
Floch - Zilberberg : la controverse wölfflinienne *

Denis Bertrandⁱ

Verónica Estay Stangeⁱⁱ

Résumé : Parmi les nombreuses innovations théoriques de Jean-Marie Floch, sa redécouverte de Wölfflin a marqué une date dans l'histoire de la théorie sémiotique ; redécouverte d'un structuralisme pré-structural accompagné d'un développement théorique considérable, dans l'œuvre de Floch, permettant l'extension de la « vision baroque » opposable à la « vision classique » bien au-delà du domaine qui lui a donné naissance, au delà même des univers esthétiques, pour entrer de plain-pied dans le champ de la communication sociale (médiatique, technique, politique, etc.) contemporaine. Or, les propositions de Claude Zilberberg (notamment dans « Présence de *Wölfflin* », n° 23-24 des *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 1992) ont profondément modifié la perspective théorique sur l'héritage du célèbre historien de l'art, suscitant un désaccord avec Floch. En interrogeant le statut du débat au sein de la communauté sémiotique, illustré ici par les divergences vues entre les sémioticiens, on analyse ces deux « lectures » de Wölfflin, leurs différences formelles, leurs rapports respectifs avec le sensible, leurs horizons théoriques – catégoriel d'un côté, tensif de l'autre. On met alors l'accent sur deux points de divergence, concernant le statut de l'*affect* et le problème de la *profondeur*. On montre les empiètements entre les deux approches et leur profonde convergence. Mais surtout on suggère ici un dépassement possible de la controverse en analysant la distinction classique / baroque sur fond de perception et en termes de « rythme », c'est-à-dire comme variation de tension entre les événements accentuels d'une série syntagmatique. On fait ainsi intervenir la question de la nuance, celle de la non-résolution de syntagmes accentuels, voire de la discordance entre niveaux accentuels. Cette contribution à la connaissance d'un phénomène essentiel dans l'histoire des formes permet aussi de reposer la question de sa dénomination. Comment nommer en effet ce qui constitue, à travers tant de matériaux langagiers (non verbal et verbal), tant de domaines de communication, tant de moments et de contextes historiques, une trame insistante au sein de la culture occidentale, au cœur même de sa « grammaire d'expression » dont l'opposition « classique/baroque » n'est au fond qu'une émergence exceptionnelle, mais locale ?

Mots-clés : sémiotique visuelle; classique; baroque; affect; profondeur; rythme; tensivité.

* DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2023.210669>.

ⁱ Professeur émérite à l'Université Paris 8 – Vincennes-Saint-Denis, France. E-mail: denis.bertrandcotar@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4013-4295>.

ⁱⁱ Enseignante à l'Institut d'Études Politiques de Paris, France. E-mail: veronicaestay@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9281-0630>.

En hommage ému à Jean-Marie Floch.

Dans l'histoire de la sémiotique française greimassienne et post-greimassienne, surtout entre les années 1990 et le premier quart du XXI^e siècle, les désaccords et les divergences théoriques ont été nombreux, mais sans éclats majeurs : ni scission déclarée, ni dissidence affichée, ni schisme manifeste. Les différences d'orientation portaient pour l'essentiel sur des conceptions globales de saisie de la signification : plus précisément peut-être, sur des manières de négocier l'héritage commun entre le structuralisme strict légué par le premier Greimas et l'incorporation des propositions phénoménologiques à la théorie du sens. Il s'agissait donc plutôt d'infléchissements redistribuant l'économie générale de la sémiotique. Cette polyphonie théorique n'a que rarement fait l'objet d'une présentation générale, ce qui est sans doute dommageable à la perception de la sémiotique elle-même¹. En effet, vus de l'extérieur, les travaux des uns et des autres pouvaient paraître, sinon abscons, du moins difficiles d'accès alors même qu'ils donnaient lieu, à l'intérieur, à des argumentations serrées sur d'âpres prises de position, frappantes par leurs exigences de rigueur et fécondes par leurs implications analytiques nouvelles. C'est d'ailleurs parce que ces infléchissements, devenus courants théoriques, ont tous offert une large matière à réflexion que de nombreuses productions des générations suivantes se rattachent aujourd'hui à l'une ou l'autre de ces « écoles ».

Ainsi, on peut tenter de résumer cavalièrement, en une phrase, quelques-unes des orientations majeures de la période récente. La *sémiotique tensive* de Claude Zilberberg mettait au départ l'accent sur les modulations sensibles sous-jacentes aux catégories différentielles discrétisées (« Pas de différence sans l'émoi d'une tension »). La *sémiotique des instances* énonçantes de Jean-Claude Coquet focalisait la « prise » du sens à partir des prédicats somatiques et sa « reprise » dans les prédicats cognitifs, entre le non-sujet de la phusis et le sujet du *logos*. La *sémiotique de l'iconicité* de Jean-François Bordron s'efforçait de décrire l'événement de la sémiose en le rapportant à son avènement perceptif, entre le moment indiciel où la chose se signale, le moment iconique où elle prend forme, et le moment symbolique où des règles assignent enfin le sens « à résidence ». La *sémiotique des pratiques* proposée par Jacques Fontanille brisait le carcan traditionnel du principe méthodologique d'immanence en étendant son champ de pertinence et d'application, du signe et du texte aux stratégies et aux formes de vie. La *socio-sémiotique des interactions* d'Éric Landowski s'attachait aux formes ténues d'ajustement entre les sujets et toute l'altérité de leur environnement – que cette « présence de l'autre » s'habille de personnes, de choses, de situations ou d'ambiances. Bien des propositions, au-delà de celles que

¹ Voir à ce sujet Denis Bertrand (2020), « Les cinq doigts de la sémiose... retrouvée », dans « Chemins sémiotiques contemporains : entre linguistique et anthropologie ».

nous évoquons ici en deux mots, ont vu le jour au cours de cette période et poursuivent leur quête originale des modélisations du sens.

