



# Remerciements

*Au terme de ce travail, je tiens à adresser mes remerciements à :*

*L'ensemble du corps professoral du département Littérature et langues françaises, à commencer par **M. Hocine KEZZAR**, qui a encadré mon mémoire. Merci pour l'intérêt que vous avez porté à mon travail. Sans vous, peut-être qu'il n'aurait pas eu lieu.*

*Merci à vous **M. Mohammed FRIDI** pour votre soutien et vos encouragements qui m'ont été d'une grande utilité dans les moments de doutes.*

*Merci aux ami(e)s qui m'ont soutenu de près ou de loin.*

*Pour finir, je tiens à remercier les membres de ma famille qui ont eu foi en moi. À ma mère surtout qui a dû subir autant de pression que moi. J'espère que mon travail te plaira et qu'en le lisant, tu sauras que le temps que j'ai passé derrière l'écran n'était pas vain...*

## **Dédicaces**

*Je dédie ce travail à ma chère mère à qui je dois tout.*

*À mes amis(e)s,*

*Et à toutes les personnes ayant contribué de près à la réalisation de ce mémoire.*

## Liste des figures

<b>Figure</b>	<b>page</b>
<b>Figure I</b>	<b>69</b>
<b>Figure II</b>	<b>69</b>
<b>Figure III</b>	<b>70</b>
<b>Figure IV, Figure V</b>	<b>70</b>
<b>Figure VI</b>	<b>71</b>
<b>Figure VII</b>	<b>71</b>
<b>Figure VIII</b>	<b>72</b>
<b>Figure IX</b>	<b>72</b>
<b>Figure X</b>	<b>73</b>
<b>Figure XI</b>	<b>74</b>

## Liste des tableaux

<b>Tableau</b>	<b>Page</b>
<b>Tableau I</b>	<b>43</b>
<b>Tableau II</b>	<b>45</b>
<b>Tableau III</b>	<b>51</b>
<b>Tableau IV</b>	<b>57</b>

# Sommaire

<b>Remerciements</b> .....	<b>1</b>
<b>Dédicaces</b> .....	<b>2</b>
<b>Introduction</b> .....	<b>6</b>
<b>Partie I : volet théorique</b> .....	<b>10</b>
<b>Chapitre 1 : Concepts théoriques</b> .....	<b>11</b>
1. Introduction partielle .....	<b>12</b>
2. Le signe linguistique.....	<b>12</b>
3. Le signe visuel.....	<b>16</b>
4. La double articulation du langage.....	<b>18</b>
5. La sémiologie.....	<b>19</b>
<b>Chapitre 2 : l'œuvre visuelle (picturale)</b> .....	<b>24</b>
1. La peinture.....	<b>25</b>
2. Les éléments du langage visuel.....	<b>25</b>
3. La sémiotique de la peinture.....	<b>34</b>
4. Conclusion partielle.....	<b>36</b>
<b>Partie II : volet pratique</b> .....	<b>37</b>
<b>Chapitre 1</b> .....	<b>38</b>
1. Introduction partielle.....	<b>39</b>
1. Analyse pré-iconographique.....	<b>39</b>
2. Analyse iconographique/iconologique.....	<b>39</b>
• Indications linguistiques.....	<b>58</b>
3. Conclusion partielle.....	<b>59</b>
<b>Conclusion générale</b> .....	<b>60</b>
<b>Bibliographie</b> .....	<b>63</b>
<b>Table des matières</b> .....	<b>66</b>
<b>Annexes</b> .....	<b>68</b>



# **Introduction générale**

## Introduction générale

De nos jours, plus que jamais, l'homme évolue dans un monde où règne un véritable empire des signes<sup>1</sup>. Il avance dans une forêt de symboles<sup>2</sup> où tout lui parle, même s'il veut rester muet. On a tendance à privilégier la communication verbale, car elle semble plus intuitive. Cependant, tous les sens de l'être humain sont sollicités. Lumières, couleurs, formes, sons et odeurs l'interpellent pour établir un lien entre son existence et le monde. Sa conscience instaure une intelligibilité qui le condamne à un désir effréné ; celui de donner « un sens » au monde, à la vie et en fin de compte, à sa propre existence.

Dans le cadre de notre mémoire (mais de tout autre mémoire), il s'agit de mettre à profit les outils méthodologiques et autres théories ou concepts qu'on a acquis durant une formation dans l'élucidation d'une problématique. C'est le premier pas du passage de la théorie à la pratique. En sciences du langage, on se penchera donc sur un corpus/objet sémiotique afin de montrer comment celui-ci parvient à générer du sens. En somme, on peut étudier tout ce qui peut faire sens.

Pour rappel « la sémiologie est perçue par Saussure comme le projet d'une science plus vaste que la linguistique et chargée d'étudier la totalité des systèmes de signes que l'homme emploie. »<sup>3</sup>. Quant à la sémiotique telle que nous l'entendons, est l'analyse des signes qui structurent un système de communication à l'instar de la peinture. C'est pour cela que nous privilégierons beaucoup plus l'emploi du concept sémiotique tout au long de notre mémoire.

