
La sémiotique plastique de Floch et la sémiotique visuelle contemporaine : entre filiation et dépassement *

Marion Colas-Blaiseⁱ

Résumé : Cet article focalise l'attention sur la sémiotique plastique et, plus particulièrement, sur la schématisation semi-symbolique, c'est-à-dire sur la corrélation entre des catégories du plan de l'expression et du plan du contenu, pour en montrer tout l'intérêt et inviter à son dépassement. Mettant les hypothèses à l'épreuve de tableaux de Georges Laurent, nous visons à établir des filiations à partir des travaux des pionniers de la sémiotique visuelle, surtout de Floch, de Greimas et de Thürlemann, afin de souligner le fait que certains développements de la sémiotique visuelle contemporaine (focalisation sur la matérialité du tableau, sur sa texture et sur son support, analyse tensive de la catégorie, approche dynamiciste des processus sémiotiques et pensée de la variation) s'autorisent directement des avancées considérables réalisées dans les années soixante-dix à quatre-vingt-dix, mais aussi réexaminent les bases qui ont été jetées.

Mots-clefs : sémiotique plastique ; semi-symbolisme ; tensivité ; matérialité ; processus sémiotique.

* DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2023.206695>.

ⁱ Professeur émérite de la Faculté des Lettres, des Sciences Humaines, des Arts et des Sciences de l'Éducation, Université du Luxembourg, Esch-sur-Alzette, Luxembourg. E-mail: marion.colas@uni.lu. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8449-5076>.

Introduction

Jean-Marie Floch est volontiers considéré, avec Algirdas Julien Greimas et Félix Thürlemann, comme un des pionniers de la sémiotique visuelle actuelle. Dans ce cas, en quoi ses ouvrages, en particulier *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit* (1985) et *Identités visuelles* (1995), explorent-ils des voies inconnues ? En quoi la sémiotique visuelle contemporaine se construit-elle sur cet héritage, mais aussi en quoi les travaux des années soixante-dix à quatre-vingt-dix appellent-ils, aujourd'hui, à rétablir des points de vue d'abord écartés et à attirer l'attention sur des composantes de l'image qui, en raison des choix opérés initialement, voire de véritables forclusions théoriques, ont d'abord été négligées ?

Si telles sont les questions à la base de cette étude, les travaux de Floch ne sauraient être abstraits du contexte qui les a vus naître. Comme Floch le souligne lui-même, les développements sont largement collectifs. Ainsi, les systèmes « semi-symboliques », définis par la « conformité non pas des éléments isolés mais des catégories situées sur [les plans de l'expression et du contenu] » (FLOCH, 1988a, p. 252), sont au cœur de l'étude de Greimas intitulée « Sémiotique figurative et sémiotique plastique », qui date de 1978 et qui a été publiée en français en 1984. Ceci après que les « langages "molaires" ou semi-symboliques » ont été mentionnés dans l'entrée « Sémiotique » de *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 343). Davantage même : le « langage semi-symbolique » est déjà pressenti dans *Essais de sémiotique poétique* (1972), voire dans *Du sens* (1970, p. 72), où il est question de la corrélation, « à la fois arbitraire et constante », « d'une catégorie phémique du plan de l'expression avec une catégorie sémique appartenant au plan du contenu ». Pour sa part, Félix Thürlemann (1982, p. 35) a mis en avant les « codes-connecteurs » qui correspondent à des « règles » établissent des rapports d'homologation entre des catégories plastiques et des catégories sémantiques.

Au cours des trente dernières années, la réflexion sur le système semi-symbolique et sur ce cas particulier que constitue la sémiotique plastique a été poussée plus avant. Retenons, sans souci d'exhaustivité, mais avec l'idée de pointer la diversité des questions soulevées, l'étude des liens entre le semi-symbolisme et les catégories topologiques (BEYAERT-GESLIN, 2005a) et la focalisation, à propos de la photographie et de l'image numérique, sur la substance et le support formel/matériel, en relation avec un parcours de l'expression réinterprété (DONDERO; REYES GARCIA, 2016). Pour sa part, Pierluigi Basso Fossali (2018, p. 312) montre en quoi le semi-symbolisme était pour Greimas – et sans doute pourrait-on ajouter : pour Thürlemann et pour Floch – la « clé de l'autonomie signifiante de l'œuvre picturale et de son échappement au monopole représentationnel de la signification ». Ailleurs,

l'accent est mis sur le semi-symbolisme en relation avec les images synchrétiques et la tensivité (BARROS, 2019). On le voit, l'actualité¹ du semi-symbolisme se dément d'autant moins que cette notion est éminemment productive, tant au niveau des études de cas qu'au niveau de sa théorisation.

Aussi sera-t-elle au cœur de notre propre réflexion. Réinterrogeons des postulats de base qui y sont associés, tels que (i) la segmentation comme méthode de dégager des unités discrètes pourvues d'un statut sémiotique ; (ii) le principe de contraste ; (iii) l'insertion diachronique de tel tableau dans la production de l'artiste, voire d'autres artistes. Cela pour souligner le caractère opératoire de la notion « système semi-symbolique », mais aussi pour en montrer les limites.

Après nous être penchée sur les linéaments à la base du schématisme semi-symbolique, notamment sur les conditions de possibilité de la discrétisation et du regroupement des traits visuels au sein de ce que Greimas (1984) appelle des formants figuratifs et plastiques (première partie), nous viserons à penser la mise en mouvement de la structure statique issue du système semi-symbolique (deuxième partie). Ceci à partir de tableaux du peintre limougeaud Georges Laurent, qui nous feront connaître leurs demandes propres. Convoquant différents cadres théoriques, nous nous demanderons en quoi l'analytique tensive avec Zilberberg (2006) permet de dépasser le soubassement « logico-sémantique » des images, en quoi une approche phénoménologique nous donne les moyens d'appréhender l'entre-jeu des formes et des fonds, mais aussi en quoi les analyses gagnent à dégager des configurations (BASSO FOSSALI, 2022)², en deçà des figurativités reconnues, voire à distinguer la forme classique de la morphologie en tant que forme de la substance (BORDRON, 2019). Enfin, dans la troisième partie, nous réfléchirons aux notions de variante et de variation, en relation avec la diagrammatisation des œuvres analysées, leur allographisation et leur redensification. Dans la foulée, nous essayerons de vérifier en quoi le principe de la suspension de l'iconicité (FONTANILLE, 2022)³, c'est-à-dire le découplage provisoire du plan du contenu et de celui de l'expression, permet de mieux capter le devenir de la forme.

¹ L'actualité des travaux de Floch est attestée, entre autres, par la *Petite rétrospective : Jean-Marie Floch, un sémioticien pour aujourd'hui* (LANDOWSKI, 2022).

² Cf. l'entrée de dictionnaire « Signe / configuration », présentée par P. Basso Fossali pendant le colloque « Redéfinir le sémiotique », Luxembourg, Université du Luxembourg, 19-21 octobre 2022.

