gauche, est influencée par l'énonciation plastique, en syncrétisme avec l'image dans la force croissante des tensions (fig. 4.5). L'expédient de base qui amorce le processus consiste à rapprocher les figures filmées dans le réel à leurs négatifs photographiques. Les rythmes sonores sont rendus par des altérations chromatiques et lumineuses provoquées par le clignotement de la lumière, le filtrage et l'atténuation de la couleur. Ici et là, apparaissent des indices faisant allusion à l'activité de l'artiste. On distingue, en particulier, un vieil appareil servant à la codification du signal audio : c'est un modèle analogique, qui rappelle de façon ironique l'époque évoquée dans le tableau de Magritte. On voit aussi des diagrammes isolés, utilisés comme symboles : la sinusoïde, par exemple, qui est l'archétype des courbes ; l'axe horizontal y représente le temps et l'axe vertical, le volume.

Cette première phase du discours, centrée sur la vue, a un point critique. Il est signalé par un bip qui n'interrompt pas, sur le plan acoustique, le rythme agité des bouillonnements, mais correspond à une asymétrie sur les deux écrans et arrêt de l'image, à droite. Une radiographie médicale, qui montre l'œil de profil, préfigure le moment où le son blessera et fera tressaillir la chair vive (fig. 4.6).

Le sujet, dont le système nerveux a jusqu'alors résisté aux intrusions, atteint un niveau de saturation maximum quand l'instance d'énonciation, avec ses instruments, le pénètre (fig. 4.7). L'opération bouleverse le cadre, fait grésiller les formes, émet un flux qui se propage uniformément sur les deux écrans. Un diagramme de sensations entre en jeu, révélant une figure qui restera reconnaissable jusqu'au bout, car elle se déforme mais ne se transforme pas. Comme dans le schéma canonique conçu par Deleuze¹⁶, les

¹⁶ Gilles Deleuze, *Francis Bacon, op. cit.*

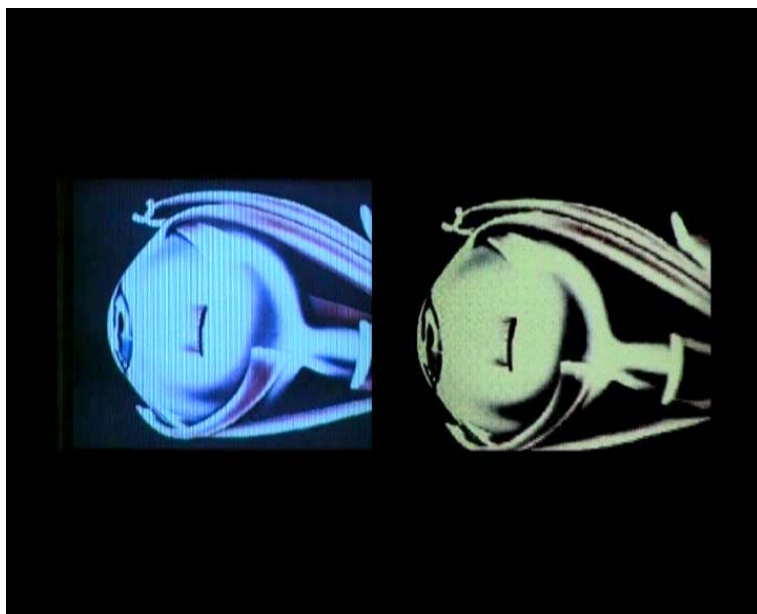


Fig. 4.4



Fig. 4.5

sensations existent parce qu'une force s'exerce sur un corps au repos et parce que le mouvement va vers cette figure au lieu d'aller vers la forme abstraite. Au cours de la performance, cette figure accueille les altérations de l'espace sonore. On assiste à une scanographie qui permet de passer de la sclérotique – cette enveloppe blanchâtre qui entoure l'œil – à la matière nerveuse qui le connecte au cerveau. Envahissant l'espace mental, le son - un corps étranger - prend possession de la dimension visuelle et la revêt de ses propres rythmes. On constate que le son est amplifié et, qu'à droite, la succession des images s'accélère jusqu'à ce que la figure soit remodelée dans les ondes diagrammatiques du son, encore très fort.

La visualisation d'une trompe d'Eustache (fig. 4.8) anticipe le début de la seconde partie de la performance, qui est organisée, de façon symétrique, sur l'isotopie de l'ouïe. Une rime chromatique bleue fixe, entre l'oreille et le tympanon, l'analogie mentionnée précédemment (fig. 4.9). Puis le processus se déploie, faisant place à des pauses sonores dues à l'immersion des images dans l'eau. On peut voir des figures féminines jouant des instruments musicaux comme le violon et la flûte (fig. 4.10) : sons, diégétiques, amortis pour mettre en relief et distinguer la diversité des gammes de bruits énonciatifs produits. Un contraste s'établit alors entre le son représenté et les forces qui s'imposent et détruisent l'enregistrement musical précédent. De son côté la figuration perdure et reste compacte.