La peinture est un art majeur qui subjugué aussi bien les professionnels que les amateurs d'art. Douée d'une valeur esthétique indéniable, une œuvre plaît, mais parle aussi, indubitablement. Faut-il remonter à l'aube de l'humanité pour retrouver dans cet art la forme d'expression la plus basique, la plus universelle aussi, car elle transcende aisément les différences linguistiques et culturelles ? Par ailleurs, une œuvre d'art, aussi abstraite soit-elle, parle « ... *Si le peintre ne vit pas, n'explique pas le drame de sa société, il n'est pas artiste.* »<sup>4</sup>

Quand un artiste peint, il exprime quelque chose « *Lorsque je peins, je souffre* »<sup>5</sup>. Celui qui regarde ou contemple une œuvre cherche à comprendre, il se projette, interroge, suppose, il se sent interpellé, cherche à deviner l'auteur. Il n'est jamais insensible. N'est-ce pas le but de tout art, ne jamais laisser insensible ou indifférent ? Une dialectique s'instaure intuitivement entre la subjectivité et la « trace ». On sent, on ressent ; on cherchera, subséquentement, à mettre sur ce « ressenti » des mots ; à donner, chercher ou supposer un sens. Une œuvre picturale, ce support donc, devient un médium entre deux subjectivités ou plus. Une peinture, par ailleurs, a un titre, un auteur, appartient à un mouvement/ école. Elle a une histoire qui entoure sa genèse, une légende qui l'accompagne, une critique, une présentation qui la précède ou la suit. Un discours vient à enrichir ce message pictural en lui fournissant un contexte. Une peinture gagne le statut d'énonciation.

---

<sup>1</sup>(Pour reprendre d'un titre de R. Barthes, l'empire des signes...)

<sup>2</sup>(Citée dans *Correspondances*, Les fleurs du mal)

<sup>3</sup> Georges MOUNIN, *Introduction à la sémiologie*, LES EDITIONS DE MINUIT, p.67.

Issiakhem explique qu'il entretient les problèmes de la peinture algérienne dans une interview qu'il lui a été consacré pour le compte du quotidien El Moudjahid en 1969.

<sup>5</sup> Note qu'il écrit de sa propre main sur le catalogue de l'exposition de 1985.

De par notre double formation, étant diplômée des Beaux-Arts et étudiante en Sciences du langage, nous sommes riches de ces deux enseignements et nous pensons être capables non seulement de jeter un pont entre ces deux domaines, mais surtout de fournir une analyse qualitative d'une peinture. Il faut dire qu'aux Beaux-Arts on faisait de la sémiologie intuitivement, sans trop avoir à s'embarrasser du *comment* et du *pourquoi* de la chose tant que « le sens » était pour nous évident. Aujourd'hui, mettre ces concepts analytiques au service de la peinture, reviendrait à mieux à structurer nos idées et à objectiver notre subjectivité. Nous utilisons donc les outils méthodologiques et les concepts acquis pendant notre formation en Sciences du langage dans la description du processus significatif. Pour procéder à la description de l'œuvre en question, il nous faut avoir recours à des éléments discursifs qu'on ira chercher dans des discours antérieurs pour mieux l'appréhender dans sa globalité.

L'objet sémiotique que nous avons choisi d'analyser se présente sous forme d'un tableau de peinture à l'huile mesurant 163x130 qui s'intitule « À la mémoire de... » est réalisé par M'hamed ISSIAKHEM en 1969. Il s'agit d'une œuvre semi-figurative dont nous avons pris connaissance la toute première fois lors dans un reportage qui lui rendait hommage. On l'a revu, plus tard, à l'École des Beaux-Arts où nous avons effectué notre précédente formation, dans un catalogue qui recensait l'ensemble de ses œuvres suite à l'exposition organisée à l'occasion de la tenue du 2<sup>e</sup> Festival international de l'Art contemporain en 2011 qui porte, d'ailleurs, le même nom que l'œuvre sélectionnée. C'est aussi une œuvre où il a raconté les souffrances et les traumatismes qu'il a subis durant sa jeunesse qui finissent toujours par le rattraper. Ce qui nous a poussés aussi à faire ce choix, c'est l'intérêt porté au mouvement dans lequel ces œuvres s'inscrivent : un mouvement qui traduit la prédominance de l'imagination et qui privilégie l'émotion en déformant la réalité.

Sur le plan esthétique, le travail d'un peintre expressionniste n'est pas aussi impressionnant que celui de ses prédécesseurs, mais il l'est tout autant par sa capacité à faire voyager le spectateur en lui faisant ressentir des émotions aussi fortes, dramatiques et tragiques. Il est vrai qu'à cette époque les guerres faisaient ravage. Le peintre ne faisait que reproduire cette dépression sociale qu'il vit auprès des siens. Décrivant le monde de manière subjective, contestant la vision figurative de leur époque qui leur semblait étrangère, les peintres algériens, en ce temps-là, se réfugièrent dans une peinture singulière qui les rassemble par la culture et qui les différencie suivant les nouvelles tendances artistiques qui émergeaient.

Rejetant la réalité dans laquelle ils évoluent, usant de formes anormalement représentées sans aucune perspective au loin et des couleurs vives, ils tentent de transposer artistiquement ce mal-être et les émotions intenses qu'ils essayaient d'enfouir. M'hammed Issiakhem est l'un des premiers peintres algériens à se détacher de l'art figuratif faisant de son art non plus une simple représentation du réel, mais bel et bien un moyen de communication où l'émotion n'est plus relayée au second plan et qui se trouve, au contraire, au centre de l'attention.