³ Cf. « La dimension iconique et la dimension plastique. Petite chronique d'une grande distinction méthodologique ». Texte présenté par Jacques Fontanille pendant le festival de sémiotique visuelle organisé par A. Beyaert-Geslin, Bordeaux (IUT Montaigne), 22-24 juin 2022.

1. La sémiotique visuelle « structurale » : le salut par le semi-symbolisme ?

Quel est l'intérêt de la mise à nu du système semi-symbolique appelé « global », c'est-à-dire d'un type particulier de relation entre le plan du contenu et le plan de l'expression ? L'objectif premier est clairement énoncé : il s'agit de rendre compte de la contribution d'une « opposition de valeurs », de la « saturation d'un rouge », d'une « différences de techniques ou de matières » ou encore d'un « rapport de positions à l'intérieur d'un volume » à la production sémiotique, au-delà de la reconnaissance des seules figures (FLOCH, 1988a, p. 249). Floch s'inscrit dans une lignée, de Diderot à Baudelaire, de Wölfflin à Focillon, en misant sur la spécificité du visuel par rapport au dicible et en l'instituant en objet d'analyse. Les conditions sont émises immédiatement : pour que l'image soit un objet de sens, il faut que la « surface plane qu'elle occupe [soit] informée, articulée ». Concrètement, le terme « contraste » en vient à désigner la « co-présence », sur une même surface, des « termes opposés de la même catégorie visuelle ». Un réseau notionnel se construit, qui comprend la *corrélacion* et le *couplage* (par exemple de l'opposition « oui/non » avec l'opposition des mouvements de la tête).

Parmi les avancées considérables, ciblons-en deux, tout en esquissant les lignes d'horizon qui nous guideront ici.

D'abord, l'espace « clos et articulé » de l'image correspond à un « ensemble signifiant », à une « structure textuelle » (FLOCH, 1985, p. 45) dont il s'agit de rendre compte à travers des discrétisations dégageant notamment des unités du plan de l'expression et proposant des mises en relation dans des formants figuratifs et plastiques. L'image est alors considérée comme un tout de sens stabilisé, parfaitement débrayé, aux contours d'énoncé nettement affirmés. Dans ce cas, aucun « ébranlement » du tout de sens qui conduirait à capter des émergences, des anticipations, des fluctuations et des développements sur un fond continu. La sémiotique visuelle postgreimassienne tentera de relever le défi. Pour l'instant, aucune volonté de dégager des variantes donnant de la consistance à des généalogies, des « configurations » (BASSO FOSSALI, 2022) en acte, qui se soustraient encore à toute mainmise par la syntaxe. L'articulation du paradigmatique avec le syntagmatique souhaitée par Greimas (1984, p. 18) n'en devient que plus importante : la reconnaissance des catégories et des figures plastiques (« ou... ou ») est suivie de l'établissement de la relation « et... et », à laquelle renvoie la notion de contraste. La récurrence par projection de contraires ou de contradictoires est alors à distinguer de la reprise anaphorique. On ne s'étonnera pas que Floch (1985, p. 64) oppose le « niveau profond du plan de l'expression » (catégories) au « niveau superficiel » dédié à des « figures de l'expression définies comme des combinaisons des termes de ces catégories »

(par exemple : dans *Composition IV* de Kandinsky, la « double forme allongée » réalise les traits « long + continu + segmenté (avec segment final courbe) »).

Ensuite, selon Floch, les formants plastiques servent de « prétextes » (1985, p. 46) à des investissements de sens, plus abstraits et chargés de valeurs axiologiques. Tant il est vrai que l'attribution d'un statut sémiotique est subordonnée à la mise en évidence d'un signifié. Y opposera-t-on le souci de dissocier également les deux plans de l'expression et du contenu, les modalités de leur appréhension n'étant pas les mêmes, en misant sur leur autonomisation ? Nous retrouverons la question *infra*. Dans l'immédiat, notre attention est retenue par la volonté d'élargir les investigations à l'ensemble de la production d'un artiste, ainsi de Kandinsky (années 1907-1916), à partir des mêmes « thèmes » sous-jacents. Or, viser à dégager moins une « vision du monde » qu'un « petit nombre de règles de disposition topologique », à mettre à contribution un « petit "lexique" », c'est-à-dire à faire apparaître comme un invariant figuratif sous-tendant des réalisations syntagmatiques diverses, c'est croiser, nécessairement, une objection formulée par Benveniste : affirmant la prééminence de la langue (1974 [1969], p. 54), le linguiste note qu'aucun des arts plastiques considérés « dans leur ensemble » n'est conforme au « système sémiotique » reposant sur « (1) un répertoire fini de SIGNES », « (2) des règles d'arrangement qui en gouvernent les FIGURES », « (3) indépendamment de la nature et du nombre des DISCOURS que le système permet de produire » (BENVENISTE, 1974 [1969] p. 56). Dans ce cas, toute généralisation serait-elle interdite ? Benveniste est explicite sur ce point : un projet d'expression artistique particulier se soustrait à une convention partagée et aux prévisions que celle-ci autorise. En d'autres termes, chaque image est-elle redevable d'une « grammaire » unique ? Ou parlera-t-on de grammaire « universelle », ou, du moins, d'une grammaire propre à un artiste ? Ce dernier mettrait-il à contribution un réservoir de formes stabilisées ? La question divise. Si Maria Giulia Dondero (2016, p. 244-245) propose de dégager, pour une image, un « micro-code doté de sa propre micro-grammaire », elle envisage aussi des langues et des sous-langues visuelles relatives aux statuts des images (par exemple, l'art, la science...).

L'ambition affichée par la sémiotique visuelle naissante est bien celle-là : non seulement partir d'une opposition telle que « terrestre : céleste » (Klee) pour augmenter le nombre des codes considérés – par exemple : (i) courbe : droit :: *céleste* : *terrestre* ; (2) haut : bas :: *céleste* : *terrestre* » (THÜRLEMANN, 1982, p. 35) –, mais encore constituer des corpus. Est-il alors possible de rendre pour ainsi dire commensurables des œuvres d'artistes différents, rapprochées sur la base des mêmes catégories d'expression et de contenu, pour le moins d'une même méthode d'analyse (mise en « conformité » des catégories) ? Des tableaux, mais aussi des photographies (notamment *Nu* d'Edouard Boubat), des planches de Benjamin Rabier, des publicités, des affiches... (FLOCH, 1985, 1990,