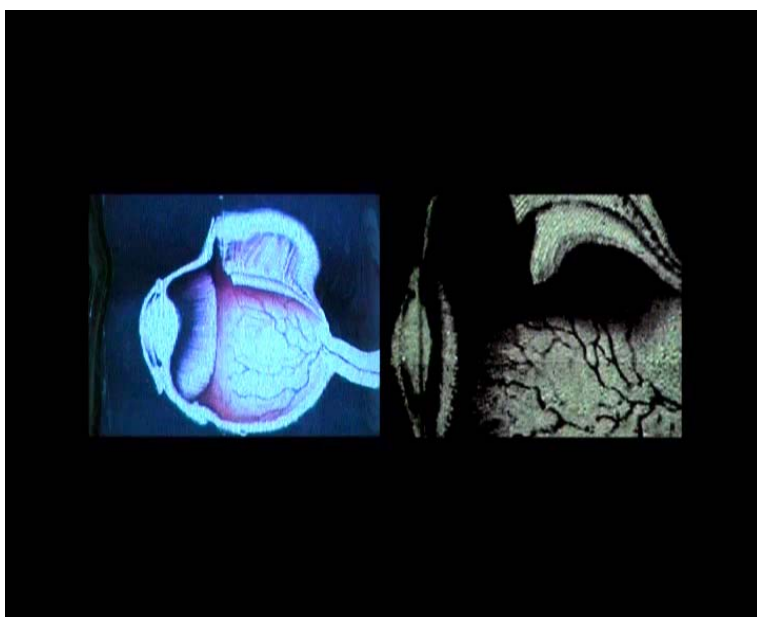


Fig. 4.6

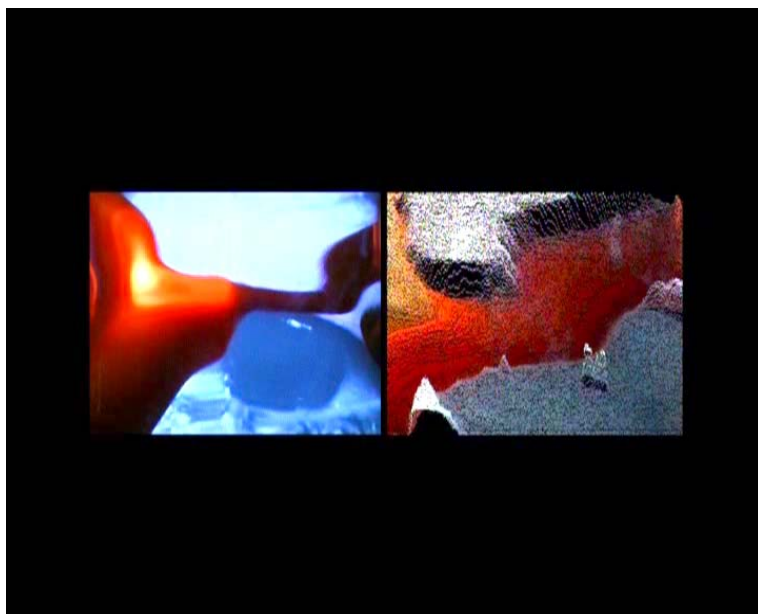


Fig. 4.7

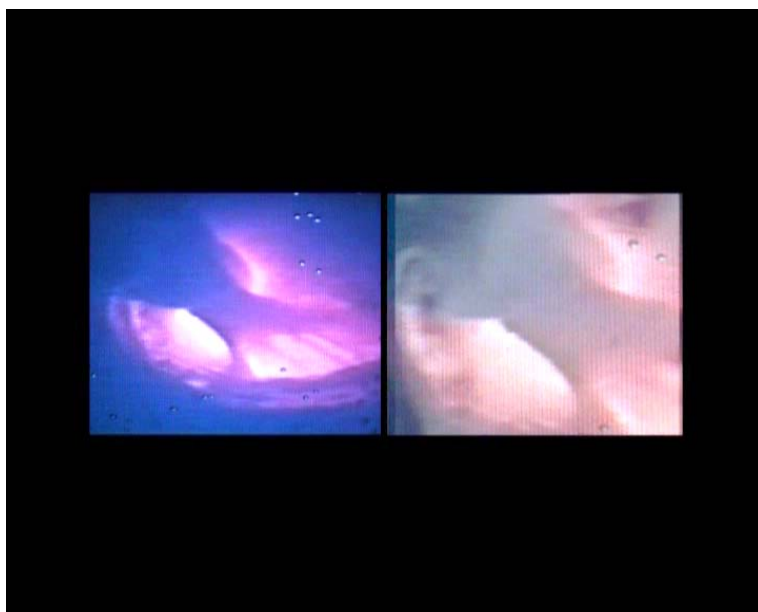


Fig. 4.8

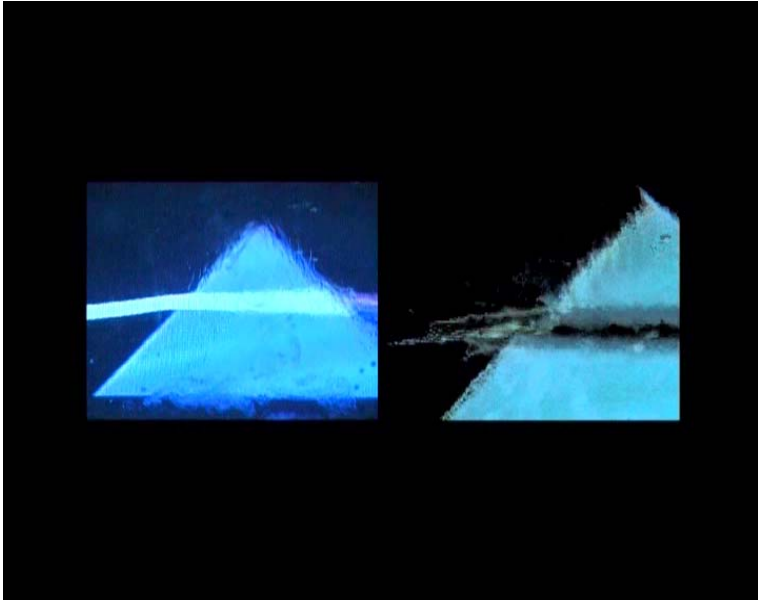


Fig. 4.9



Fig. 4.10

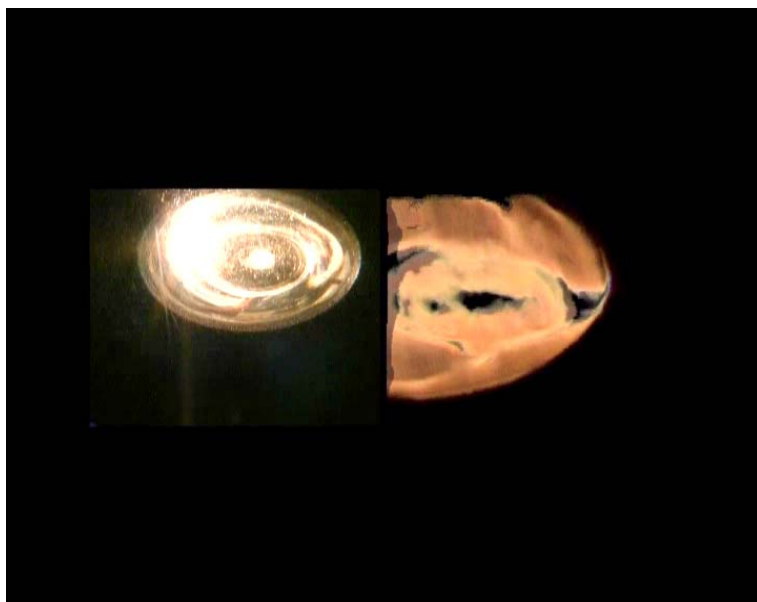


Fig. 4.11

Les scènes finales contiennent la mise en images de l'effacement complet et de la disparition du visuel par le sonore. À nouveau, l'artiste occupe tout le champ de la camera. Il injecte un liquide et, simultanément, brûle des films, libérant ainsi de la fumée (fig. 4.11). Puis, il aspire tout ce qui reste afin de faire disparaître la moindre trace de son intervention. Mais la puissance intimidante du son, qui domine l'énonciation, l'en empêche : c'est une menace face à laquelle l'assassin ne peut que se retirer.

Refusant le formalisme exagéré de l'esthétique digitale, Luca Sigurtà montre un exemple de « carte des rapports de pouvoir » entre son et image. Ce ne sont pas des rapports superficiels, mais sémantiques et très structurés. Déployés en trames narratives, ils parviennent même à intervertir la hiérarchie entre énonciation et énoncé, à transformer le réseau des enchaînements qu'ils produisent.

Dans les meilleures preuves de la *sound art*, il ne suffit pas de synchroniser les éléments sonores avec ceux de la vue pour obtenir des diagrammes. Sigurtà soigne la consistance et la plasticité figurative des rythmes sonores, les reliant à une *phénoménologie du sensible*. De ce point de vue, sa performance fait avancer les recherches de Deleuze sur Bacon, vers des dispositifs diagrammatiques qui ne se confinent pas exclusivement au visuel. Elle explore plutôt les potentialités de la transduction entre différents processus sensoriels.

Références bibliographiques

- Françoise Bastide, *Una notte con Saturno*, Rome, Meltemi, 2001.
- Daniela Cascella, *Scultori di suono*, Arezzo, Tuttle Edizioni, 2005.
- Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, La Différence, 1981.
- Id., *Foucault*, Les éditions de Minuit, coll. Critique, 1986.
- Nicola Dusi et Lucio Spaziante, *Remix-Remake. Pratiche di replicabilità*, Rome, Meltemi, 2006.
- Paolo Fabbri, « Simple forklaringer pa en indiviklet verden » (« Spiegazioni semplici a un mondo complicato »), interview avec Anders Toftgaard, *Kulturo-Tidsskrift for moderne kultur*, Copenhagen, hiver 1998.
- Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Gallimard, 1966.
- Id., *Ceci n'est pas une pipe*, Montpellier, Editions Fata Morgana, 1973.
- Algirdas Julien Greimas & Jacques Fontanille, *Sémiotique des passions. Des états des choses aux états d'âme*, Seuil, 1991.
- Bruno Latour, « *Drawing Things Together* », in Lynch M. e Woolgar, S., a cura di, *Representation in Scientific Practice*, Cambridge (MA), MIT Press, 1990, pp. 19-68.