Dans les œuvres d'Issiakhem s'affirme une originalité sans précédent dans la peinture algérienne faisant des techniques picturales contemporaines un moyen d'expression et d'exhalation des sentiments : c'est l'Algérie des années sombres, l'Algérie meurtrie où une large palette de couleur grisâtre et bleuâtre remplit l'espace du support. C'est pour ne pas se trahir lui-même qu'il refuse, dans la dernière interview accordée à Ahmed Azeggagh, en 1985,

pour le compte de *Révolution Africaine*, de faire partie des peintres figuratifs. Il disait « *Ca m'ennuie qu'on me classe parmi les figuratifs, comme ça m'ennuierait de me voir classé parmi les abstraits. Je dis, pour simplifier les choses, que je suis expressionniste [...] Le commerce est l'ennemi public numéro un de l'art. Lorsqu'un artiste ne respecte pas son œuvre, lorsqu'il la monnaie, lorsqu'il la prostitue, ça peut donner une idée des causes du marasme...* ».<sup>6</sup>

En réalité, l'analyse d'une œuvre picturale n'est pas si différente d'une analyse textuelle. Tout comme un texte, la peinture présente des éléments contextuels, semblables aux éléments paratextuels, qui facilitent sa lecture. En Sciences du langage, on privilégie l'analyse des corpus textuels qui sont en rapport direct avec la langue pour voir comment celui-ci génère du sens. En choisissant de travailler sur un autre type de support, la tâche qui nous incombe est d'interroger cette peinture, de la faire parler et de voir comment elle produit du sens. Un sens qui dépasse le cadre de la toile elle-même en faisant appel à des éléments extérieurs, c'est-à-dire, qu'on ne va pas procéder à une analyse immanente en isolant l'œuvre de son contexte de production, mais plutôt procéder à une analyse transcendante en passant d'un énoncé à une énonciation.

Il s'agit là d'une communication aussi complexe que celle qu'on trouve dans la langue : il y a bien un émetteur (le peintre) qui interagit avec un récepteur (le spectateur) à travers une œuvre. Lorsqu'il est devant une peinture, le spectateur tente de décrypter le message que le peintre souhaite communiquer indirectement, en ayant recours à des éléments para-textuels principalement liés à la légende qui accompagne l'œuvre en question, savoir qui en est l'auteur et à quelle période elle a été conçue. Il peut aussi faire appel à des paramètres extrinsèques en allant chercher des éléments biographiques pour faire de ce support inerte une œuvre vivante (discours pictural). Tout comme un roman, une peinture pourrait raconter une histoire. En clair, le roman emploie des mots pour produire du sens et la peinture a recours aux différentes formes plastiques pour manifester ce sens-là. Ce n'est qu'on s'y projetant, qu'en procédant à son interrogation, qu'elle devient signifiante. Notre étude consiste à décrire non pas ce qu'elle dit, mais comment elle parvient à le faire. Comment s'articule l'objet sémiotique d'un point de vue pictural et figuratif ? Comment se manifestent les catégories d'un point de vue eidétique, topologique et chromatique ?

Pour répondre provisoirement à notre questionnement, nous avons émis les hypothèses suivantes :

- D'un point de vue eidétique, les oppositions seraient le résultat de l'articulation courbe/droite.
- D'un point de vue topologique, les oppositions seraient le résultat de l'articulation gauche/droite.
- D'un point de vue chromatique, les oppositions seraient le résultat de l'articulaire primaire/secondaire.

Pour répondre à notre problématique, nous ferons appel aux connaissances qu'on a acquises dans les deux domaines (peinture, sémiotique) en jetant des ponts entre des méthodes picturales et des méthodes exploitées en Sciences du langage. Nous avons donc opté pour

---

<sup>6</sup>Passage d'une interview accordée à Ahmed Azeggagh en mai pour le compte de *Révolution africaine*, où M'hamed Issiakhem précise ses positions sur l'art.

l'approche sémiotique de la peinture en utilisant les concepts développés par Thurlemann destinés à l'analyse de notre objet sémiotique qui représente une peinture.

Nous jugeons utile de présenter, dans un premier temps, les concepts théoriques et les outils que nous allons utiliser dans notre travail de recherche. Dans un deuxième temps, nous évoquerons plus en détail les éléments qui constituent le langage pictural qui seront exploités dans l'analyse. Dans un troisième temps, nous procéderons à l'analyse-même de l'objet d'étude en mobilisant tout notre savoir-faire. Enfin, nous allons clôturer notre étude par une conclusion générale qui synthétisera ce qui a été abordé en ouvrant des perspectives pour tout étudiant qui souhaiterait se pencher sur la même question.

# **Partie I :**

# **Volet théorique**

# **Chapitre I**

## **Concepts théoriques**

## Introduction partielle

Nous allons présenter, dans cette partie, les concepts et les outils méthodologiques qui nous semblent appropriés pour forger une approche hybride qui tient des Sciences du langage et de la peinture. Des récapitulatifs de théories, mais aussi des définitions relatives au signe et à la peinture seront ainsi mis en avant. Ces présentations nous semblent nécessaires et incontournables afin de doter notre travail d'une assise théorique en concordance avec notre démarche.