1995). Un tel projet est immédiatement conscient de ses limites. D'une part, Floch précise que la forclusion touche la « genèse » de l'œuvre, par exemple l'étude des esquisses ou dessins préparatoires dans leur spécificité. Cela au profit d'une « égalisation » qui rapproche esquisses et gravures sur bois, peintures sur verre et tableaux à l'huile (1985, p. 45-46). D'autre part, c'est faire l'impasse sur les typologies d'images et sur les spécificités des langages. C'est formuler en creux des demandes que la sémiotique visuelle contemporaine s'empresse de considérer, notamment en attachant de l'importance au statut de l'image, à son genre, à sa circulation, à la matérialité de l'œuvre et à son support. D'où la nécessité de rendre compte de ce que la pensée structuraliste a choisi de délaissier : la substance du plan de l'expression, par exemple, la gaze qui recouvre *Blumen-Mythos* de Paul Klee (THÜRLEMANN, 1982). Le support accueille le geste d'inscription ou de recouvrement, processuel et corporéifié, quand le matériau est de la « matière finalisée » (BEYAERT-GESLIN, 2008). Le support peut « incarne[r] » la forme, la « sout[enir] dans son acte d'émergence », voire la contraindre (DONDERO; REYES, 2016). En vertu, aussi, du dédoublement du support, qui est également formel, c'est-à-dire en charge d'une inscription dans la substance obéissant à des « règles topologiques d'orientation, de dimension, de proportion et de segmentation » (FONTANILLE, 2005, p. 186).

Résumons. Floch vise avant tout la mise en place d'un modèle dont le soubassement, empruntant la forme du carré sémiotique – par exemple, organisé autour des termes contraires et contradictoires « euphorie », « dysphorie », « non-euphorie », « non-dysphorie », associés respectivement à « bien-être, plaisir », « dépression, angoisse », « tristesse, anxiété » et « calme, paix intérieure » (FLOCH, 1988a, p. 253) –, porte un ensemble d'oppositions listées sur l'axe paradigmatique (par exemple, « clair vs sombre », « nuancé vs contrasté », « trait fin vs trait épais », « trait continu vs trait discontinu », « forme unique vs forme démultipliée », etc.). Une deuxième étape correspond alors à une saisie syntagmatique.

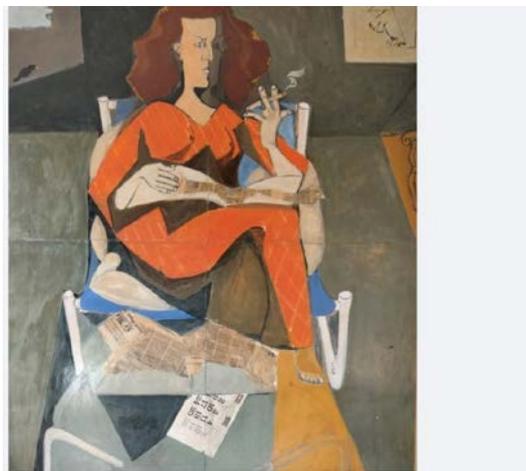
Or, poststructuralisme oblige, l'analyse d'œuvres d'art – en particulier, ici, de tableaux de Georges Laurent – nous met au défi non seulement de prendre en considération la matérialité – ainsi, le fait que le premier des tableaux retenus ici recourt entre autres à la technique du collage –, mais encore de déceler des forces convergentes et divergentes, des tensions, quand le *déjà* se distingue du *ne plus* et du *ne pas encore*. C'est-à-dire des élans et des mouvements *vers* qui dynamisent une « structure textuelle » trop rigide et invitent à adopter le point de vue de la *structuration*, avec sa charge sensible, ses intensités, ses conflictualités, ses aspectualités, sa rythmique : avec le devenir du sens et ses degrés de (dé)densification. Bref, les *métamorphoses* esquissent sinon des filiations (les œuvres de notre corpus ne sont pas datées), du moins des reconfigurations incessantes, plastiques et figuratives.

2. La sémiotique plastique à l'épreuve du cas concret : au-delà de l'entrejeu des catégories

Considérons trois œuvres plus ou moins figuratives, c'est-à-dire représentant de manière plus ou moins suggestive, à la faveur d'une (dés)iconisation croissante, un personnage féminin assis dans un fauteuil. Nous mettons à l'épreuve de cas concrets l'hypothèse moins d'un invariant catégoriel que d'*expérimentations* diverses qui sont autant de tentatives pour résoudre la *tension* entre l'arrondi et le pointu corrélés avec l'unifié et le fragmenté, sur un fond de forces cohésives / dispersives. Plus particulièrement, il s'agira de vérifier la pertinence d'une analyse de la complexion morphologique où se déploient des forces, en amont de toute catégorisation et de toute stabilisation. Nous verrons, concrètement, comment s'instaurent des échanges prenant la forme d'une interpénétration (du « pointu arrondi » et de l'« arrondi pointu ») qui profite à l'émergence de dominantes, mieux de *complexités*. Plutôt que de viser l'exhaustivité, notre analyse se concentrera sur les variations éidétiques, en relation avec des contrastes chromatiques, afin de montrer que le premier tableau procède par intégrations successives à un tout de sens, le deuxième expulsant la forme pointue, pour la rendre protubérante, le troisième, enfin, s'affranchissant au maximum de tout écran unificateur en jouant sur les limites entre l'articulation et la désarticulation, avec le risque d'une autonomisation des fragments. Enfin, construire des séries, c'est supposer que chaque tableau garde la mémoire d'autres tableaux, d'invariants des plans de l'expression et du contenu, mais aussi de supports et de matérialités autres, voire les *donne à voir* (capacité réflexive), à défaut de commenter sa propre pratique sur le fond d'autres pratiques plus ou moins proches.

Soit le premier tableau :

Figure 1 : Georges Laurent, sans titre.



Source : Fonds privé de la famille de l'artiste.

Notons dans (1) des stratégies énonciatives permettant de faire l'expérience à la fois d'une décomposition d'allure cubiste – on constate ainsi un découpage du visage dont les deux profils sont traités séparément – et d'une construction textuelle cohésive et cohérente qui opère par ajustements et englobements successifs de formes géométriques telles que le triangle, le fuseau, le trapèze.

D'abord, un double plan d'accueil (un fauteuil bleu ainsi qu'une couverture beige) endosse les fonctions du cadre indexicalisant, qui instaure une surface en surface de représentation et confère une homogénéité à la figure féminine. Les plans se superposent et se procurent les uns aux autres leurs limites. Aucun éclatement, aucun facetage qui sacrifierait la charge figurative. La désarticulation locale, par exemple au niveau de la table basse, est compensée par une reconstruction qui enferme. Plus précisément, il incombe aux contrastes chromatiques – à une plage orange striée (du décolleté aux bras et à la jambe droite qui prend la forme d'une courbe allongée) bordant une plage brunâtre, sur laquelle tranchent des volumes beiges qui débordent le cadre fourni par la chaise et sont rehaussés par une mince bande de papier collé – de renforcer l'impression de sculpturalisation du corps : à travers l'opposition entre le contenant et le contenu, un extérieur englobant, qui privilégie les courbures, et un intérieur qui multiplie les formes angulaires en « V » en les disciplinant, en les subordonnant à la figure d'ensemble. D'où l'effet d'une composition cernée par un trait noir où les parties s'ajustent parfaitement entre elles.