- Charles Sanders Peirce, *Collected Papers*, Cambridge, Harvard University Press, 1866-1910.
- Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1966.

Diagramme ou regard diagrammatique ?

Felix THÜRLEMANN
Université de Constance

Pour Jacques Geninasca

Tout le monde parle, depuis un certain temps, de diagrammes – des historiens de l’art jusqu’aux architectes. Après le « pictorial turn » il paraît que nous assistons actuellement dans le domaine des recherches sur le visuel à un véritable « diagrammatical turn ».

Un des problèmes suscité par ce regain d’intérêt pour le diagramme est celui de sa définition. Dans le titre des journées d’études de Venise il était question de « diagrammes, cartes et schémas graphiques », qui ensemble constitueraient une « dimension métrasémiotique du visuel ». Mais comment définir cette dimension ? Est-elle constituée par un certain nombre de traits formels qui permettraient de décider si tel texte visuel entre dans la grande classe des diagrammes ou non ? Mon effort ne consistera pas à constituer une définition de cette manière – je la caractériserais de substantielle – j’aimerais au contraire proposer ici une définition *opérationnelle* du phénomène.

Ma thèse est la suivante : le phénomène du diagrammatique ne peut pas être suivi par des traits structurels formels, mais uniquement par le *regard diagrammatique* ; ce regard est susceptible d’être porté, en principe, sur n’importe quel texte visuel. Le terme de « regard » est à prendre dans un sens large, comme approche ou manière de réagir face au texte visuel. Il sera question de réactions non seulement cognitives, mais parfois aussi somatiques.

Ma contribution est organisée comme suit : je choisis comme point de départ un certain nombre de textes visuels ; après une esquisse d’analyse de chaque exemple, je passerai à la description des réactions qu’ils provoquent dans un contexte culturel déterminé pour en déduire, à la fin, des hypothèses sur ce que j’appelle le *regard diagrammatique*.

Les exemples choisis appartiennent à différentes époques et sont de nature formelle très variable ; il s'agira d'un schéma, de plans et de cartes, mais aussi d'un tableau peint et d'un ensemble de peintures. Toutes ces données visuelles peuvent être sujettes, pour signifier – c'est ma thèse – à un même type d'opération sémiotique appelé regard ou approche diagrammatique.

Un schéma

Le premier exemple est tiré d'un manuscrit de la fin du 8^e siècle conservé à la Bayerische Staatsbibliothek de Munich. La page reproduite fait partie du traité *De natura rerum* d'Isidore de Séville (fig. 1)¹. Dans la partie supérieure, en tête du texte, on aperçoit une configuration schématique accompagnée de termes écrits. Il s'agit donc d'un texte syncrétique que l'on qualifie normalement de « schéma » ou de « diagramme » dans le sens étroit du terme.