### a. Chez Saussure

Le signe linguistique, selon la terminologie saussurienne, est la combinaison d'un **signifié** et d'un **signifiant**. Bien qu'il soit plurivoque, à cause de son emploi dans divers domaines (médecine, religion, en cybernétique...) et qu'on l'associe à différents termes (signal, symbole...), il reste l'unité fondamentale qui permet de lier le **contenu** de ce qui est désigné (signifié) à la **forme** qu'il prend, c'est-à-dire l'aspect matériel de l'expression du signe (signifiant). Le *support* qui véhicule ce dernier et qui peut être de différentes natures « *La spécificité du signe linguistique est d'unir d'une part une image acoustique (signifiant), et d'autre part un concept (signifié). Le signifiant et le signifié forment pour Saussure une entité biface, défini par une relation de réciprocité : le signifiant présuppose le signifié, lequel présuppose le signifiant.* »<sup>7</sup>Dira, d'ailleurs, Franck NEVEU dans le *Dictionnaire des sciences du langage*.

Néanmoins, pour définir le signe linguistique, Saussure a choisi d'écarter la notion du **réfèrent** : « *Traditionnellement, on entend par réfèrent les objets du monde « réel », que désignent les mots des langues naturelles* »<sup>8</sup>. Pour expliquer davantage cette notion, Ogden et Richards ont mis en place un schéma triangulaire qui rend compte de la structure du signe « *le symbole (ou le signifiant) est lié au réfèrent non pas directement, mais par l'intermédiaire de la référence (ou le signifié). Dans une telle interprétation, la référence au lieu d'être conçue comme une relation, est réifiée et se transforme en un concept —être hybride, ni linguistique, ni référentiel —dont l'expansion recouvre une classe de référents.* »<sup>9</sup>. Quant à Saussure, il pense qu' « *exclure le réfèrent mondain, c'est procurer à la linguistique son objet propre en tant que science, et son autonomie en tant que discipline.* »<sup>10</sup>. Pour ce linguiste, c'est la **valeur** du signe qui importe et non ce à quoi il fait référence dans le monde réel.

Par ailleurs, « Saussure présente deux caractéristiques fondamentales [du signe] : **l'arbitraire** et la **linéarité** du signifiant »<sup>11</sup>. En effet, la relation qui unit les deux faces du signe est « *fondée par une présupposition réciproque qui ne doit rien à leurs propriétés substantielles d'origine* »<sup>12</sup>, comme le cas des onomatopées. « *La linéarité est une des caractéristiques, d'après Saussure, de la manifestation syntagmatique des langues naturelles, selon laquelle les signes, une fois produits, se disposent les uns après les autres en succession soit temporelle, soit spatiale.* »<sup>13</sup>. Tel est le cas de toute peinture, puisque qu'on ne peut, d'un seul coup d'œil

<sup>7</sup> F.NEVEU, *Dictionnaire des sciences du langage*, ARMAN COLIN, Paris, 2004.

<sup>8</sup> A.J.GREIMAS ET J.COURTES, *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, p.977.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> J. FONTANILLE, *Sémiotique du discours*, p.28.

<sup>11</sup> F. NEVEU, *Dictionnaire des sciences du langage*, p.267.

<sup>12</sup> J.FONTANILLE, *Sémiotique du discours*, p.27.

<sup>13</sup> A.J.GREIMAS ET J.COURTES, *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, p.663.

avoir une vision panoramique d'un tableau. En effet, es signes visuels se succèdent lors de la lecture d'un tableau et ce n'est qu'en multipliant les centrations de regards qu'on parvient finalement à en faire une lecture pertinente.

Dire qu'un signe est « **arbitraire** » c'est admettre qu'il n'existe aucun rapport naturel entre les deux constituants du signe : « *Il désigne le caractère non fondé, immotivé (c'est-à-dire impossible à interpréter en termes de causalité), de la relation réunissant le signifiant et le signifié, et constitutive du signe linguistique.* »<sup>14</sup>. Pour synthétiser cela, Bernard Paquet résume les choses ainsi : « *De la conception saussurienne du signe découle une conséquence : le découpage du «réel» par la langue ne correspond pas à un découpage préexistant du monde. Il relève du pur consensus social.* »

Dans le cadre de notre étude sur le tableau d'Issiakhem, nous procéderons au découpage du langage pictural de la même façon pour voir si le signe dans la langue correspond au signe pictural.

La *linéarité*, selon Frank le *Dictionnaire des sciences du langage*, est cette suite sonore produite ou la disposition d'une suite de phonèmes qui constitue un signifiant et qui se succèdent dans une chaîne parlée (la phrase). Ce qui détermine cette relation est la « **valeur du signe** » qui, dans ce système d'oppositions entre le signifiant et le signifié se trouve **immuable** dans un état de langue donné (étude synchronique), mais qui se trouve, toutefois, altérée (**mutable** sur le plan phonétique ou sémantique) dans différents états de langue (étude diachronique). Lorsqu'on étudie la langue à travers le temps, cette valeur du signe évolue et subit des modifications jusqu'à s'en défaire parfois : « *La valeur du signe linguistique, considérée dans son aspect conceptuel ou matériel, est fournie par les relations différentielles que le signe entretient avec les autres signes du système de la langue.* »<sup>15</sup>

La notion du signe a été abordée, dans cette partie, en détail vu son importance. Cela permet de mieux comprendre ce qui différencie le signe global (qui n'a pas de nature précise) du signe particulier (signe linguistique) et qui sera exploitée en détail dans la partie pratique.

En résumé, pour Saussure, la langue est « *un ensemble systématisé de signes* »<sup>16</sup>. Le signe est donc l'unité signifiante qui constitue tout système de signes, y compris la langue. Il est employé dans différents vocabulaires et se trouve souvent associé à d'autres termes semblables tels qu'indice ou *symbole*, ce qu'on verra dans ce qui suit.