Il ne s'agit bien évidemment pas de dépeindre un paysage irénique dans l'espace théorique de la signification, si plein d'énigmes, mais de souligner que les « courants » de la sémiotique se caractérisent davantage, selon nous, par un souci d'autonomie que de contestation ou de polémique. C'est peut-être même un des traits particuliers de la sémiotique post-greimassienne que d'avoir fourni autant de modèles et si peu de débats. On peut y voir une des raisons de son relatif insuccès si on l'appréhende du point de vue de sa pénétration dans le champ social. Peu de dialogue, pas d'événements, pas de fracas. Chacun est dans son silo, poursuivant son œuvre, l'affinant et la peaufinant, sans trop se soucier de ce qui se passe dans le silo voisin. On se souvient que Greimas, parodiant une formule très célèbre, disait avec insistance : « Lisez-vous les uns les autres ! ». Mais on pourrait aussi appliquer à la sémiotique contemporaine l'observation de Lévi-Strauss sur les cultures : leur ignorance, leur méfiance et même leur hostilité vis-à-vis des autres cultures est le prix à payer pour la singularité de chacune, pour sa profondeur et son génie propre. Notre génération est bien placée aujourd'hui pour observer les effets de la stéréotypie universelle liée à la mondialisation.

1. L'affaire

Or c'est à une controverse en bonne et due forme que nous voulons nous intéresser ici. Une controverse un peu oubliée parce que, portant sur un objet en apparence étroit, elle peut paraître locale. Ses résonances sont pourtant à nos yeux d'un intérêt persistant et d'une vivante actualité. Son objet ? Deux lectures divergentes de l'œuvre de Wölfflin et de sa très célèbre analyse des distinctions, dans le champ esthétique, entre la vision baroque et la vision classique. Jean-Marie Floch en est l'acteur principal et Claude Zilberberg en est le punching ball. La chronologie des faits est la suivante : en 1986, Floch publie *Les formes de l'empreinte* (Périgueux, Pierre Fanlac), son ouvrage sur la photographie. Les pages 85 à 112 sont consacrées à l'étude comparée de deux photographies, l'une d'Alfred Stieglitz, « L'entrepont » (1907) et l'autre de Paul Strand, « La barrière » (1916). Il reprend alors le travail de Wölfflin (1989 [1888].) (« si souvent cité par A. Zemsz », précise-t-il p. 90, pour bien montrer qu'il n'en est pas le découvreur) et adosse son analyse aux critères wölffliniens distinctifs des deux visions. Ce faisant, il entreprend une analyse sémiotique originale desdits critères et il en modélise de manière puissamment synthétique la sémiose. Nous allons y revenir. En 1992, Claude Zilberberg publie, dans les *Nouveaux Actes sémiotiques*, n° 23-24 (Pulim, Université de Limoges), une longue étude (une centaine de pages) intitulée « Présence de Wölfflin », où il focalise son attention sur « la dimension passionnelle des styles » avec « le concours du *tempo* », avant

de s'engager dans une entreprise théorique « plus vaste » (ZILBERBERG, 1992, p. 54) qui consiste à comparer les catégories de la vision identifiées par Wölfflin avec le parcours génératif de la signification « mis en avant par la sémiotique » (ZILBERBERG, 1992, p. 55) ; et plus précisément, dit-il, d'« emboîter » l'un dans l'autre les deux systèmes. Il ne mentionne nulle part, ni dans le texte ni dans la bibliographie, le travail de Jean-Marie Floch. En 1995, enfin, ce dernier revient sur Wölfflin et ses catégories, sous l'intertitre « Vision classique et vision baroque », à propos de l'« Esthétique et éthique du “total look” de Chanel ». Il va dégager de cette marque de luxe l'identité classique avec un contrepoint baroque ; et surtout il va associer ces propriétés esthétiques avec celles, éthiques et passionnelles, de « La liberté et [du] maintien ». Dans ce très riche chapitre de l'ouvrage *Identités visuelles*, Floch (1995) reformule sa schématisation proposée en 1986, il l'affine et la commente sous forme de quatre « précisions ». La troisième d'entre elles, la plus développée (p. 128-131), porte précisément sur la présentation et la contestation des positions de Zilberberg dans son étude de 1992. L'affaire, à notre connaissance, s'arrête là.

On constate donc que cette *disputatio*, marquée par la bonne humeur et le respect, est en réalité bien asymétrique : les deux auteurs s'expriment et développent leurs considérations sur les propositions de Wölfflin, mais un seul semble avoir lu l'autre, le fait savoir à voix haute et argumente de façon serrée. Jean-Marie Floch se consacre en effet seul à cette discussion qui nous occupe. Après enquête menée auprès des meilleurs connaisseurs de son œuvre, un constat s'impose : Claude Zilberberg n'aura donc jamais pris part au débat. A-t-il lu, du reste, les écrits de son collègue sémioticien ? Ce dernier en doute. Dans une note douce-amère de bas de page, il remarque, faisant allusion au chapitre mentionné plus haut de son livre *Les formes de l'empreinte* : « Nous regrettons vivement que Cl. Zilberberg n'ait manifestement pas eu connaissance de notre schématisation des visions classique et baroque. Il est vrai qu'elle se trouvait dans un petit livre sur la photographie... » (FLOCH, 1995, p. 128).