Les outils conceptuels de la sémiotique plastique naissante nous sont d'un grand secours : l'ajustement profite à une unité du signifiant « reconnaissable » (GREIMAS 1984, p. 10). Des paquets de traits visuels peuvent être dénombrés au sein de « constellations » : par exemple, pour telle forme géométrique, il est possible de décomposer l'« effet-figure » (THÜRLEMANN, 1982, p. 46-47)  suivant plusieurs « dimensions éidétiques », dont le contour, l'orientation, la simplicité (en l'occurrence : contours droit et courbe, avec deux angles convexes, une axialité double, allongé, couché), avant un réagencement des traits ainsi isolés. Enfin, si, à la suite de Floch (1988a, p. 256), nous considérons le langage plastique comme un « langage second » se superposant au « discours figuratif ou iconique pour détourner une partie de son signifiant », il peut être pertinent de dégager des répétitions, des échos de formes triangulaires instaurant comme une rime plastique rapprochant le long d'un axe vertical le haut du costume de la femme, le fauteuil et la table basse. Pas d'événement de sens, à proprement parler, pas de rupture, mais la confirmation d'un tout soudé et suturé, cohésif et cohérent, dont une harmonie générale constitue le corrélat axiologique.

Cependant, il suffit de tenir compte de la matérialité du tableau pour constater que la composition ne résiste qu'imparfaitement aux pressions

exercées par des éléments prêts à en contester l'unité d'ensemble : le collage, qui « ne colle pas » (BEYAERT-GESLIN, 2005b), montre avec éclat que les accords doivent composer avec des désaccords. À défaut d'une logique concessive au sens où l'entend Claude Zilberberg – *y bien que x* –, la faille créée par l'importation répétée de corps étrangers qui, à la fois, contribuent à l'effort sculptural – création d'une tridimensionnalité à la fois « représentée » et « ostensive », selon le point de vue adopté (BEYAERT-GESLIN, 2008) – et font valoir leur différence, n'est pas gommée.

Passons à un deuxième tableau :

Figure 2 : Georges Laurent, sans titre.



Source : fonds privé de la famille de l'artiste.

Le tableau (2) se construit sur une même tension, en expérimentant toutefois une solution inédite : la forme triangulaire qui, nous l'avons vu, agit contre l'unité, s'affranchit du plan d'ensemble, en débordant le cadre brunâtre, la charge d'intensité se résolvant toutefois dans une forme arrondie. Celle-ci rappelle toutes les formes qui, de la « tête » du personnage à ses bras et à ses mains, à son corps se confondant avec le dossier du fauteuil terminé par des roulettes, produisent, par le biais de l'opération de la fusion, une unité mixte, hybride : un « personnage-fauteuil ». Telle semble en effet être la particularité du traitement plastique et figuratif ici : un mélange de propriétés qui brouille toutes les catégories trop affirmées et qui est exemplifié par le « triangle arrondi » (dans la partie gauche du tableau). Dépasser le semi-symbolisme permet alors de suggérer que l'*opération* de l'« arrondissement » graduel, qui produit des cercles répétés, plus ou moins aplatis, a finalement raison du pointu,

le transformant en une figure improbable. D'où un début de *syntaxe* interne à l'image, dont les étapes restent visibles.

Enfin, considérons le tableau (3) :

Figure 3 : Georges Laurent , sans titre.



Source : fonds privé de la famille de l'artiste.

Dira-t-on que ce tableau « représente » vaguement un personnage assis ou accroupi, l'écran produit par le fauteuil, mais aussi par des ombres plus claires se profilant sur l'arrière-plan blanchâtre, n'assurant plus qu'imparfaitement son rôle d'unificateur ? Qu'implique la mise en mouvement de la structure ? Les courbures alternent avec les formes angulaires et invitent à des passages avec leurs entours pourvus de coefficients cinétiques différents. L'apparition, à intervalles inégaux, de cercles/formes étirées centrés, à chaque fois au nombre de cinq – songera-t-on aux doigts des mains et des pieds, récurrence de ce motif dans les tableaux (2) et (3) – imprime à l'ensemble sa rythmique. Des formes arrondies composent-elles un visage, un torse ? L'important, c'est la possibilité même de la figurativisation. À moins que l'essentiel ne se résume au mouvement qui assure la compatibilité de lignes droites et courbes, obliques, zigzagantes ou parallèles, des échos éidétiques. Ou encore l'uniformisation par la dominante chromatique noire, ainsi que les contrastes atténués par les modulations apportées par les hachures beiges, fines ou estompées, tirant sur le gris. Cela sans que toutefois soient vaincues toutes les discontinuités et segmentations. En effet, comme en témoignent des traits fins, plus ou moins assurés ou tremblants, des bords s'improvisent, attirant le regard sur des non-ajustements ; ici et là, les coutures restent visibles. D'où une possible autonomisation des parties du corps, la (dés)articulation finissant par triompher de la masse compacte.

En quoi ces analyses, pour rapides qu'elles soient, nous suggèrent-elles de réexaminer les principes mêmes du semi-symbolisme ? D'emblée, se frotter à des tableaux suppose dépasser les oppositions strictes. Cela au moins de trois manières différentes.

D'abord, en étant sensible aux *degrés*, aux plus et aux moins, au *déjà* et au *presque* et au *pas encore tout à fait*, aux seuils et aux transitions, à une aspectualité profonde, là où la discontinuité catégorielle semble l'emporter. Floch (1988a, p. 255) ne l'exclut pas : de la même manière que les consonnes constrictives peuvent être associées à la continuité, celle-ci est concernée par la « composition en irrégularité ou chromatisme par degrés » (contrairement à la « composition en régularité ou chromatisme par sauts », rapportée à la discontinuité, à l'instar des consonnes occlusives). Il incombe à la sémiotique tensive de franchir un pas, en faisant prévaloir une aspectualité « figurale » (ZILBERBERG, 2006, p. 37) sur le « logico-sémantique ». Ainsi, dans (2), une complexité de composition (« personnage-fauteuil ») résulte d'un mélange surmontant le tri, la séparation et l'hétérogénéité initiales. À cela s'ajoutent des degrés variables de tonicité et d'intensité – ainsi, des saillances, tel le « pointu arrondi », capturent des prégnances. Ainsi encore, dans (3), des coefficients de célérité différents sont associés à l'épaisseur du trait, frontière ou seuil. C'est se donner les moyens de rendre compte de mouvements de concentration et d'expansion, d'intensification et de désintensification. La forme ronde – un œil ? – opère dans le sens d'un redoublement, en renforçant la courbure, voire en ajoutant à la protubérance. Les cinq cercles centrés atténuent la saturation à la jointure, au profit d'une faille.