La configuration en question est constituée d'un ensemble de formes géométriques : de deux cercles complets, l'un en jaune, l'autre, plus petit, en violet, de six demi-cercles de couleur rouge, verte et jaune, dont les centres sont placés sur le périmètre du grand cercle jaune et qui sont disposés par paires opposées, finalement de quelques fragments de cercle vert et violet. Le dessin géométrique est accompagné d'éléments textuels. Au centre, il y a trois mots-clés écrits en majuscules et en couleur rouge, disposés l'un au-dessus de l'autre dans le sens horizontal : « MUNDUS – ANNUS – HOMO ». Egalement en majuscules rouges sont marqués les noms des quatre éléments qui sont réparties selon les axes horizontal et vertical : « IGNIS », « AER », « AQUA » et « TERRA ».

Le schéma sert à expliquer l'analogie entre le macrocosme et le microcosme, entre les quatre éléments du monde (« MUNDUS »), les quatre saisons de l'année (« ANNUS ») et les quatre tempéraments de l'homme (« HOMO »). Cette analogie est constituée par la référence commune des trois séries de termes à quatre qualités de base : « calidus », « humidus », « frigidus » et « sicc[us] », indiquées chacune deux fois de suite le long du périmètre du grand cercle jaune.

Chacun des quatre termes de chacune des trois séries (éléments, saisons, tempéraments) résulte de la combinaison de deux qualités différentes voisines, disposées dans l'interstice entre les deux cercles entiers, jaune et violet. Ainsi, non seulement la *terre* (« TERRA »), mais aussi les deux termes analogues, *l'automne* (« autumnus ») et la *mélancolie* (« melancolia ») – ce sont les trois termes marqués à gauche – s'expliquent en tant que combinatoire des qualités « frigidus » et « siccus » (froid et sec). Autre

¹ Je reprends ici des éléments d'une analyse publiée in Steffen Bogen et Felix Thürlemann, « Jenseits der Opposition von Text und Bild. Überlegungen zu einer Theorie des Diagramms und des Diagrammatischen », *Die Bildwelt der Diagramme Joachims von Fiore. Zur Medialität religiös-politischer Programme im Mittelalter*, études réunies par Alexander Patschovsky, Ostfildern, Thorbecke, 2003, pp. 1-22.

exemple : le feu, l'été et la colère (« IGNIS », « aestas » et « colera ») – les trois termes indiqués en haut – sont le résultat de la combinaison des termes « calidus » et « siccus », etc.

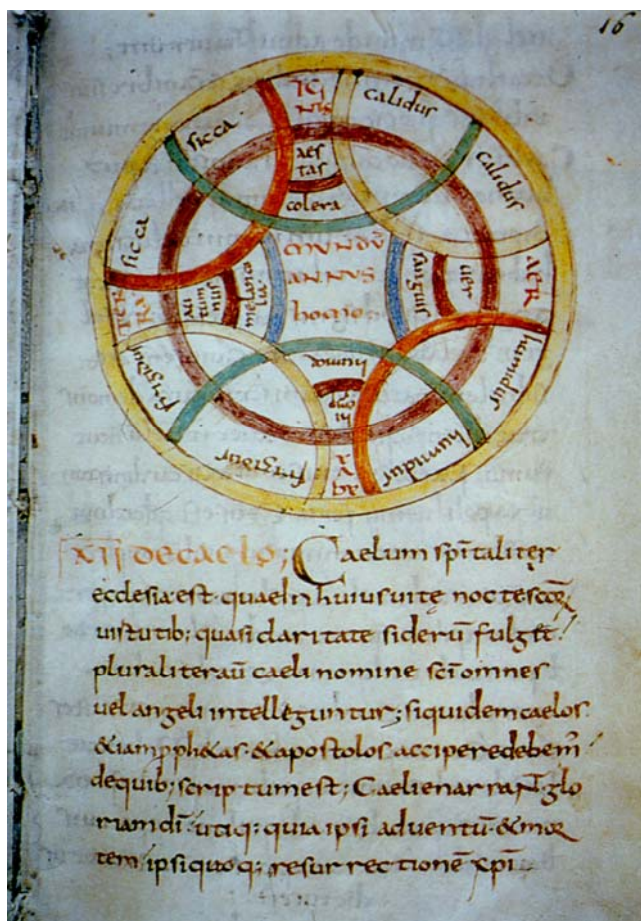


Fig. 1 - Diagramme cosmologique
(Munich, Bayerische Staatsbibliothek, ms. clm 16128, fol. 16r)

Dans ce type de lecture, le diagramme qui est constitué d'un côté de figures circulaires colorées disposées régulièrement et de termes latins de l'autre, devient une sorte de *machine à penser*. La configuration sert à expliquer la genèse des trois fois quatre termes appartenant aux trois grands thèmes *éléments*, *saisons*, *tempéraments*. Ces thèmes possèdent une organisation analogue grâce à leur genèse commune par la combinatoire de seules deux catégories contraires de base, « frigidus » vs. « calidus » et « siccus » vs. « humidus ». Comme on le voit, dans la lecture diagrammatique de la configuration en question, les qualités visuelles de type

chromatique et eidétique d'un côté, positionnelle de l'autre, sont arrangées de façon à permettre un ensemble de performances cognitives qui relèvent du calcul logique.

Mais la configuration des cercles et fragments de cercles colorés peut être lue d'une autre façon encore : en tant qu'ornement. La lecture ornementale applique un regard esthétique qui est sensible aux valeurs chromatiques et linéaires organisées régulièrement dans un ensemble équilibré. Dans ce type de saisie, les éléments textuels n'entrent pas en jeu avec leur contenu sémantique.

Dans l'exemple choisi, la lecture ornementale semble jouer une valeur non négligeable. Elle sert, en quelque sorte, de base à la lecture diagrammatique. En tant qu'ornement, la configuration circulaire désigne le monde comme *kosmos*, comme une entité close et bien organisée. Ce contenu de la configuration saisi par le regard ornemental est en quelque sorte le thème général, analysé ensuite par l'application du regard diagrammatique. C'est lui qui permet de comprendre les lois qui font du monde un ensemble bien organisé, où les dimensions macrocosmiques et microcosmiques sont corrélées les unes aux autres.