Aussi, dans un volume destiné à rendre hommage au grand sémioticien visualiste qu'a été Jean-Marie Floch, il nous paraît légitime de restituer cette facette vivante du débattre tonique et solitaire qu'il a été, et d'interroger les enjeux théoriques aujourd'hui d'une discussion entre une approche que l'on peut qualifier de structurale au sens traditionnel du terme et une approche tensive.

2. Origine et repères

La redécouverte souvent enthousiaste de Wölfflin par les sémioticiens se fonde sur le caractère précurseur pour leur discipline de la démarche et des propositions du théoricien de l'art suisse. Rappelons, ce qui sera une évidence pour beaucoup de lecteurs, qu'elle repose sur la mise en paradigme de cinq

catégories qui forment les « optiques cohérentes » de l'esthétique classique opposable, par interdéfinition, à l'esthétique baroque.

« Optique cohérente » est l'expression que Floch emprunte à Abraham Zemsz pour désigner les systèmes sous-jacents aux « procès » visuels que sont les images, les tableaux, etc. L'expression est heureuse car elle permet d'emblée d'envisager l'élargissement de ces cinq catégories et de leur portée au-delà du seul univers visuel historiquement situé dans l'Histoire de l'art sous la qualification « classique » ou « baroque ». Ainsi, Denis Bertrand avec Jean-Marie Floch à l'époque des « études sémiotiques » de marketing et communication, ont souvent eu recours, ensemble ou séparément, à ces catégories (revisitées) pour appréhender et décrire des différences signifiantes entre des discours sociaux qui n'avaient rien à voir avec le « classique » ou le « baroque » en termes de période culturelle, mais qui en attestaient, dans leur nouveau contexte, les « optiques cohérentes » : études de corpus de magazines (magazines féminins, News), études d'images publicitaires et d'identités visuelles dans le champ du luxe, analyse de dictionnaires (*Larousse* vs *Hachette*), analyse de design d'objets (du logo de l'État français, combinant les deux visions, à la culture « baroque » du design Renault par exemple), analyses praxéologiques (la bière – « baroque » – vs le vin – « classique », dans leur substance et leur forme d'expression comme dans le récit de leur consommation). Dans le champ proprement artistique, Verónica Estay Stange (2013) développe l'hypothèse d'une diachronisation de ces catégories optiques et une thèse de doctorat récente (fin 2022) sur *l'Intersémiotité dans les romans de Pierre Jean Jouve*, par Rim Amira (Paris 8), interrogeait le poids esthétique et l'enjeu philosophique de cette distinction formelle dans l'œuvre composite d'un grand écrivain du XX^e siècle. L'extension même de cette « applicabilité » ne manque pas d'interroger et constitue en elle-même un titre de problème.

On peut donc résumer ainsi les catégories initiales qui forment l'architecture même de l'ouvrage fondateur de Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* (1952 [1915]), reposant sur une dichotomisation binariste : 1. *Linéaire / pictural* : le classique privilégie la ligne qui détache et isole – ligne contour par exemple –, quand le baroque privilégie les effets de masse qui associent, mêlent et fusionnent. 2. *Plans / profondeur*. Le classique assure une présentation par plans bien distincts, frontaux par rapport à l'observateur, quand le baroque choisit l'effet de profondeur créé par l'absence de séparations et la multiplication des points de vue. 3. *Forme fermée / forme ouverte*. Le classique, résultante logique des choix précédents, préfère l'effet tectonique de la forme fermée, détournée, autosuffisante, quand le baroque extravase la forme hors de ses limites supposées, comme les *putti* qui franchissent les cadres des tableaux dans les églises de Prague. 4. *Pluralité / unité*. Le classique dispose les éléments, reconnaît leur autonomie relative, les

décompose, les localise et en articule nettement la pluralité, quand le baroque tend à fondre cette pluralité dans le mouvement d'un événement visuel unique. 5. *Clarté / Obscurité*. Le classique assure la lisibilité homogène des formes et pour cela préfère la clarté qui installe l'objet en pleine lumière, quand le baroque retient la clarté relative, en attribuant même à l'obscurité une position régissante lorsque la lumière semble s'en arracher pour faire surgir le motif, au risque de l'insaisissable.

Ce paradigme qui, comme tout paradigme formel, donne le sentiment de la complétude, est bien de nature à plaire au sémioticien. En tout cas, il lui offre une magnifique matière à réflexion. Zilberberg d'ailleurs n'hésite pas à voir en Wölfflin un pré-sémioticien, et même un sémioticien structuraliste accompli par anticipation, quelques décennies avant l'épistémè qui portera ce nom : il parle de « postulat structuraliste avant l'heure ». De même, Floch, dans *Les formes de l'empreinte*, observe que « l'historien suisse [...] montre concrètement que ces visions /baroque et classique/ sont des formes, et des formes sémiotiques » (FLOCH, 1986, p. 91). Il insiste sur ce point dans une note d'*Identités visuelles*, et rejoint Zilberberg en rappelant : « Nous l'avons déjà dit, et depuis longtemps : H. Wölfflin doit être considéré comme l'un des grands précurseurs de la sémiotique visuelle, d'esprit structuraliste. » (FLOCH, 1995, p. 126, note 1).