Ensuite, sont visés soit l'aspectualité terminative, voire la phase accomplie, à laquelle correspond la « structure textuelle », avec à chaque palier des assemblages obéissant aux lois de la combinatoire, soit la gradualité et l'émergence, les couplages dynamiques⁴, avec des saillances, des coémergences et des différenciations. Le spectateur peut faire l'expérience de configurations non superposables à des formes (BASSO FOSSALI, 2022), encore en-deçà des totalisations, là où prévalent l'hétérogénéité et l'écart. Cela avant le schématisme catégoriel, avant même, dirons-nous, la prise en charge par un langage marqué par des lois et des règles que, dans une autre tradition épistémologique, sur un fond peircien, on peut appeler avec Jean-François Bordron (2011) « symbolique ». L'attention peut se porter sur la *morphologie* visuelle qui est la forme de la substance (BORDRON, 2019), plutôt que sur la forme au sens classique du terme. Si celle-ci obéit à des codes, la notion de morphologie rend justice au fait que la substance selon Hjelmslev n'est pas une « matière sans

⁴ Floch pense la dynamique à partir du parcours génératif de la signification, des opérations correspondant aux relations au sein du carré sémiotique et des transformations narratives (cf. *Composition IV* de Kandinsky, 1985, p. 73-74).

forme ». Le cadre théorique peircien et kantien permet de formuler autrement l'idée moins sans doute d'une genèse du sens que celle de son devenir et celle d'une possible suspension des règles et des lois à la base de la textualité. Ou encore, selon une approche dynamiciste (VISETTI, 2003), la compositionnalité peut être délaissée au profit de projections, d'anticipations et de réévaluations.

Enfin, la mise en mouvement de l'image est tributaire des modes de vision⁵ d'un spectateur qui se positionne à des distances variables. Quand il se rapproche du tableau, *de trop près*, au point de capter des détails microscopiques (des lignes, des plages colorées...), il arrive que le plastique mette la reconnaissance de figures en défaut. Quand la vision rapprochée bute contre la matière étalée sur la toile, contre la présence impérieuse d'un corps étranger intégré dans la composition, elle autorise un contact maximal et invite à une expérience haptique de la texture (BEYAERT-GESLIN, 1999). Quand le spectateur s'éloigne pour saisir une globalité et l'objectiver, le désir de maîtrise de l'ensemble exige des (re)cadrages, jusqu'aux bords du tableau. Un troisième type de vision, « normal », rend possibles la révélation du modelé du corps, grâce à des effets de lumière, d'opacité et de transparence, mais aussi, plus fondamentalement peut-être, l'attribution de contours aux figures. En vertu d'une narrativisation du plastique lui-même, des actants et des anti-actants s'affrontent (par exemple, la lutte entre les formes rondes du « contenant » et les formes angulaires « contenues » qui menacent de franchir les bords et de mettre la forme globale en péril).

On y ajoutera, d'un point de vue phénoménologique⁶, des échanges entre champs de présence, grâce à une déictisation : entre celui du spectateur sujet sensible et perceptivo-cognitif, qui peut être affecté vivement, et celui de l'œuvre. Dans ce cas, l'œuvre figure comme un autre « je » (PARRET, 2001). Une appréhension phénoménologique peut faire que des formes surgissent du fond, apparaissent pour moi, s'avancent vers moi ou reculent dans le fond. Ceci en vertu de *passages* : non seulement entre les formes sémantiques et expressives, nous dit Rastier (2007) à partir de son cadre théorique propre, non seulement entre les fonds sémantiques et expressifs, mais encore entre les formes et les fonds sémantiques et expressifs.

Faisons un bilan d'étape. La mise en mouvement de la « structure textuelle » supposée invariante et immuable est fonction du regard adopté, en vertu de positionnements par rapport à l'œuvre et, plus fondamentalement sans doute, du point de vue qui choisit ou non de considérer des matérialités, de capter des émergences et d'être sensible à des événements de sens, là où les oppositions catégorielles ne signent que le résultat « désincarné » d'un processus. Rétabli, ce processus consiste moins à faire entrer en contact des unités déjà données qu'à

⁵ A propos des visions rapprochée, normale et éloignée, cf. notamment Riegl (1978 [1966]).

⁶ La phénoménologie n'était pas étrangère à Floch. Cf. le titre *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit* (1985) et le clin d'œil fait non seulement à Lévi-Strauss, mais encore à Merleau-Ponty.

les configurer et à les faire émerger. On voit ainsi que la modélisation semi-symbolique, pour éclairante qu'elle soit, détourne le regard du devenir du sens, des complexités (termes complexes, formes hybrides) et des conflictualités internes à l'œuvre. Elle occulte, enfin, les pouvoirs de l'interaction qui fait exister pleinement à la fois l'œuvre et le spectateur (cofondation réciproque à travers la réalisation de potentialités inhérentes à la fois à l'une et à l'autre, qui deviennent « œuvre » et « spectateur » à travers cette interaction même ; il s'agit d'un processus d'entrepossession réciproque).

3. Allographisation et autographisation

Basso Fossali (2018, p. 309-315) met le « réductionnisme » caractéristique de la sémiotique visuelle structurale en relation avec la mise à nu d'une « partition », c'est-à-dire d'une diagrammaticité interne transformant par exemple la danse en « espace opérable ». La « réduction *allographique* » de l'objet d'analyse serait la condition même de son étude à travers la discrétisation et l'articulation en traits ; ou encore, à travers la constitution d'un catalogue. Le jugement de Basso Fossali (2018, p. 311) est sans appel : dans la mesure où l'allographisation est supposée rendre possible la maîtrise de l'ensemble des formes sémiotiques, la « notation de l'image est une perte de son âme mouvante et même de son actorialité sociale ». Cependant, le sémioticien ne manque pas de montrer que Greimas lui-même attire le regard sur une hétérogénéité agissante, sur la « composition » de « plans de l'expression en tension entre eux ». Et telle est aussi l'idée que nous souhaitons développer ici : l'allographisation est d'une utilité certaine dès lors qu'on essaye de dégager des similarités et des dissimilarités entre images (variantes), voire de constituer des généalogies.

Imaginons que l'on opère par une « restriction expresse et étroite » (GOODMAN, 1990 [1976], p. 273), en remontant en deçà même de la prédication de la ligne : on est sensible à la ligne qui n'est pas encore identifiée comme étant droite, verticale ou horizontale, oblique ou courbe, qui n'est pas encore pourvue d'une certaine épaisseur. Imaginons que l'on perçoive une *qualité* chromatique qui est encore une qualité *de rien*, en amont de l'opposition de la couleur (saturée ou non, etc.) à telle autre, en amont, *a fortiori*, de la reconnaissance de la forme colorée sur la toile, par exemple, du haut de vêtement orange et brun de la femme assise dans un fauteuil, dans le tableau (1). En deçà donc de toute prédication. En vertu, sans doute, de la seule disposition topologique de traits et de taches, qui correspond à une sémiotisation primitive, à la base de l'*émergence* des lignes et de la répartition des couleurs sur une surface.