Un plan de ville

Le deuxième exemple (fig. 2) renvoie directement aux journées d'étude « La dimension métasémiotique du visuel : diagrammes, cartes, schémas graphiques » tenues le 11 et 12 février 2006 à Venise. Par le fait que tous les participants se trouvaient réunis dans la même salle le premier jour du colloque, il confirme ma thèse que la lecture diagrammatique des textes visuels est une lecture qui vise la performance. On lit la carte – autre type de texte visuel relevant de la lecture diagrammatique – en vue d'abord de l'orientation dans l'espace, suivie, éventuellement, d'un déplacement réel. Je dis « éventuellement », car nous connaissons tous le phénomène par lequel le regard sur la carte nous amène à renoncer à un voyage que nous avons auparavant imaginé « en tête ».

La carte et le plan sont normalement considérés comme relevant du domaine de l'iconique dans le sens plat du terme, comme étant une image mimétique du monde. On est prêt à admettre, bien sûr, que les cartes obéissent à un certain nombre de conventions, mais la nature mimétique fondamentale ne semble pas être mise en question par ce fait. Dans le cas de notre exemple, les groupes de maisons sont transcrits par le terrain qu'ils occupent. Ils apparaissent par là comme des surfaces qui désignent des bouts de terrain « non accessibles » en quelque sorte au piéton ordinaire. A l'intérieur de ces surfaces sont distingués ensuite les types de propriété (privé vs. publique) par le contraste entre jaune clair et bleu clair. Les stations des « vaporetti » sont en plus marquées spécialement en bleu foncé, les églises par une croix superposée, etc.

Deux maisons ont été retravaillées par les organisateurs du colloque : le lieu d'hébergement, la « Fondazione Levi », et le lieu de réunion, la « Fondazione Bevilacqua La Masa ». Une ligne rouge relie les deux

Diagramme ou regard diagrammatique ?

rectangles rouges qui désignent ces deux lieux privilégiés pour le participants du colloque. Cette ligne indique le chemin le plus court qu'un piéton peut prendre pour aller d'un établissement à l'autre.

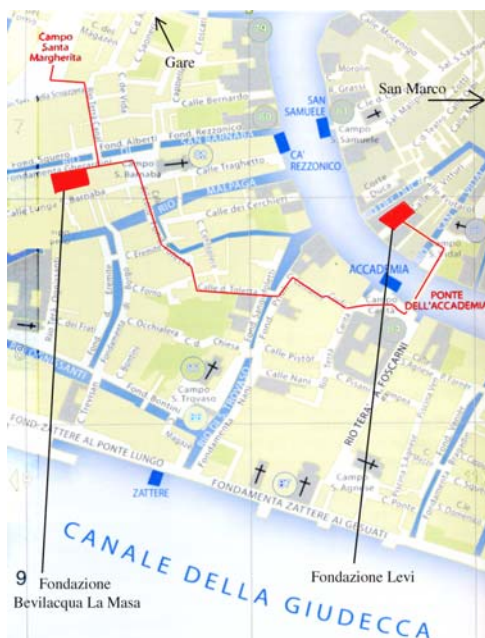


Fig. 2 - Plan de Venise manipulé par les organisateurs du colloque

Par l'acte d'ancrage – un procédé qui est à la base de toute lecture d'une carte – l'énonciataire choisit un des carrés rouges comme point de départ, l'autre comme le but envisagé du déplacement. La ligne rouge qui relie les deux carrés est intéressante : elle marque deux performances possibles que l'énonciataire peut faire à partir de la carte : le chemin de l'hôtel au lieu de réunion et vice versa. Mais d'autres parcours sont tout à fait possibles également. Personne par exemple ne peut m'empêcher d'allonger le fil rouge, de faire un petit détour en passant de l'hôtel au lieu de réunion. (Je ne parle pas de ceux qui l'ont peut-être fait involontairement.)

La carte ne prescrit pas les déplacements à faire. Elle est un texte visuel qui sert à nous orienter dans le monde, c'est-à-dire de mettre le lieu que nous avons choisi comme lieu d'ancrage en rapport avec un autre lieu, choisi à volonté, et de projeter des relations entre eux, c'est-à-dire d'imaginer des parcours possibles. De nouveau donc, le regard diagrammatique est un regard qui se sert du texte visuel pour passer à la performance. Mais dans le cas de la carte, chaque performance somatique est nécessairement précédée d'une performance de caractère cognitif. Le lecteur de la carte développe d'abord un projet de déplacement ; la réalisation du déplacement, la performance somatique, peut s'y ajouter, mais elle n'est pas nécessaire.

Un autre point essentiel permet de comprendre la structure sémiotique des cartes et leur fonctionnement. Aujourd'hui, les plans de ville et les cartes sont dessinés normalement à l'échelle. Une distance mesurée dans la carte peut être corrélée par une opération de multiplication à une distance dans le monde réel. Mais cette qualité soi-disant *mimétique* de la carte n'est pas nécessaire et même pas toujours utile à son fonctionnement. Pour expliquer cette thèse, je me sers de deux exemples, un antique, l'autre moderne.

Une carte antique

Une des cartes romaines les plus intéressantes dont nous avons gardé la trace s'est conservée avec la *Tabula Peutingeriana* (fig. 3), une copie du 12^e ou 13^e siècle d'après un modèle antique du 4^e siècle après Jésus-Christ, qui remonte, lui, à un modèle plus ancien encore. La carte mesure plus de 6 mètres de long, mais seulement 34 centimètres de haut. Le format s'explique facilement par le fait qu'il s'agissait à l'origine d'un rouleau de papyrus. La *Tabula Peutingeriana* représente le réseau routier entier de l'empire romain antique sur les trois continents connus alors : l'Europe, l'Afrique et l'Asie. Il est évident qu'une représentation du monde à l'aide d'une surface rectangulaire de 34 à 675 centimètres (donc avec un rectangle aux côtés en rapport de 1 à 20) ne va pas sans des distorsions énormes.