Nous pouvons toutefois déterminer exactement qui, de Floch ou de Zilberberg, a redécouvert Wölfflin le premier, ou du moins l'a incorporé à la modélisation sémiotique permettant ainsi de « populariser » ses propositions et de les intégrer à la doxa de la discipline. Ce premier effort de présentation, d'analyse et de formalisation peut en effet être daté : nous l'avons dit, il se trouve dans le livre *Les formes de l'empreinte* de Jean-Marie Floch en 1986. Pour analyser les deux photographies contrastées d'Alfred Stieglitz et de Paul Strand, l'auteur ne se contente pas de présenter les catégories wölffliniennes, mais il élabore un modèle général qui réalise une brillante synthèse structurale de ces catégories, consolidant leur cohérence sur les deux plans du langage et les solidarissant plus fortement. Toutes choses égales par ailleurs, Floch effectue ici une réduction conceptuelle comparable à celle que Greimas a réalisée, à travers le schéma narratif, des trente et une fonctions proppiennes.

	« Vision classique »	vs.	« Vision baroque »
Plan de l'Expression	discontinu		continu
Plan du Contenu	continu		discontinu

Il a repris presque exactement ce modèle des *Formes de l'empreinte* dans le chapitre sur Chanel du volume *Identités visuelles* cité plus haut, en en

modifiant tout de même de manière sensible les termes : « non-continuité / non-discontinuité » remplacent respectivement « discontinu / continu » dans le chapitre du précédent ouvrage. Ce détail n'est pas innocent : il révèle le souci de marquer la processualité plutôt que l'état, la dynamique transformatrice plutôt qu'un supposé objet référentiel statique, et surtout le fait proprement narratif qui veut que la transformation repose sur une opération de négation qu'on pourrait dire « en cours d'exécution ». C'est ainsi que, dans le même chapitre, il force le concept jusqu'au néologisme en préférant parler de « non-continuation » et de « non-discontinuation », mettant encore davantage l'accent sur la processualité des phénomènes. Cette processualité a pour effet d'atténuer la raideur d'étanchéité paradigmatique propre aux dichotomies binaires. Mais surtout elle intègre en les croisant et en les articulant – c'est là que se trouve la force « syntagmatisante » de cette mise en cohérence – les observations wölffliniennes du plan plastique de l'expression (ligne contour, contraste chromatique, etc.) avec celles qui concernent le plan du contenu aussi bien d'ordre aspectuel (le duratif de la longue vie opposable au ponctuel de l'événement) que d'ordre temporel (la permanence / l'instant) et axiologique (la sérénité, la tranquillité / l'inquiétude, la précipitation). Cette approche, qui introduit le syntagmatique dans le paradigme – y compris au seuil de sa genèse – autorise les variations et les nuances, et intègre du même coup la saisie phénoménologique du sensible à l'œuvre.

Mais venons-en maintenant aux termes du débat.

3. La discussion en jeu

Le « débat », ainsi qu'on laissé entendre, repose exclusivement sur les observations critiques de Floch à l'endroit des considérations de Zilberberg. On peut en ramener les termes à deux ensembles : une discussion sur la priorité du passionnel d'abord, une autre sur le statut de la profondeur. Mais disons auparavant que les deux auteurs se rejoignent, selon nous, dans leur reconnaissance de la version du structuralisme que pressent Wölfflin : non pas seulement des entités paradigmatiques mais des ouvertures syntagmatiques, comme on vient de le voir, chez Floch et, chez Zilberberg, moins des structures différentielles opposables et figées – à la façon de Jakobson – que des « dépendances participatives » selon la leçon du structuralisme hjelmslévien qui soutient l'orientation théorique vers la tensivité. La distinction entre classique et baroque se manifeste moins comme rupture que comme potentiel de « transition ».

3.1. Le status de l'affect

Mais la critique flochienne porte sur le primat de la « forme-affect » chez Zilberberg, qui installe sinon le passionnel, du moins le socle thymique, à la source des deux styles. Au classique revient le respect, la mesure, la tranquillité, le repos du stabilisé, et au baroque, à l'inverse, la transgression, l'excès, l'intranquillité, l'inquiétude du mouvant jusqu'à la nausée. L'orientation thymique serait au foyer de leur séparation formelle : une orientation euphorisante d'un côté, culminant dans la contemplation, une orientation dysphorisante de l'autre, qui quête son climax et reste insatisfaite dans le transport des sens.

Ces affects sont sous la houlette du tempo qui aspectualise le temps et le subjectivise. Éloge de la lenteur d'un côté qui gère l'étendue et installe la durée, et de l'autre, jeu d'accélération, entre concentrations et agrandissements, qui favorisent la saisie soudaine de l'instant. On reconnaît les grands thèmes de la sémiotique tensive.

Or Floch considère que cette réduction de la distinction classique/baroque à l'affect et aux passions leur confère un « excessif privilège » (1986, p. 128). Il insiste beaucoup sur ce point, refusant de considérer comme « proprement sémiotique » la dimension affective et passionnelle de l'analyse des formes. Il refuse également de considérer les styles classique et baroque comme un simple « complexe formel et affectif ». Plus radicalement encore, au niveau de la catégorisation élémentaire, il repousse l'assimilation par isomorphisme des discontinuités à l'intérieur des formes avec des discontinuités affectives. Bref, tout en reconnaissant l'apport considérable de Zilberberg lorsqu'il souligne l'importance de l'aspect prosodique à travers « la part du tempo dans le discernement et la consistance des styles » (FLOCH, 1986, p. 129), il rejette le fond thymique de « l'émoi » comme foyer de réaction exclusif des deux visions, réduisant la forme classique à l'affect d'« aise » et la forme baroque à l'affect de « malaise ».