Mais poursuivons : portée à son état extrême, la diagrammatisation met dans le jeu des potentialités et des virtualités, et Deleuze associe le diagramme à la créativité artistique. La diagrammatisation connaît des paliers, des degrés, au-delà

même ou, mieux, en deçà de l'articulation des catégories en contraires et en contradictoires. Vers une schématisation profonde – figurale ? –, vers des écarts liminaires et des mises en relation sur le fond de lignes de force, de gradients (par exemple, de saturation chromatique, en vertu de l'élasticité des catégories). Ils contiennent la possibilité de la mouvance et autorisent le déploiement de tensions convergentes et divergentes, là où le sens se ressource. Au plus près de la production du nouveau.

Sur ces bases, toute interprétation des tableaux devra se livrer, ensuite, à une redensification à travers la prise en considération de tout cet « excédent » (GOODMAN, 1990 [1976]) dont la diagrammatisation (entre l'autographie et la partition) aura, dans un premier temps, fait abstraction. Toute interprétation, également au sens musical du terme, devra ajouter à la saturation sémantique et syntaxique en réintégrant les variables d'abord exclues. Il s'agit de partir de l'ossature pour redonner de la chair. Nous dégageons ainsi une séquence « allographisation → autographisation » qui correspond à l'interprétation d'une partition donnée. D'une part, écrit Goodman, « [...] les propriétés constitutives qu'une exécution de la symphonie exige sont celles prescrites par la partition » (1990 [1976], p. 151) ; d'autre part,

[...] en dépit de la définition des œuvres par des partitions, l'acte d'exemplifier ou d'exprimer au moyen d'une exécution tout ce qui dépasse la partition fait référence dans un système sémantiquement dense, et pose un problème d'ajustement infiniment fin (GOODMAN, 1990 [1976], p. 281).

Cette redensification doit conduire, également, à retenir ce qui distingue les tableaux d'images « désincarnées » (BEYAERT-GESLIN, 2008) : notamment la matière dans la texture.

Nous avons ainsi en vue des possibles et des potentialités sous-tendant la structure. Le diagramme garantirait la prévalence, selon Deleuze (1977, p. 65), de l'hétérogénéité propre à l'« agencement » comme forme de contenu et forme de l'expression. L'agencement entre dans des rapports variables, plus ou moins stabilisés ou en devenir, qui expérimentent des manières d'être : « Les structures sont liées à des conditions d'homogénéité, mais pas les agencements ». Ce qui, au niveau des *Mille plateaux* (DELEUZE ; GUATTARI, 1980, p. 175-176, n. 36), se traduira par des « lignes de fuite qui sont premières, et qui ne sont pas, dans un agencement, des phénomènes de résistance ou de riposte, mais des pointes de création et de déterritorialisation ».

Parlera-t-on de réinvention de la partition topologique, à la suite d'une déterritorialisation ? Les « blancs » ou les « vides » de la partition pourront être investis, sur le fond d'une conformité globale respectée. Floch (1988b) argumente l'idée de la *contingence* à partir du cadre théorique de Lévi-Strauss. L'intégration de

la contingence, qui s'oppose à la structure, peut engendrer l'émotion esthétique. Avançons que le répertoire qu'il a en vue constitue le résultat contingent d'une mise en jeu qui est celle du bricoleur, dont la « règle » du jeu est de « toujours s'arranger avec les "moyens du bord" », en résistant au projet que l'ingénieur « cherche à imposer au monde » (LÉVI-STRAUSS, 1990 [1962], p. 31). Même si Floch (1995, p. 6) considère le « produit du travail » du bricoleur comme une « structure, comme un objet de sens possédant sa propre clôture et son propre système – grâce au couplage, semi-symbolique, entre certaines de ses qualités sensibles et certaines catégories de son contenu », le bricoleur peut agir contre l'« érosion du sens, contre la désémantisation, c'est-à-dire "contre le non-sens" » ; il peut cultiver la rupture, « comme une innovation, voire comme une libération » (FLOCH, 1995, p. 7).

On n'aura jamais autant préparé, voire annoncé les développements de la sémiotique visuelle contemporaine qui cherche à capter le pouvoir « subversif » du plastique, libéré, précisément, grâce à une défigurativisation ou désiconisation qui rend possible l'attribution au plastique d'un signifié plastique⁷, différent de celui qu'assurerait un « code universel figuratif » (GREIMAS, 1984, p. 23). Selon Basso Fossali (2018, p. 312-313), il s'agit de penser le figural contre un micro-code qui imposerait au plastique ses règles, c'est-à-dire une « transversalité du sens » rendue possible par cette désolidarisation avec l'ordre figuratif. Est-ce échapper à la reconnaissance qui fige, voire à l'identification que Floch (1995, p. 7) y associe, au profit de la projection vers l'avant ? C'est l'idée développée par Fontanille (2022), quand il mise sur l'autonomisation (provisoire) des deux plans du contenu et de l'expression et sur la suspension de la « sémiologie iconique » : si l'iconique procède par « reconnaissance des entités sensibles », c'est-à-dire par « stabilisation des figures en vue de la *reconnaissance* d'une signification déjà *disponible* », la dimension plastique correspond à la « projection d'un réseau de relations entre les propriétés sensibles élémentaires » ; la signification « *n'est pas encore disponible* », elle est « *en projet* dans l'énonciation même » :

Déjà et *pas encore* sont deux variétés aspecto-temporelles d'un processus en cours, celui de la construction de la signification du sensible : sous l'aspect *déjà disponible*, la dimension iconique validerait une signification extraite d'une mémoire, d'un répertoire, et d'une antériorité, et sous l'aspect *pas encore disponible*, la dimension plastique ouvrirait sur des significations à construire, à deviner, à décrypter, à révéler ou divulguer, à projeter, à imaginer, postérieurement (FONTANILLE, 2022, s. p.).

Pour nous, la ligne de partage ne passe pas seulement entre l'iconique et le plastique, mais, au sein même du plastique, entre la reconnaissance de figures plastiques – de « constellations » (THÜRLEMANN, 1982) – entrant dans une

⁷ Cf. également le *Traité du signe visuel* (EDELIN ; KLINKENBERG ; MINGUET, 1992) au sujet du signe plastique et du signe iconique.

structure et leur configuration toujours *en devenir*. Ainsi, dans les tableaux (1) et (2), il ne s'agit pas seulement de dégager un soubassement « arrondi : pointu :: unifié : fragmenté » commun, mais de dégager l'émergence de la propriété « pointu », au contact de – et contre – la courbure ainsi que les métamorphoses que cette rencontre provoque. Ainsi, la propriété plastique se remplit progressivement d'un contenu, toujours au-devant de projections qui font qu'elle se dégage de proche en proche, seul un regard rétrospectif pouvant en dire le figement.