L'illustration montre un extrait de la carte avec au milieu l'Italie centrale, la bande supérieure représentant les pays dalmatiques. En bas, on voit une

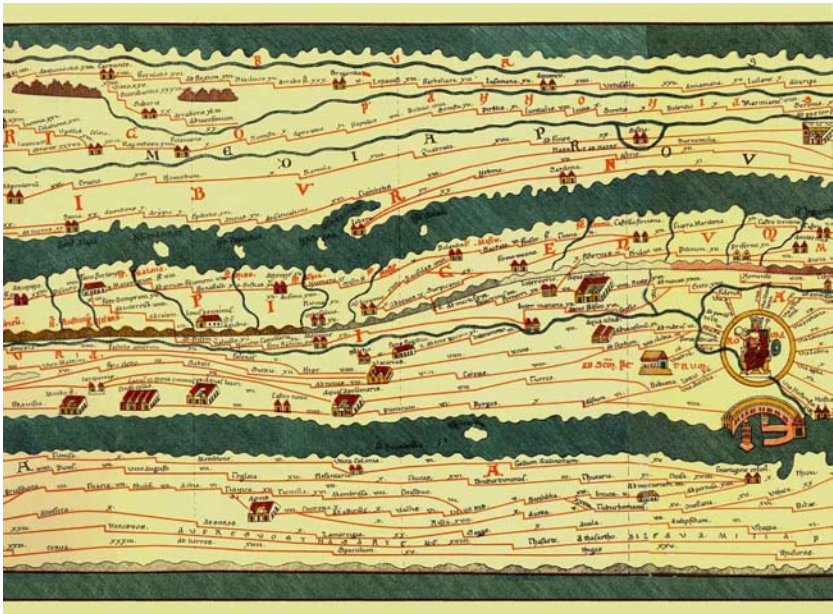


Fig. 3 - *Tabula Peutingeriana*, détail de l'Italie (d'après l'édition de Konrad Miller de 1887)

partie de la côte africaine. Vers le bord droit, on découvre la ville de Rome, le nombril du monde d'alors, sous la forme d'une figure féminine assise sur un trône et placée dans un cercle. Malgré les distorsions, la carte est parfaitement lisible et pouvait remplir son usage, celui de calculer les étapes nécessaires pour le déplacement d'un lieu de l'empire à l'autre. Les routes sont marquées par des lignes rouges, les haltes d'étapes indiquées par des ricochets ; les distances entre les étapes sont marquées par des chiffres.

Une carte moderne

Faisons un saut de deux mille ans. L'illustration 4 montre un plan avec le réseau des subways que la direction des London Transports a publié en 1932. Les tunnels souterrains sont en quelque sorte projetés sur un plan de la ville de Londres, les lignes de subways étant différenciées entre elles par des couleurs contrastantes. Le plan est dessiné, comme la plupart des plans et des cartes modernes, à l'échelle.

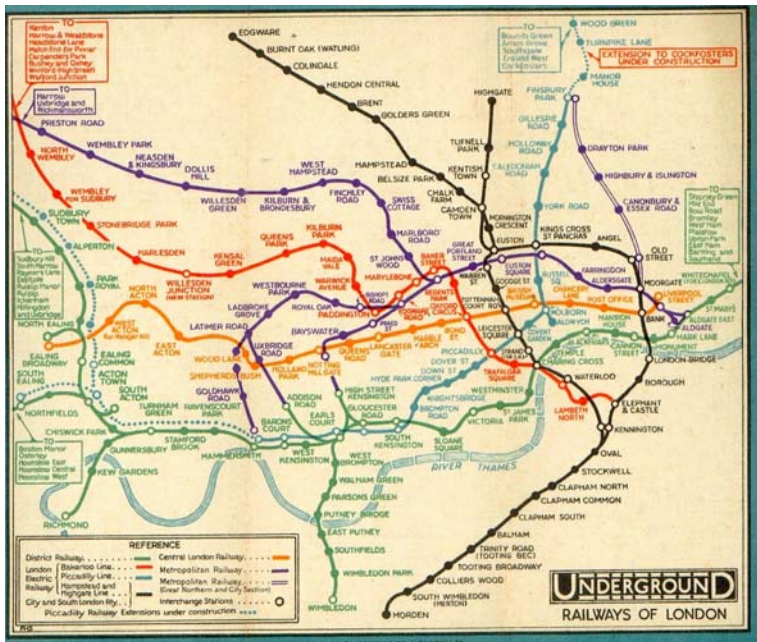


Fig. 4 - Anon., Plan des London Underground

Une année plus tard, en 1933, la même compagnie publiait un plan qui relève d'une grammaire visuelle complètement différente (fig. 5). Ce plan est – avec des changements mineurs – encore en usage de nos jours. Il s'est montré beaucoup plus efficace pour servir le but envisagé, c'est-à-dire comme instrument permettant au public londonien et aux touristes de projeter leur déplacement à l'aide du métro londonien. Le plan est efficace justement

parce qu'il n'est pas dessiné à l'échelle et qu'il ne tente pas de relier le réseau souterrain à la géographie urbaine – avec la seule exception du cours de la Tamise indiqué sur le plan. La valeur d'emploi est augmentée grâce à la réduction des qualités mimétiques. Pour l'usager, la question centrale est la suivante : « Comment relier les différentes lignes pour arriver au but que je me suis proposé pour mon voyage ? » Pour répondre à cette question, il suffit d'avoir sous les yeux le réseau des lignes avec les stations marquées à une distance régulière et avec les nœuds qui relient les différentes lignes, pour savoir où changer de l'une à l'autre.

Ce n'est certes pas un hasard si l'inventeur de ce plan, Harry Beck, était un ingénieur d'électricité. Un tableau qui règle la distribution des courants d'électricité est comparable – de par sa fonction et sa forme – au plan de métro qui règle les changements possibles d'une ligne à l'autre.