## **b. Chez Pierce**

« *Un signe ou representamen est quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelques rapports ou à quelque titre. Il s'adresse à quelqu'un, c'est-à-dire créer dans l'esprit de cette personne un signe équivalent ou peut-être un signe plus développé. Ce signe qu'il crée, je l'appelle l'interprétant du premier signe. Ce signe tient lieu de quelque chose : de son objet. Il tient lieu de cet objet, non sous tous rapports, mais par référence à une sorte d'idée que j'ai appelée quelques fois le fondement du representamen.* »<sup>17</sup>. Dans sa définition, Pierce élabore une théorie du signe assez globale constituée principalement de trois

---

<sup>14</sup> *Ibidem.*

<sup>15</sup> F. NEVEU, *Dictionnaire des sciences du langage*, ARMAN COLIN, p.267.

<sup>16</sup> *Ibidem.*

<sup>17</sup> J. FONTANILLE, *Sémiotique du discours*, PULIM, p.30.

éléments, et ce, même s'il existe en réalité, plusieurs autres constituants, selon FONTANILLE, étant donné l'étendue de son œuvre et de sa diversification.

Ainsi, le signe chez Pierce est une entité constituée de trois éléments ; un **representamen** (qui équivaut au signifiant chez Saussure) qui renvoie à un **objet** (le référent qui a été écarté de la définition du signe chez Saussure par prévention) à travers un **interprétant** (qui correspond au signifié). Cette représentation du signe chez Pierce nous permet de comprendre le fonctionnement du signe et la production du sens. La théorie qu'il a avancée représente donc à la fois un processus sémiotique et sémantique puisqu'il s'agit de relier les éléments qui constituent le signe afin de produire une signification particulière.

Le signe chez Pierce est ainsi basé sur le rapport existant entre le signe et l'objet du monde qui le désigne. Il distingue alors trois types de signes : **L'icône**, **l'indice** et **le symbole**. Dans cette partie-là, nous évoquerons ce qui caractérise l'indice et le symbole uniquement, et nous ferons de même, dans une autre partie, avec le signe iconique étant donné sa subdivision en trois sous-parties.

On parle d'**indice** lorsque le signe renvoie à son objet de manière indicielle, c'est-à-dire à travers la marque (trace) laissée par l'objet lui-même. Dans les polars ou les séries d'intrigues, la simple disposition des objets peut servir d'indice aux enquêteurs. Le representamen peut être désigné autrement aussi. Lors d'une discussion, il peut être désigné par un déictique (embrayeur). Dans « Ceci n'est pas une pipe »<sup>18</sup> de René Magritte, « Ceci » désigne ce qui *pourrait* être une pipe, mais qui ne l'est pas en réalité. L'indice ou index est donc la trace de quelqu'un ou de quelque chose. Ainsi, l'ombre d'un bâton (gnomon) cloué au sol servait à indiquer le temps aux anciennes civilisations grâce au soleil (ce qui formait un cadran solaire).

**Le symbole**, désigné par Hjelmslev par « symbole isomorphe »<sup>19</sup>, quant à lui, renvoie à son objet « en vertu d'une loi »<sup>20</sup>. La valeur symbolique du signe peut être conventionnée par une communauté et peut, dans la majorité des cas, renvoyer à une culture. Ce symbole ne peut trouver son plein sens que lorsqu'il est matérialisé, ce qui implique forcément la présence d'un indice. La couleur blanche dans les pays occidentaux symbolise la paix, le bonheur (c.f la robe blanche de la mariée tandis qu'en Asie le blanc symbolise la mort et le deuil). Ainsi, à travers cette classification « *Ch.S. Pierce oppose l'indice à la fois à l'icône (qui met en jeu une relation de ressemblance) et au symbole (fondé sur une convention sociale)* »<sup>21</sup>.

L'objet tel qu'il est perçu par Pierce est important à retenir dans le cadre de notre étude. L'objet (référent) a un rôle capital dans la création et la communication visuelle (les affiches publicitaires, les tableaux figuratifs...). Un graphiste ou un peintre devra donc créer des contenus identifiables par le destinataire en faisant référence aux objets du monde qui leur sont communs.

Grâce à son étude, Cassirer<sup>22</sup> cherche à étendre l'activité de l'esprit qui se limite à la raison chez Kant, puisqu'il considère que l'œuvre dans une culture est une activité symboliste

---

<sup>18</sup> « La trahison des images », peinture de René MAGRITTE 1928-1929 huile sur toile de 60,3 × 81,12cm.

<sup>19</sup> J.COURTES, A.J. GREIMAS, *Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, p.1178.

<sup>20</sup> F.NEVEU, *Dictionnaire des sciences du langage*, p.283.

<sup>21</sup> A.J.GREIMAS ET J.COURTES, *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, p.593.

<sup>22</sup> Philosophe néo-kantiste ayant travaillé sur le symbole.

« Toute énergie de l'esprit à laquelle une signification spirituelle est attachée à un signe sensible concret est intuitivement approprié à ce signe. En ce sens, le langage, le monde mythico-religieux de l'art se présente à nous comme autant de formes symboliques particulières »<sup>23</sup>.

### c. Le signe chez Hjelmslev et chez Barthes

Comme pour Saussure, le signe reste binaire chez L.Hjelmslev. Pour lui, la langue est « *un réseau de fonctions sémiotiques* ». N'importe quel objet du monde peut être représenté au moyen d'un signifiant, linguistique ou non linguistique.