Une telle approche, bien compréhensible d'un point de vue tensif, lui semble néanmoins partielle. Plus encore, elle repose selon Floch sur un postulat particulièrement discutable : celui d'une dimension passionnelle constituante, opposable à la dimension cognitive et l'excluant. Or la double valence du sensible – à la fois perceptive et affective – est inévitablement intégrée dans la composante thymique. De là l'idée qu'un effet de sens pathémique tel que la « tranquillité » (trait passionnel du classique) fait en réalité reposer sa part affective et émotionnelle sur la perception d'un monde maîtrisable, ou du moins apparemment maîtrisé selon sa modalisation véridictoire. Cette double valence justifie donc qu'il considère, avec Lévi-Strauss, la dimension fondamentalement cognitive des œuvres. Et que s'y ajoute également la dimension éthique dans le composé de valeurs qui se constitue (d'où l'alliance de « liberté » et de « maintien » chez Chanel). C'est ainsi que Floch persiste et signe : son modèle

qui place la *non-continuation* et la *non-discontinuation* à la base est à la fois plus économique et de plus large empan, soutient-il, puisque susceptible d'intégrer d'un même tenant les dimensions perceptive, cognitive et passionnelle. Il assume donc et déclare qu'il n'a « aucune raison majeure d'abandonner la schématisation » proposée en 1986 et ensuite affinée comme on l'a vu.

3.2. Le problème de la profondeur

Le second sujet critique, prolongeant directement le précédent, concerne le statut de la profondeur. Problème souvent débattu dans les séminaires de sémiotique au cours des années 90, et problème particulièrement complexe eu égard à la polysémie de cette notion : parle-t-on de la profondeur dans la représentation picturale, liée à la perspective ? de la profondeur phénoménologique de la perception ? de la profondeur dans un sens éthique ? ou encore, au bord de l'ontologie, de la profondeur d'être-au-monde ?...

Assez sobrement, la position de Zilberberg consiste à appréhender la profondeur comme un axe sémantique sous-tendu par la catégorie *distance* vs. *présence*. Catégorie dont les termes définissent les deux régimes figuratifs de la profondeur qui sont illustrés, d'un côté, par la vision classique assimilée à la distance (on l'a vu : permanence, déploiement, retenue... perfection) et, de l'autre, par la vision baroque assimilée à la présence (cf. supra : le contact, l'immersion, le mouvant, l'abandon inquiet au monde... imperfection). Toutes deux apparaissent donc comme des valences dans l'économie de la profondeur. Or elles sont ambivalentes.

Dès lors, la critique qu'adresse Floch à Zilberberg n'est pas simple à comprendre. Car il conteste le fait que le classique et le baroque « s'opposent, comme le pense Zilberberg, selon la distance et la présence sur l'axe sémantique de la profondeur » (FLOCH, 1986, p. 130) Et il demande qu'on considère une autre approche possible, celle où le terme complexe « présence-profondeur » serait non seulement une propriété du baroque, mais aussi l'objet de la vision classique. Il le serait seulement d'une autre manière. Ainsi donc, si nous comprenons bien, Floch conteste le fait que le concept de « présence » soit, comme l'était tout à l'heure la dimension passionnelle, un terme privilégié et exclusif : en l'occurrence l'apanage de la vision baroque. De même, le concept de « distance-profondeur » devrait faire également partie des grandeurs partagées : il ne serait pas la propriété du seul classique, mais pourrait relever aussi de la vision baroque. C'est alors à un autre niveau de pertinence que la différence entre les deux régimes de vision opérerait : celui précisément de la figurativité profonde des œuvres ; on pourrait dire même, pour être plus précis, à celui de leur figuralité.

Et ce niveau est bien celui de la schématisation, là où tout se traitait selon des logiques de non-continuation et de non-discontinuation. On comprend alors,

comme l'écrit Floch, que « le classique traitera de la profondeur de l'être-au-monde selon une logique de la non-continuation alors que le baroque le fera selon une logique de la non-discontinuation » (FLOCH, 1986, p. 131) : dans les deux cas on aura profondeur, c'est-à-dire présence et distance, qui dans les deux cas seront articulés à l'activité perceptive et sensible, mais on peut dire que d'un côté, côté classique, la distance régira la présence alors que, de l'autre, côté baroque, c'est la présence qui régira la distance. Nous pouvons de cette manière interpréter la petite mythologie de la vision que propose Floch pour illustrer cette analyse fort abstraite :

La présence au monde, selon le principe de non-continuation classique, c'est un recul pris par le sujet par rapport au monde encore à portée de main ; la présence baroque, selon le principe de non-discontinuation, c'est l'inverse : c'est l'avancée vers le sujet d'un monde qui est encore à portée d'œil. (FLOCH, 1986, p. 131).

Observons encore que dans le cas du classique, c'est le sujet de perception qui est l'actant agissant et qui possède la maîtrise du faire par rapport à ses objets, alors que, dans le cas du baroque, c'est l'objet-monde qui est foyer de l'action : c'est lui qui « s'avance vers le sujet », se mettant « à portée d'œil », tout comme, dans *L'œil et l'esprit* de Merleau-Ponty, on se souvient du peintre qui commence à sentir qu'il peint l'arbre sous ses yeux quand ce n'est pas lui qui regarde cet arbre mais que c'est désormais l'arbre au contraire qui le regarde.