Fig. 5 - Harry Beck, Plan des London Underground

Une œuvre d'art

L'exemple reproduit comme illustration 6 n'a, à première vue, rien à voir ni avec un schéma, ni avec une carte. Il montre une œuvre d'art, un tableau anonyme conservé au Louvre qui date de 1525 environ. Une attribution de l'œuvre au peintre Jan Wellens de Cock, actif à Leyde, me paraît probable².

² Le tableau anonyme néerlandais a été analysé une première fois in Felix Thürlemann, « La double spatialité en peinture : espace simulé et topologie planaire : à propos de "Loth et ses filles" (Musée du Louvre, RF. 1185) », *Le Bulletin*, n° 20, 1981, pp. 34-46.

Le tableau raconte l'histoire de Loth et ses filles. En haut à droite on voit la ville de Sodome, bâtie au bord de la mer, en train d'être détruite par un tremblement de terre et du feu qui tombe du ciel. Juste au-dessous de la ville, on voit sur un pont fragile une première fois Loth avec ses deux filles, tous trois suivis par un âne. A une certaine distance de ce groupe, on découvre la



Fig. 6 - Jan Wellens de Cock (attr.), Loth et ses filles
(Paris, Musée du Louvre)

femme de Loth qui s'est retournée vers la ville. C'est le moment où elle est transformée en colonne de sel. Le chemin suivi par le petit groupe des fugitifs montera vers le rocher à gauche en haut où il traversera le tunnel pour arriver au plateau en bas à gauche. Là, Loth est de nouveau représenté ensemble avec ses deux filles, cette fois-ci à l'avant-plan.

On l'aura remarqué : en décrivant le tableau, j'ai utilisé les catégories topologiques haut vs. bas et gauche vs. droite pour indiquer l'emplacement des figures simulées sur la surface du tableau. En effet, cette organisation topologique, soulignée par l'arbre svelte qui divise la surface selon la verticale et la ligne d'horizon la divisant selon l'horizontale, est fondamentale pour la lecture du tableau :

- les figures manifestées *en haut à droite* (les maisons de la ville de Sodome et le feu destructeur) relèvent du concept de « mort »,
- celles qui lui sont opposées *en bas à gauche* relèvent du concept de « vie » (il s'agit de la scène d'inceste garantissant la survie de la race humaine) ;
- les figures manifestées *en haut à gauche*, des rochers nus dont l'un reprend le profil de la tête de la femme de Loth transformée en colonne de sel, peuvent être attribuées au concept de « non-mort » ;
- *en bas à droite*, le squelette de l'âne et le tronc d'arbre se décomposant renvoient au concept de « non-vie ».

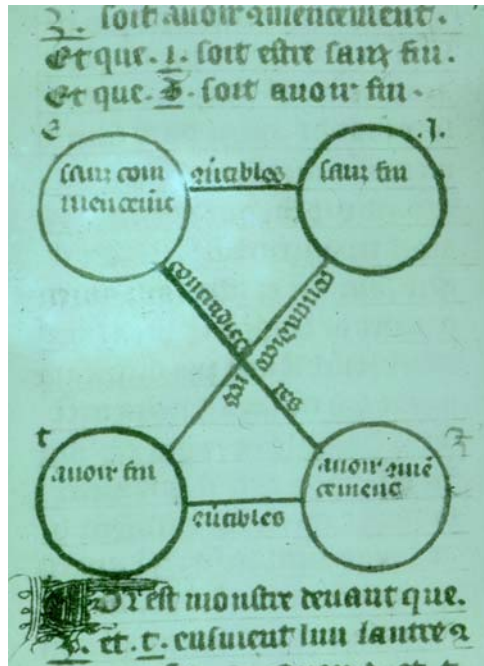


Fig. 7 - Carré logique
(Paris, Bibliothèque Nationale de France 1082, fol. 53v)

Donc, l'ensemble des figures manifestées dans ce tableau renvoie aux quatre termes du carré sémiotique greimassien ou du carré logique aristotélicien, si on veut se tenir à l'époque de la production du tableau. Il n'y a pas, au fond, de différence fondamentale entre la peinture figurative et le schéma abstrait reproduit comme illustration 7, un carré logique tiré d'un manuscrit écrit en 1377³.

Les termes abstraits qui y sont inscrits dans les cercles (il s'agit des formules « avoir fin », « sans fin », « avoir commencement » et « sans commencement ») sont comparables aux figures et aux actions qui, dans le tableau de Jan de Cock, sont manifestées dans les quatre parties de la surface et peuvent être désignées par des termes abstraits comparables.

Il n'y a pas de doute : le tableau néerlandais du début du 16^e siècle peut être soumis à une lecture diagrammatique, une lecture qui relie l'ensemble des figures reproduites aux quatre termes élémentaires tels qu'ils sont manifestés dans le carré logique organisant la catégorie *vie/mort* ou dans le carré sémiotique de base. Il faut cependant retenir que seule une définition opérationnelle du phénomène diagrammatique permet de postuler une parenté fondamentale entre la peinture (fig. 6) et le carré logique (fig. 7).

Une « hyperimage »

Je passe au dernier exemple (fig. 8), l'exemple le plus radical que j'ai trouvé pour appuyer ma définition opérationnelle du phénomène diagrammatique⁴. Au lieu d'un tableau unique, nous avons affaire ici à quelque chose comme une « hyperimage », un ensemble de tableaux présentés d'une manière particulière. Si, dans le cas de l'œuvre de Jan Wellens de Cock (fig. 6), on peut admettre que le peintre avait inscrit dans son tableau la structure du carré logique et qu'une étude attentive du tableau ne faisait en quelque sorte que découvrir le diagramme inscrit sous forme cachée, ce n'est plus le cas pour ce nouvel exemple. La production de la structure diagrammatique résulte de la seule disposition des tableaux. Le faire créateur a consisté ici dans le fait de planter quelques clous pour présenter sur un mur commun un certain nombre de tableaux peints indépendamment l'un de l'autre.

L'illustration montre une gravure colorée de Maria Cosway, publiée en 1801. Elle représente une paroi dans le Musée Central des Arts qui venait d'être créée dans le Louvre par Napoléon I^{er}, administré alors par son premier

³ Aristote, *De Caelo*, traduit par Nicole Oresme, 1377, Paris, Bibliothèque Nationale, fr.1082, fol. 53v.