À ce propos, Barthes dira que : « *Le signe est donc composé d'un signifiant et d'un signifié. Le plan des signifiants constitue le plan d'expression et celui des signifiés le plan de contenu. Dans chacun de ces deux plans, Hjelmslev a introduit une distinction qui peut être importante pour l'étude du signe sémiologique (et non plus seulement linguistique). Chaque plan comporte, en effet, pour Hjelmslev, deux strata : la forme et la substance [...] La forme, c'est ce qui peut être décrit exhaustivement, simplement et avec cohérence (critères épistémologiques) par la linguistique, sans recourir à aucune prémisse extra-linguistique ; la substance, c'est l'ensemble des aspects des phénomènes linguistiques qui ne peuvent être décrits sans recourir à des prémisses extra-linguistiques.* »<sup>24</sup>.

Définissant le signe en rapport avec sa fonction sémiotique, il relie **le plan de l'expression** au signifiant qu'on parvient à percevoir physiquement (lecture dénotative chez BARTHES) et **le plan du contenu** au signifié qui, contrairement au précédant, n'est pas directement perceptible (sens connoté).

En empruntant des concepts analytiques de la linguistique, R.Barthes fonde dans les années 60 la sémiologie de l'image pour étudier les signes dans la publicité et les systèmes de la mode. Et ce, à partir de textes parus dans la presse qu'il exploite dans *Mythologies* (1957) et *Éléments de sémiologie* (1964). Les systèmes de signes en sémiologie forment alors *des systèmes de signification* (ce qui sera le point de départ de notre analyse). Le langage, dans ces systèmes-là, peut revêtir plusieurs formes : il peut s'agir d'une publicité, d'une production cinématographique, d'une BD...comme il peut s'agir d'un langage qui fait parler des systèmes non linguistiques (musique, dessin, cinéma muet...). C'est pourquoi Barthes définit la sémiologie comme une **translinguistique** «*dont la matière serait tantôt le mythe, le récit, l'article de presse, bref tous les ensembles signifiants dont la substance première est le langage articulé, tantôt les objets de notre civilisation, pour autant qu'ils sont parlés.* »<sup>25</sup> Car, même en analysant une image ou un système linguistique, on est confronté au langage, et ce, même s'il ne s'agit pas de la langue.

Dans son article *Éléments de sémiologie*<sup>26</sup> Barthes définit l'objet de la sémiologie et élargit son champ d'intervention: « *Prospectivement, la sémiologie a [...] pour objet tout système de*

---

<sup>23</sup> E. CASSIRER, *Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau*, cité par P. Quillet, Ernst Cassirer, Paris, Ellipses, 2001, p.13.

<sup>24</sup>R. BARTHES, *L'aventure sémiologique*, p.50.

<sup>25</sup>R. BARTHES, *L'aventure sémiologique*, p.50.

- <sup>26</sup> Barthes Roland« Recherches sémiologiques » in *revue de Communications* n°4, 1964.

signes, quelle qu'en soit la substance, quelles qu'en soient les limites : Les images, les gestes, les sons mélodiques, les objets, et les complexes de ces substances que l'on retrouve dans des rites, des protocoles ou des spectacles constituent sinon des « langages » du moins des systèmes de signification ».<sup>27</sup>

Au-delà du fait que le signe soit constitué d'un signifié et d'un signifiant, le signe chez Barthes revêt deux aspects : le **dénotatif** et le **connotatif**, ce qui lui permet de s'inscrire dans la continuité et de développer la théorie de Saussure. Pour analyser l'image publicitaire principalement, Barthes procède à l'analyse du *message linguistique* pour saisir l'aspect dénotatif et connotatif du produit mis en vente. Ensuite, il passe à l'analyse du *message iconique codé* qui correspond à la connotation qui paraît dans l'image (en lien avec son contexte de production) puis le *message iconique non décodé* qui indique le sens littéral de ce qui est représenté. On comprend, dès lors, que la théorie de la sémiotique chez Barthes n'est pas exploitable uniquement en communication, mais qu'elle touche bel et bien tous les domaines.

- **Le signe visuel (pictural)**

Si on tient compte des différentes définitions du signe avancées précédemment, on peut, sans grande difficulté, cerner le signe visuel.

Le signe visuel (plastique et pictural) est un outil de communication qui a une double fonction. Il permet, d'une part, de mettre en forme une idée (passage de l'abstrait vers le concret) et de produire du sens d'autre part. Dans *Traité du signe visuel du groupe  $\mu$* , le message plastique peut avoir différentes natures (les signes visuels deviennent des énoncés plastiques): il peut être **un signe eidétique** (la forme précédemment évoquée au sens hjelmslevien) lié à la dimension qu'il prend, à son positionnement (**un signe topologique**) mais aussi **un signe chromatique** lié à la saturation d'une couleur par exemple, ou à la prédominance d'une couleur sur une autre. Un signe peut aussi être **textural** lorsqu'il est lié à une sensorialité autre que celle de la vision. Il est lié au toucher, et se manifeste sous forme d'éléments répétés et rythmés.

### a. Signe visuel iconique

« Quand un rapport de ressemblance est perçu entre le signifiant et le référent, on parle de **SIGNE ICONIQUE OU DE MOTIF** »<sup>28</sup>. Ainsi, on comprend que c'est le signifiant qui a plus d'importance dans le cas présent. C'est cet ensemble de traits et de couleur qu'on perçoit sur une image, par exemple, qui nous font penser à un objet ou un être qu'on connaît déjà.