Ceci étant, la position de Zilberberg est-elle au fond si différente ? Voyons de près ce qu'il écrit dans le paragraphe intitulé : « 2.5.2. Baroque et présence » (et notamment aux pages 30-31). D'une manière générale, il propose d'identifier la profondeur à une « aspectualité subjectale » que délimiteraient une instance *ab quo*, la source d'information, et une instance *ad quem*, l'observateur destinataire. Dans cet intervalle, l'informateur se précipite vers l'observateur, ce qui décrit sommairement l'activité de regarder. Mais cet élan – Zilberberg parle de « course lancée » –, la vision classique l'interrompt à un ou plusieurs moments donnés (segmentant et imposant les fameux plans, isolés et stabilisés « à portée de main »), alors que la vision baroque laisse venir à elle le monde, sans l'interrompre, maintenant tous ses objets mouvants simplement « à portée d'œil », dirait Floch. Tous deux, Floch et Zilberberg, prolongeant alors la remarque de Wölfflin : « les parties prises une à une paraissent avancer et reculer dans l'espace » (ZILBERBERG, 1992, p. 31)

Dès lors la distinction entre les deux régimes de vision tient à leur orientation contraire. Dans le style classique, « le terme positif serait l'*état* et le terme négatif le *devenir*, tandis que la révolution baroque effectuerait le choix exactement inverse : le terme positif serait le *devenir* et le terme négatif l'*état*. » (ZILBERBERG, 1992, p. 31). Et il conclut joliment par cette formule : « le classique viserait [...] un *état sans devenir* et le baroque *un devenir sans état*, ici

un “transport”, là une “extase”. » (ZILBERBERG, 1992, p. 31). Une permanence sans transformation, une transformation continue sans stabilisation.

Quelle tristesse qu'ils n'aient pu débattre de ces propositions à la fois si proches et si contrastées. Quoi qu'il en soit, si l'argumentation critique de Floch nous semble très solide en ce qui concerne le primat excessif accordé à la dimension passionnelle, elle nous paraît plus fragile en ce qui concerne la profondeur, les deux analyses convergeant fortement autour de ce qui leur est ici commun : les parcours du sensible.

4. Vers un dépassement ?

Compte tenu des dernières avancées de la sémiotique, dans ce débat autour du classique et du baroque il nous semble possible d'envisager aujourd'hui une troisième voie alternative à celles proposées respectivement par les deux sémioticiens. Cette voie focalise radicalement la perception. En tant que substrat de la dimension cognitive (privilégiée par Floch) et de la dimension thymique (mise en avant par Zilberberg), la dimension perceptive constituerait à nos yeux le foyer premier de la distinction classique-baroque.

Dans cette perspective, c'est avant tout l'appréhension des creux (atones) et des saillances (toniques) – foisonnantes dans le baroque, limitées dans le classique – qui détermine le régime de vision dans lequel on se situe, ainsi que les contenus cognitifs ou thymiques qui viennent s'y greffer. Ce système de creux et de saillances, générateur de tensions et de détente, peut être analysé en termes de « rythme », conçu par Verónica Estay (2014), suivant les considérations de Claude Zilberberg (1985, p. 19), comme le « parcours » ou l'influx de tension entre les événements accentuels d'une série syntagmatique. Aussi bien l'objet tel qu'il se donne à voir que le regard qui l'appréhende se constituent et se spécifient donc autour de ce complexe accentuel et aspectuel qu'est le rythme.

Ainsi, les images que Wölfflin considère comme « tectoniques » possèdent un rythme plastique qui d'une part est caractérisé par la régularité et la clôture (pas de pôle inchoatif sans pôle terminatif) et d'autre part subit peu de variations dans le parcours qui mène d'un pôle à l'autre. Ces pôles seraient constitués par des éléments en rapport d'opposition franche, suivant le principe du contraste. Celui-ci est défini par Greimas comme « la co-présence, sur la même surface, de termes opposés (contraires ou contradictoires) de la même catégorie plastique [...] » (GREIMAS, 1984, p. 18). Au niveau chromatique, il s'agit des couleurs complémentaires, à propos desquelles Wölfflin observe :

Ce n'est que peu à peu, à mesure que s'affirme le schéma linéaire tectonique, que les couleurs ressortent et s'exaltent mutuellement dans leur opposition en donnant à l'image une base colorée solide.

Là aussi, la puissance de ces contrastes directs ira en décroissant, avec le développement du baroque [...] (WÖLFFLIN, 1952 [1915], p. 138).

Au niveau topologique, le contraste entraîne la symétrie (qui induit un rythme régulier) : haut et bas sont co-présents par rapport à un axe horizontal, tandis que droite et gauche sont co-présentes par rapport à un axe vertical. Comme l'affirme Wölfflin :

Ce qui caractérise les tableaux du XVI^e siècle, c'est que la verticale et l'horizontale ne se bornent pas à y marquer des directions, elles y jouent un rôle prépondérant. Le XVII^e siècle, au contraire, ôte de leur pouvoir à ces oppositions simples ; là où elles sont encore effectivement présentes, elles perdent de leur force tectonique (WÖLFFLIN, 1952 [1915], p. 136).

En ce qui concerne les formes, on constate une dépendance de l'eidétique à l'égard du chromatique, de sorte que les clartés et les couleurs qui se trouvent dans un rapport d'opposition franche font émerger leur propre contour : les plages se délimitent réciproquement et acquièrent une fonction isolante. En revanche, la nuance, produite par le rapprochement des clartés et des teintes et par leur déclinaison graduelle, tend à effacer le contour. C'est dire que le contraste au niveau chromatique est générateur de configurations eidétiques. Quant au caractère tectonique de l'eidétique – qui culmine dans le contour –, Wölfflin (1952 [1915], p. 148) affirme que « le style de la forme fermée est un style d'architecture ». Inversement, en associant l'atectonique à l'ouverture de la forme, il soutient : « Dans le style atectonique, l'intérêt va décroissant pour les choses construites et fermées en elles-mêmes. L'image cesse d'être une architecture. [...] L'essentiel d'une forme cesse d'être sa charpente [...] » (WÖLFFLIN, 1952 [1915], p. 148).