⁴ Voir pour une analyse plus détaillée Felix Thürlemann, « Vom Einzelbild zum "hyperimage": eine neue Herausforderung für die kunstgeschichtliche Hermeneutik », *Les herméneutiques au seuil du XXI^e siècle : évolution et débat actuel*, études réunies par Ada Neschke-Hentschke avec la collaboration de Francesco Gregorio et Catherine König-Pralong, Louvain-Paris-Dudley, Peeters, 2004, pp. 223-247, plus particulièrement pp. 234-236.



Fig. 8 - Maria Cosway, *Musée Central ou Galerie du Louvre à Paris*, Paris 1801-1803, fig. 1 (Paris, Bibliothèque nationale de France)

directeur Dominique-Vivant Denon. L'accrochage de Denon a suivi strictement les règles relatives au système des pendants, par lequel chaque tableau qui n'est pas situé sur l'axe de symétrie possède une œuvre lui répondant. Les œuvres disposées des deux côtés de l'axe de symétrie doivent avoir plus ou moins le même format, relever du même genre pictural et représenter les figures à la même échelle.

Le système des pendants invite les spectateur à une lecture diagrammatique particulière qui peut être définie comme suit : les œuvres isolées placées sur les axes de symétrie invitent à un type de lecture identificatoire d'ordre empathique, tandis que les œuvres disposées en pendant sont sujettes au regard comparatif, à un regard qui vise à établir une isotopie commune servant de base à l'établissement de catégories sémantiques qui s'opposent selon la logique des contraires ou des contradictoires.

Dans l'exemple en question, le tableau d'autel de Guido Reni qui occupe le centre – il est rentré entre temps à Bologne – sert d'axe de symétrie pour deux paires de peintures arrangées en pendant. L'œuvre de Reni – elle mesure sept mètres de haut et se termine en demi-cercle comme la paroi qui lui sert de support – est en quelque sorte donnée comme thème de l'ensemble, les quatre tableaux qui l'entourent par paires pouvant être considérés comme une sorte de commentaire marginal du tableau central.

La partie supérieure du tableau de Reni représente, sur une tapisserie simulée, la scène biblique de la déploration du Christ mort par la Vierge. En dessous, on voit, agenouillé au centre, saint Charles Borromée adorant le Crucifié. Il est entouré par les quatre autres patrons de la ville de Bologne. En bas, quatre putti qui portent les attributs des saints sont également arrangés deux par deux autour un modèle de la ville de Bologne.

Denon paraît avoir été surtout sensible à l'arrangement des saints disposés en quinconce, puisque la disposition des quatre tableaux qui entourent le tableau d'autel de Reni reprend cet arrangement. Dans chacun des tableaux disposés en pendant, une figure d'ange joue un rôle central, sauf dans le *Couronnement du Christ* de Titien, en bas à droite. Pourtant, dans ce tableau, le Christ est représenté dans une pose qui reprend d'assez près celle du putto dont il est le voisin dans le tableau de Reni.

La disposition des oeuvres par pendants a, je le répète, pour fonction d'inviter à la comparaison des œuvres impliquées. Par son arrangement, Denon semble avoir sollicité un regard qui vise à la saisie des caractères stylistiques personnels des auteurs des œuvres impliquées. Dans le pendant supérieur s'opposent les manières individuelles du peintre vénitien Domenico Fetti (tableau de gauche) et de son contemporain bolognais Guerchin (tableau de droite). Dans la paire inférieure, Denon a confronté, avec le *Saint Michel terrassant le dragon* de Raphaël d'un côté et le *Couronnement du Christ* du Titien de l'autre, les styles individuels des grands représentants de l'art du *disegno* et de l'art du *colore*.

Conclusion

L'arrangement des tableaux par pendants – il était pratiqué dans les collections d'art depuis le 17^e jusqu'au 20^e siècle – permet de comprendre de la manière la plus claire ce qu'on peut entendre par regard diagrammatique. En voilà les éléments essentiels :

1. Une théorie sémiotique des textes visuels que l'on classe d'ordinaire sous le terme de « diagramme » – les schémas, les cartes et les plans – ne peut pas être développée à partir des traits formels de ces textes. Une définition valable doit se référer aux propriétés du regard appliqué lors de leur réception. Ainsi, le même diagramme inséré dans le manuscrit d'Isidore de Séville, « MUNDUS – ANNUS – HOMO », peut être soumis à une lecture ornementale et à une lecture diagrammatique. A défaut d'une définition substantielle, il faut pouvoir se reposer sur une définition *opérationnelle* du phénomène diagrammatique.

2. Le regard diagrammatique vise à une saisie de la configuration visuelle en tant que « machine à penser ». Ce type de saisie perçoit les relations formelles comme point de départ pour des performances cognitives dont le nombre est en principe illimité.
3. Dans certains types de textes visuels, comme les plans de ville et les cartes géographiques, les performances cognitives peuvent, mais ne doivent pas nécessairement, être suivies par des performances somatiques, de déplacements dans l'espace réel.
4. Ce qui se passe entre la perception de la carte et les déplacements que nous faisons avec son aide, mériterait une réflexion sémiotique ultérieure. Elle devrait mettre en rapport les données de la carte saisies par les yeux et les déplacements dans le texte urbain effectués à pied – ou à l'aide d'une gondole...

Visible est une revue de sémiotique visuelle mise en place dans le cadre d'un projet de recherche européen initié par le CeReS (Centre de recherches sémiotiques) de l'université de Limoges. Elle participe à la construction de ce lieu d'échanges et public, par priorité, les résultats de ces rencontres.

Comment saisir l'hétérogénéité du visible ? Comment rendre compte de la pluralité des approches disciplinaires mais aussi de la diversité constitutive de l'objet ?

Ce numéro consacré au second volet des travaux de 2005, les journées d'étude de Venise intitulées « Diagrammes, cartes, schémas graphiques » clôt le cycle triennal de rencontres.

ISBN : 978-2-84287-472-8

ISSN : 1778-042 X

20 €



9 782842 874728