Après ces investigations, qui permettent de mieux saisir l'évolution de la « pensée plastique » depuis Floch, mais aussi le rôle déterminant qu'il a joué, autorisons-nous à repartir de la diagrammatisation « profonde » et de cette redensification subséquente pour cerner davantage les mutations entre les tableaux du corpus, la production de *variantes*. Il nous semble, en effet, que la dissociation provisoire des deux plans et la « désiconisation » profitent à la mise en évidence moins de généalogies dans notre cas que de similarités et de dissimilarités à la base de rapprochements et d'éloignements entre les toiles considérées. Concrètement, un effort d'abstraction met entre parenthèses le thème – « femme assise dans un fauteuil » – que l'on peut supposer commun aux trois toiles examinées, voire la structure semi-symbolique, afin de faire ressortir pleinement les modulations du plastique. Même si le thème est lui-même réinterprété en fonction du plan d'expression (changements de points de vue), les variations sont redevables surtout du plastique.

Plusieurs possibilités d'organisation s'offrent à nous. Soit on considère des successivités, une variante relayant une autre variante, en remontant jusqu'au terme *a quo*, à l'exemplaire *princeps* à l'origine des reformulations plastiques. Soit les variantes – par exemple, les tableaux (1-3) – s'organisent paradigmatiquement, en faisant valoir des similarités et des dissimilarités. Dans ce cas, tout se passe comme si, en regardant le tableau (1), le spectateur avait affaire à une stratification de tableaux « superposés » (ici, les tableaux (2) et (3)), le tableau accédant au premier plan reléguant les autres à l'arrière-plan, les potentialisant avant leur resurgissement au premier plan. D'où l'idée d'une épaisseur qui contribue à la densification de l'ensemble. Les variantes sont diversement accessibles, jusqu'à leur *coprésence* dans l'instant. En témoignent les « croquis de Rembrandt fourmill[a]nt dans la peinture de Rembrandt » (FOCILLON, 2010 [1943], p. 8). Focillon invite à penser les relations entre formes soit à travers la « *superposition* de présents largement étendus » (2010 [1943], p. 86 ; nous soulignons), soit à travers une juxtaposition : « L'histoire de l'art nous montre, *juxtaposées dans le même moment*, des survivances et des anticipations, des formes lentes, retardataires, contemporaines de formes hardies et rapides » (FOCILLON, 2010 [1943], p. 87 ; nous soulignons). On note ainsi, sur l'axe paradigmatique, un rapprochement de formes sans que l'écart soit

gommé. Au contraire, le sens peut circuler entre les couches de profondeur, combattant la compacité d'un tout de sens à jamais stabilisé. C'est-à-dire agissant contre les narrativisations que la successivité pourrait favoriser, toute évolution unilinéaire endiguant, selon Focillon (2010 [1943], p. 13), l'« énergie révolutionnaire ».

Est-ce rendre suffisamment compte de la « vie des formes », des « formes de vie » des œuvres (BASSO FOSSALI, 2019) ? Du mouvement, des anticipations et des retours qui invitent à réinterpréter un tableau à la lumière de tous ceux qui ont pu être étudiés à sa suite : au-delà, précisément, de la structure dégagée par Floch ? Les tableaux du corpus appartiennent à une même série, à défaut de nouer entre eux des relations de filiation généalogique à proprement parler. Sans doute la modélisation de leur devenir gagne-t-elle alors à concevoir un tourbillon : Walter Benjamin (1985 [1928], p. 43-44) distingue l'origine (*Ursprung*) de la genèse (*Entstehung*). L'accent est mis sur l'imprévisible du « tourbillon dans le fleuve du devenir »⁸, sur la « pré- et la post-histoire des faits »⁹ donnant sur l'éternellement ouvert.

Pour conclure, soulignons la grande fécondité des propositions théoriques et des études de cas de Floch. Les limites de l'approche semi-symbolique – en particulier, les défauts d'une réduction allographique qui met entre parenthèses la dimension sensible et ne permet pas encore de restituer toutes les potentialités du sens – ne doivent pas occulter le pas important franchi par les premiers sémioticiens du visuel et, tout particulièrement, par Floch : on a vu qu'une stratification de l'image, l'accentuation du plastique favorisant des homologations, l'établissement d'accords, de corrélations, ainsi que la mise à nu de « logiques du sensible » permettent d'échapper à la main-mise du figuratif. D'où la possibilité de caractériser non seulement des corpus plus vastes, mais encore une image en propre, la codification restant avant tout une codification *ad hoc*.

Certes, la sémiotique visuelle contemporaine intègre d'autres paramètres à l'analyse, telles que la matérialité de l'œuvre ou encore la genèse et la généalogie des formes. Elle met l'accent sur l'*expérimentation* de différents modes de composition gérant une *hétérogénéité*, toujours à l'affût de l'événement de sens nouveaux. La sémiotique plastique de Floch n'en a pas moins jeté les bases des développements à venir : tant il est vrai que les identités créées par le bricolage cultivent la rupture et « libèrent ». Invariablement. ●

⁸ Dans le texte : *Ursprung steht im Fluss des Werdens als Strudel.*

⁹ Dans le texte : *Vor- und Nachgeschichte.*

Références

- BARROS, Diana Luz Pessoa de. Questions sur le semi-symbolisme et le syncrétisme en sémiotique. In : BADIR, Sémir; DONDERO, Maria Giulia; PROVENZANO, François (dirs). *Les discours syncrétiques* : poésie visuelle, bande dessinée, graffitis. Liège : Presses Universitaires de Liège, 2019, p. 31-40.
- BASSO FOSSALI, Pierluigi. L'image du devenir : le monde en chiffres et la passion du monitoring. *Signata – Annals of Semiotics*, n. 10, 2019. Disponible sur : <https://doi.org/10.4000/signata.2261>. Consulté le : 28 juil. 2022.
- BASSO FOSSALI, Pierluigi. La sémiotique visuelle de Greimas entre archéologie et actualité. *La part de l'Œil*, n. 32, p. 308-329, 2018.
- BENJAMIN, Walter. *Origine du drame baroque allemand*. Trad. Sybille Müller. Paris : Flammarion, 1985 [1928].
- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*. Paris : Gallimard, 1974 [1969]. t. 2.
- BEYAERT-GESLIN, Anne. De la texture à la matière. *Protée*, v. 36, n. 2, p. 101-110, 2008. Disponible sur : <https://doi.org/10.7202/019026ar>. Consulté le : 16 mai 2023.
- BEYAERT-GESLIN, Anne. La figure renversée. Semi-symbolisme et signification spatiale. *E/C*, n. 2, 2005a.
- BEYAERT-GESLIN, Anne. La topographie dans le collage cubiste : de l'écriture à la texture. In: ARABYAN, Marc; KLOCK-FONTANILLE, Isabelle (dirs). *L'écriture entre support et surface*. Paris : L'Harmattan, 2005b. p. 131-152.
- BEYAERT-GESLIN, Anne. Plasticité et signification : le cas d'Eugène Leroy. *Protée*, v. 27, n. 2, p. 125-131, 1999.
- BORDRON, Jean-François. Dynamiques des images. *Signata*, n. 10, 2019. Disponible sur : <https://doi.org/10.4000/signata.2267>. Consulté le : 28 nov. 2022.
- BORDRON, Jean-François. *L'iconicité et ses images*. Paris : PUF, 2011.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mille plateaux*. Paris : Minuit, 1980.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Dialogues*. Paris : Flammarion, 1977.
- DONDERO, Maria Giulia. L'énonciation énoncée dans l'image. In : COLAS-BLAISE, Marion ; PERRIN, Laurent ; TORE, Gian Maria (dirs). *L'énonciation aujourd'hui, un concept clé des sciences du langage*. Limoges : Lambert-Lucas, 2016. p. 241-258.
- DONDERO, Maria Giulia; REYES-GARCIA, Everardo. Les supports des images : de la photographie à l'image numérique. *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, n. 9, 2016. Disponible sur : <https://rfsic.revues.org/2124>. Consulté le : 28 nov. 2022.
- EDELIN, Francis ; KLINKENBERG, Jean-Marie ; MINGUET, Philippe. *Traité du signe visuel : pour une rhétorique de l'image*. Paris : Seuil, 1992.
- FLOCH, Jean-Marie. *Identités visuelles*. Paris : PUF, 1995.
- FLOCH, Jean-Marie. Les moutons sont-ils complètement fermés à toute émotion esthétique ? *Cruzeiro semiótico*, n. 9, 1988b.
- FLOCH, Jean-Marie. *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit*. Paris : Hadès et Benjamins, 1985.