« Le signe visuel, comme le signe linguistique, est fait de l'union d'un signifiant et d'un signifié. Le signifiant c'est ce qu'on voit [...] le signifié, c'est le concept »<sup>29</sup>. Ces signes visuels fixes sont catégorisés selon le critère de **ressemblance** (analogie) qui lie le signifiant au

---

<sup>27</sup> *Ibidem.*

<sup>28</sup> B. COCULA ET C. PEYROUTET, *Sémantique de l'image*, p.25.

<sup>29</sup> *Ibidem.*

référent. « *La sémiologie visuelle permettrait de compléter cette sémiologie générale, seule capable d'éclairer tous les mécanismes de la fonction symbolique.* »<sup>30</sup>

Notons que la définition avancée par Kandinsky à propos de l'image peut être admise dans le cas présent. L'œuvre figurative plastique (graphique et visuelle) représente bel et bien une image. Il y a donc un rapport d'analogie entre le contenu du tableau et ce qu'elle représente. « *Le signifiant reproduisant le référent, on a l'impression « d'y être », l'impression d'une grande vérité, ce qui rend le message iconique prégnant, voire dangereux pour celui qui n'a pas les moyens de le dominer.* »<sup>31</sup>

Pour reprendre l'exemple du tableau de R. Magritte « Ceci n'est pas une pipe », qui une œuvre figurative, nous pouvons dire que ce qui est représenté dans un tableau n'est pas l'objet référentiel. Umberto Eco, dans son article « Sémiologie des arts visuels », procède à un examen critique du concept de l'icône afin de démontrer que « *les signes iconiques ne possèdent pas les propriétés de l'objet représenté* »<sup>32</sup>. À cet effet, le dessin représenté dans « La Trahison des images » n'a pratiquement rien en commun avec la pipe, l'objet réel, car on ne peut ni la toucher ni la fumer « *Les signes iconiques ne sont donc pas des signes qui ressemblent à l'objet, mais des signes qui reproduisent quelques conditions de la perception de l'objet.* »<sup>33</sup>. Pour le sémioticien italien<sup>34</sup>, « *les signes iconiques ne reproduisent cependant pas l'ensemble des conditions de reconnaissance d'objets du monde naturel. Il suffit qu'ils « communiquent » des traits pertinents du code de reconnaissance, et cela grâce au code iconique qui effectue le transcodage de ces traits en des signes graphiques conventionnalisés* »<sup>35</sup>. Cette remise en question rapprocherait sa conception de l'iconicité à celle de Greimas qui propose de formuler « *en termes d'intertextualité entre sémiotiques naturelles et sémiotiques construites.* »<sup>36</sup>. Vu sous cet angle-là, la définition du signe iconique semble s'opposer à celle avancée par Pierce car, on l'aura compris, le signe iconique reproduit seulement certaines propriétés de l'objet du monde.

Toutefois, il ne faut pas confondre le signe plastique avec le signe iconique « *La distinction théorique entre signes plastiques et signes iconiques remonte aux années 1980, lorsque le groupe Mu, en particulier, a réussi à démontrer que les éléments plastiques des images : couleurs, formes, composition, texture, étaient des signes pleins et à part entière et non la simple matière d'expression des signes iconiques (figuratifs)* »<sup>37</sup>.

## **b. Signe visuel non iconique**

Le signe iconique, grâce au rapport de ressemblance entre les deux faces, est **motivé**. Dans le cas du signe visuel non iconique (formes selon les gestaltistes) la relation entre le signifiant et le signifié, tout comme le signe linguistique, est **arbitraire** « leur signifiant ne ressemble pas au référent, n'est pas la réplique iconique, c'est-à-dire imagée. Ils sont faits de points, de lignes

---

<sup>30</sup>F. SAINT-MARTIN, *Sémiologie du langage visuel*, p.10.

<sup>31</sup>COCULA ET C.PEYROUTET, *Sémantique de l'image*, p.25.

<sup>32</sup> UMBERTO ECO « La trahison des images ».

<sup>33</sup> F. THURLEMANN, *Paul Klee, analyse sémiotique de trois peintures*, p.63.

<sup>34</sup> Umberto Eco.

<sup>35</sup> UMBERTO ECO dans l'ouvrage de F. Thurlemann, *Paul Klee, analyse sémiotique de trois peintures*, p.63.

<sup>36</sup>F. THURLEMANN, *Paul Klee, analyse sémiotique de trois peintures*, p.64.

<sup>37</sup>M. JOLY, *Introduction à l'analyse de l'image*, p.87.

géométriques, et/ou plaques de couleurs. À la suite des gestaltistes, nous pouvons les appeler des FORMES. »<sup>38</sup>

Ces signes-là peuvent être des signes linguistiques (visuels, fixes), c'est-à-dire des signes écrits faits de courbes, de droites... (graphèmes), mais aussi des signes d'ordre graphique ou pictural comme ceux utilisés dans les œuvres d'art non figuratives (abstraites).

### c. Signe visuel mixte

« Certaines configurations de points, de tâches, de lignes s'avèrent inclassables : leur appartenance à la catégorie des formes ou à celle des motifs étant problématique, nous les appellerons signes visuels mixtes [...] fréquents dans l'art préhistorique [...] et dans certaines œuvres surréalistes »<sup>39</sup>.