Or la tension de base qui parcourt l'ossature tectonique peut être maximisée par des procédés divers. Ainsi, le régime de vision baroque fait appel à des intensificateurs du rythme qui, contredisant la tectonique de l'image, augmentent la tension plastique. Parmi ces intensificateurs se trouvent : la nuance, la non-résolution des syntagmes accentuels, et la discordance entre niveaux accentuels.

4.1. La nuance

Au niveau chromatique, si l'opposition franche entre les couleurs complémentaires suppose un moindre degré de vibration et de tension, le rapprochement des couleurs par la nuance implique une augmentation de la tension chromatique. En outre, étant donné que le contour suppose le contraste chromatique, l'atténuation du contraste par la nuance entraîne la disparition des

contours. Le passage du linéaire au pictural, et de la forme fermée à la forme ouverte, serait rattaché à ce procédé d'intensification de la tension chromatique, qui provoque un conflit entre le niveau chromatique et les configurations eidétiques. Wölfflin observe à propos du chromatisme du baroque que « la juxtaposition explicite, l'opposition claire, sont remplacées par une interpénétration. Les contraires absolus sont supprimés. » (WOLFFLIN, 1952, p. 179). Il en tire les conséquences eidétiques : « tout ce qui est limité, isolé, disparaît » (WOLFFLIN, 1952, p. 179).

4.2. La non-résolution d'un syntagme accentuel

On a dit que la co-présence sur une même surface des termes opposés d'une même catégorie plastique entraîne, du point de vue rythmique, une stabilisation de la tension, qui transite et s'achève, pour ainsi dire, entre un pôle d'attaque en un pôle de résolution. Si la tectonique repose sur cet effet de compensation aspectuelle, un deuxième procédé d'ordre atectonique serait la non-résolution d'un syntagme accentuel au sein d'une ou de plusieurs strates parmi celles qui constituent le texte plastique. Wölfflin remarque à cet égard que « l'ordre unitaire du baroque », opposé à la pluralité classique, est associé à la présence d'« accents isolés » à différents niveaux. Ainsi, « le système classique ignore la possibilité de jeter sur la toile un rouge isolé [...] » (WOLFFLIN, 1952, p. 158) sans faire appel au « vert, sa complémentaire ». En revanche, dans le baroque « la couleur doit agir pour elle-même, sans se plier à une loi d'équilibre et de coordination. » De même, au niveau eidétique, « c'est le baroque, le premier, qui a fait sentir le charme de la forme solitaire [...] » (WOLFFLIN, 1952, p. 158).

À cet inachèvement qui résulte de la non-symétrie chromatique et eidétique on peut ajouter la non-résolution topologique, qui se produit lorsque les zones du tableau ne s'équilibrent pas autour d'un axe, mais suggèrent un parcours visuel complexe, sans point de repos. Quant au niveau figuratif, la présence d'une seule des catégories qui constituent la clôture de la figure (le début, la fin) implique son incomplétude.

4.3 La discordance entre niveaux accentuels

Un dernier procédé d'intensification du rythme opposé au socle tectonique serait la discordance entre niveaux accentuels au sein du texte visuel. Ainsi, lorsque Wölfflin (1952, p. 144) reconnaît que le baroque « renonce à faire coïncider ostensiblement la coupure due au cadre et la limite naturelle de l'objet », il met en évidence un conflit entre les niveaux eidétique et figuratif, d'une part, et le niveau topologique, de l'autre. De même, il observe que dans le baroque « l'image ne coïncide plus avec la pleine clarté de l'objet, mais elle s'en écarte » (WOLFFLIN, 1952, p. 219). Ainsi, la clarté relative propre au baroque

pourrait être associée à une discordance entre le niveau eidétique (rattaché au figuratif), d'une part, et le niveau chromatique, de l'autre.

Par ailleurs, on sait que le régime de vision classique est rattaché à la stabilité spatiale, tandis que le baroque est lié à une instabilité d'ordre temporel, qui génère l'impression de mouvement. D'une manière générale, et en amont des investissements cognitifs ou thymiques, on peut expliquer ce phénomène par le principe accentuel et rythmique suivant : les pôles de tension sont chronopoïétiques, tandis que les pôles de détente sont topopoïétiques. Enfin, l'opposition suggérée par Zilberberg et débattue par Floch entre distance classique et présence baroque pourrait être liée respectivement à un effet de désaturation et de saturation rythmique.

Pour conclure

Au cours de cet article, nous avons repris et tenté de raviver un débat qui, quoique apparemment ancien, nous paraît de pleine actualité. Tout d'abord en ce qui concerne le statut de la discussion dans la communauté des sémioticiens. Jean-Marie Floch nous donne ici l'exemple, rare, d'un engagement dialogique fécond – même s'il a été, *de facto*, monologique. C'est pour nous une leçon : il nous oblige à nous lire, et de près. En second lieu, concernant l'objet même de la *disputatio* sur les « optiques cohérentes » opposant le classique au baroque, il nous semble que, surplombant le cognitif et le thymique, la voie phénoménologique, dans la mesure où elle conduit à focaliser fortement la matérialité du plan de l'expression avec ses implications perceptives, permet de concilier les positions respectives de Jean-Marie Floch et de Claude Zilberberg. En outre, elle est à même de fournir des éléments pour mieux comprendre non seulement les régimes de vision que ces deux sémioticiens ont contribué à modéliser et à systématiser, mais aussi, plus généralement, des régimes de perception dans les différents langages et les différents genres – pas forcément artistiques – susceptibles d'être regroupés sous la catégorie que faute d'un autre terme consensuel il nous faut nommer « classique / baroque ». C'était et c'est toujours un défi pour les sémioticiens. ●

Références

AMIRA, Rim. *L'esthétique baroque en question*. Intersémioticit  dans les romans de Pierre Jean Jouve. 2022. Thèse (Doctorat en Langues et Littératures Françaises) – Université Paris 8 - Vincennes-Saint-Denis, Paris, 2022 (  paraître).