- FLOCH, Jean-Marie. *Sémiotique, marketing et communication*. Sous les signes, les stratégies. Paris : PUF, 1990.
- FLOCH, Jean-Marie. Un type remarquable de semiosis : les systèmes semi-symboliques. In : HERZFELD, Michael; MELAZZO, Lucio (dirs.). *Semiotic Theory and Practice*. Berlin : De Gruyter Mouton, 1988a. v. 1. p. 251-257.
- FOCILLON, Henri. *Vie des formes*. Paris : Presses universitaires de France, 2010 [1943].
- FONTANILLE, Jacques. Du support matériel au support formel. In : ARABYAN, Marc; KLOCK-FONTANILLE, Isabelle (dirs.). *L'écriture entre support et surface*. Paris : L'Harmattan, 2005. p. 183-200.
- FONTANILLE, Jacques. La dimension iconique et la dimension plastique. Petite chronique d'une grande distinction méthodologique. Texte présenté pendant le *Festival de sémiotique visuelle*, organisé par A. Beyaert-Geslin, Bordeaux (IUT Montaigne), 22-24 juin 2022.
- GOODMAN, Nelson. *Langages de l'art*. Trad. Jacques Morizot. Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, 1990 [1976].
- GREIMAS, Algirdas Julien. Sémiotique figurative et sémiotique plastique. *Actes Sémiotiques*, n. 60, p. 5-24, 1984 [1978].
- GREIMAS, Algirdas Julien (dir.). *Essais de sémiotique poétique*. Paris : Larousse, 1972.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Du sens*. Essais sémiotiques. Paris : Seuil, 1970.
- GREIMAS, Algirdas Julien ; COURTÉS, Joseph. *Sémiotique*. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Paris : Hachette, 1979.
- LANDOWSKI, Éric. Petite rétrospective : Jean-Marie Floch, un sémioticien pour aujourd'hui. Présentation. *Acta Semiotica*, v. 2, n. 3, p. 194-195, 2022. Disponible sur : <https://doi.org/10.23925/2763-700X.2022n3.58410>. Consulté le : 28 nov. 2022.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *La pensée sauvage*. Paris : Pocket, 1990 [1962].
- PARRET, Herman. Présences. *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n. 76-77-78, 2001. Disponible sur : <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/4715>. Consulté le : 17 mai 2023.
- RASTIER, François. Passages. *Corpus*, n. 6, p. 25-54, 2007. Disponible sur : <https://doi.org/10.4000/corpus.832>. Consulté le : 28 nov. 2022.
- RIEGL, Alois. *Grammaire historique des arts plastiques : volonté artistique et vision du monde*. Paris : Klincksieck, 1978 [1966].
- THÜRLEMANN, Felix. *Paul Klee, analyse sémiotique de trois peintures*. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1982.
- VISETTI, Yves-Marie. Formes et théories dynamiques du sens. *Texte !*, 2003. Disponible sur : http://www.revue-texto.net/Inedits/Visetti/Visetti_Formes1.html. Consulté le : 28 nov. 2022.
- ZILBERBERG, Claude. Le double conditionnement – tensif et rhétorique – des structures élémentaires de la signification. In : ALDAMA, Juan Alonso; BERTRAND, Denis ; COSTANTINI, Michel ; DAMBRINE, Sylvain (dirs.). *La transversalité du sens*. Paris : PUV, 2006. p. 35-45.

 **Floch's plastic semiotics and contemporary visual semiotics:
between filiation and going beyond**

 COLAS-BLAISE, Marion

Abstract: This article focuses on plastic semiotics and, more specifically, on semi-symbolic schematisation, i.e. on the correlation between categories on the level of expression and the level of content. It aims to show semi-symbolic schematisation's interest and to invite us to go beyond it. By analyzing some of Georges Laurent's paintings, the purpose is to establish links with the work of the pioneers of visual semiotics, especially Floch, Greimas and Thürlemann, in order to emphasize the fact that certain developments in contemporary visual semiotics (focus on the materiality of the painting, on its texture and its support, tensive analysis of the category, dynamicist approach to semiotic processes and studying the principles of variation) directly take advantage of the considerable advances made in the 1970s to 1990s, but also examine the foundations that have been laid from a new perspective.

Keywords: plastic semiotics; semi-symbolism; tensivity; materiality; semiotic process.

Como citar este artigo

COLAS-BLAISE, Marion. La sémiotique plastique de Floch et la sémiotique visuelle contemporaine : entre filiation et dépassement. *Estudos Semióticos* [online], vol. 19, n. 2. São Paulo, agosto de 2023. p. 121-139. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse>. Acesso em: dia/mês/ano.

How to cite this paper

COLAS-BLAISE, Marion. La sémiotique plastique de Floch et la sémiotique visuelle contemporaine : entre filiation et dépassement. *Estudos Semióticos* [online], vol. 19, issue 2. São Paulo, August 2023. p. 121-139. Retrieved from: <https://www.revistas.usp.br/esse>. Accessed: month/day/year.

Data de recebimento do artigo: 12/01/2023.

Data de aprovação do artigo: 17/03/2023.

Este trabalho está disponível sob uma Licença Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 Internacional.

This work is licensed under a Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 International License.