BERTRAND, Denis. Chemins sémiotiques contemporains : entre linguistique et anthropologie. *Cadernos de Lingu stica*, v. 2, n. 1, p. 1-31. DOI : 10.25189/2675-4916.2020.v2.n1.id289. Consulté le : 20 mai 2023.

- ESTAY STANGE, Verónica. Formes esthétiques et diachronie. *In*: CONGRÈS DE L'ASSOCIATION FRANÇAISE DE SÉMIOTIQUE, 2013, Liège. *Actes [...]*. Liège: Université de Liège, 2013. p. 1-7. Disponible sur : <http://afsemio.fr/wp-content/uploads/14.-Estay-AFS-2013.pdf>. Consulté le : 20 mai 2023.
- ESTAY STANGE, Verónica. *Sens et musicalité*. Les voix secrètes du symbolisme. Paris : Classiques Garnier, 2014.
- FLOCH, Jean-Marie. Alfred Stieglitz. L'entrepont, 1907. Paul Strand, La barrière, 1916. *In* : FLOCH, Jean-Marie. *Les formes de l'empreinte*. Périgueux : Pierre Fanlac, 1986, p. 85-112.
- FLOCH, Jean-Marie. La liberté et le maintien. Esthétique et éthique du "total look" de Chanel. *In* : FLOCH, Jean-Marie. *Identités visuelles*. Paris : PUF, 1995, p. 107-144.
- GREIMAS, Algirdas Julien. Sémiotique figurative et sémiotique plastique. *Actes Sémiotiques – Documents*, v. 6, n. 60, p. 5-24, 1984. Disponible sur : <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/5507&file=1>. Consulté le : 20 mai 2023.
- PARRET, Herman. Débuts et marges d'une œuvre - À propos de Zilberberg. *Actes Sémiotiques*, n. 123, p. 12-15, 2020. Voir notamment « Marges 2 – 1992, Présence de Wölfflin ». Disponible sur : <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/6556&file=1>. Consulté le : 20 mai 2023.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*. Paris : Gallimard, 1952 [1915].
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Renaissance et baroque*. Trad. Guy Ballangé. Présentation de Bernard Teyssède. Paris : Livre de poche, 1989 [1888].
- ZILBERBERG, Claude. Éléments de grammaire tensive. *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n. 110, 2006. Disponible sur : <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/2286>. Consulté le : 20 mai 2023.
- ZILBERBERG, Claude. *L'Essor du poème*. Information rythmique. Saint-Maur-des-Fossés : Phoriques, 1985.
- ZILBERBERG, Claude. Présence de Wölfflin. *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n. 23-24, 1992.

Floch - Zilberberg: the wölfflinian controversy

 BERTRAND, Denis

 ESTAY STANGE, Verónica

Abstract: Among Jean-Marie Floch's many theoretical innovations, his rediscovery of Wölfflin marked a milestone in the history of semiotic theory; a rediscovery of a pre-structural structuralism accompanied by a considerable theoretical development in Floch's work, enabling the 'baroque vision', opposed to the 'classical vision', to be extended far beyond the field that gave rise to it, even beyond aesthetic universes, to enter into the field of contemporary social communication (media, technology, politics, etc.). However, Claude Zilberberg's proposals (notably in "Présence de Wölfflin", n. 23-24 of *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 1992) have profoundly altered the theoretical perspective on the legacy of the famous art historian, and have led to a disagreement with Floch. By examining the status of the debate within the semiotic community, illustrated here by the unspoken differences between semioticians, we analyse these two "readings" of Wölfflin, their formal differences, their respective relationships with the sensible, and their theoretical horizons - categorical on the one hand, tensive on the other. We then highlight two points of divergence, concerning the status of *affect* and the problem of *depth*. We show the encroachments between the two approaches and their profound convergence. But above all, we suggest a possible way out of the controversy by analysing the classical/baroque distinction on a background of perception and in terms of 'rhythm', i.e. as a variation in tension between the accentual events of a syntagmatic series. This brings into play the question of nuance, the non-resolution of accentual syntagms, and even discordance between accentual levels. This contribution to our knowledge of an essential phenomenon in the history of forms also raises the question of how to name it. Indeed, how can we name what constitutes, across so many language materials (non-verbal and verbal), so many fields of communication, so many historical moments and contexts, an insistent weft within Western culture, at the very heart of its 'grammar of expression', of which the 'classical/baroque' opposition is basically only an exceptional, but local, emergence?

Keywords: visual semiotics; classical; baroque; affect; depth; rhythm; tensivity.

Como citar este artigo

BERTRAND, Denis; ESTAY STANGE, Verónica. Floch - Zilberberg : la controverse wölfflinienne. *Estudos Semióticos* [online], vol. 19, n. 2. São Paulo, agosto de 2023. p. 26-40. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse>. Acesso em: dia/mês/ano.

How to cite this paper

BERTRAND, Denis; ESTAY STANGE, Verónica. Floch - Zilberberg : la controverse wölfflinienne. *Estudos Semióticos* [online], vol. 19, issue 2. São Paulo, August 2023. p. 26-40. Retrieved from: <https://www.revistas.usp.br/esse>. Accessed: month/day/year.

Data de recebimento do artigo: 17/12/2022.

Data de aprovação do artigo: 27/02/2023.

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.