#### ● La double articulation du langage : les deux plans du signe

« Depuis Saussure, la théorie du signe linguistique s'est enrichie du principe de la double articulation, dont Martinet a montré l'importance, au point d'en faire le critère définitionnel du langage »<sup>40</sup>. Selon A. Martinet, la langue s'organise sur deux niveaux distincts, c'est-à-dire qu'un discours est doublement articulé : composé de **monèmes** (de la première articulation) et de **phonèmes** (la seconde articulation). « On entend souvent dire que le langage humain est articulé [...] il convient toutefois de préciser cette notion d'articulation du langage et de noter qu'elle se manifeste sur deux plans différents : chacune des unités qui résultent d'une première articulation est en effet articulée à son tour en unité d'un autre type »<sup>41</sup>. Il est clair, à présent, qu'on ne peut analyser les éléments de la première articulation indépendamment du deuxième niveau de lecture. C'est ce qu'on verra aussi lorsqu'on procédera à l'analyse. On verra s'il est possible de faire de même : tenter de trouver des unités semblables à celles qu'on trouve dans les langues naturelles dans le langage pictural.

L'intérêt d'évoquer cette caractéristique, qui est propre à la langue, est de prouver que d'autres langages peuvent, eux aussi, être articulés à leur manière. Ce qui nous intéresse dans le cadre de notre étude est de trouver ce qui pourrait être commun à la langue et au langage visuel puisqu'il est, lui aussi, articulé comme l'a démontré Félix Thurlmann dans son essai concernant la lecture figurative « au moment de la lecture figurative, le lecteur projette sur l'œuvre picturale la grille de lecture qui lui sert à articuler le monde naturel. Cette grille de lecture peut être considérée, avec A.J. Greimas comme constituant une sémiotique biplane en soi, appelée sémiotique du monde naturel. »<sup>42</sup>.

---

<sup>38</sup>B. COCULA, C. PEYROUTET, *Sémantique de l'image, pour une approche sémantique des messages Visuels*, p.25.

<sup>39</sup>*Ibidem*.

<sup>40</sup>R. BARTHES, *L'aventure sémiologique*, p.49.

<sup>41</sup>A. MARTINET, *éléments de linguistique générale*, p. 37.

<sup>42</sup>F. THURLEMANN, *Paul Klee, analyse sémiotique de trois peintures*, p.18.

- **La sémiologie**

- a. Origine de la sémiologie**

La sémiologie est une science humaine relativement récente apparue au début du XXe siècle qui n'a sans doute pas la même légitimité que les sciences plus anciennes, les sciences dites « dures », mais qui a tout de même su se faire une place parmi les sciences connexes.

La sémiologie, ainsi que Saussure l'explique, est une science à édifier. C'est « *une science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale* ». Dans *L'aventure sémiologique* Barthes avance que, actuellement (à l'époque et jusqu'à aujourd'hui) cette science « *n'est qu'une copie du savoir linguistique* »<sup>43</sup>, et qu'il n'existe, de ce fait, aucune méthode d'analyse qui lui soit propre, et ce, même si elle s'applique sur des objets d'études non linguistiques. Ainsi, les éléments qu'il présente dans son ouvrage sont des concepts analytiques qui permettent de faire avancer la recherche en sémiologie même si, pour reprendre ses mots, ils doivent subir des changements au cours de l'analyse. Il est vrai que dans notre étude, certains concepts doivent s'adapter à la nature-même du corpus sélectionné (effectuer une transposition/adaptation).

L'approche sémiologique nous permet de comprendre comment le sens se produit à travers une méthode, des concepts et des outils. Historiquement, ce terme existe depuis l'antiquité. En effet, sémiologie « désigne un secteur de la médecine. Du grec *séméion* = signe, et *logos* = discours, science, la sémiologie –ou la *séméiologie*- médicale, discipline qui existe encore de nos jours, consiste à interpréter les signes que sont les symptômes »<sup>44</sup>. Ainsi *signes* se confondaient avec *symptômes* ou *preuves* d'une maladie par exemple. En tenant de trouver l'origine de ces maux, à l'époque, la sémiologie médicale s'intéresse à ce qui pourrait bien signifier ces signes-là pour avoir plus de rigueur dans l'interprétation des signes. Elle cherche à trouver ce qui pourrait se cacher derrière cette manifestation et non à comprendre comment ces signes-là se manifestent comme on peut le constater au début du XXe siècle les dans les Sciences humaines et sociales. C'est la naissance de la sémiologie moderne. Une discipline dont le mérite est principalement attribué au linguiste genevois Ferdinand de Saussure en Europe, du moins, puisque comme nous allons le voir dans ce qui va suivre, Charles Sanders Pierce a lui aussi grandement contribué, à travers ses travaux, au développement de la sémiologie de manière considérable.

Notons aussi que cette période a connu toute sorte de développement dans plusieurs domaines ; des mouvements littéraires et artistiques voient le jour. Des auteurs comme Kafka ou encore Robert Musil, le dramaturge autrichien, se sont fait connaître. C'est aussi une période où les peintres ont voulu rompre avec l'art (peinture) académique comme le témoignent les différents mouvements de l'époque le fauvisme, surréalisme, l'expressionnisme en Allemagne qui bouleverse la perception et la conception de la peinture. Un tel bouleversement mène, par la même occasion, à naissance de la peinture abstraite avec les formalistes russes à savoir Kandinsky, Malevitch, Mondrian, et d'autres pionniers du mouvement. C'est l'époque où naissent différentes théories passant par la psychanalyse chez Freud, la théorie de la relativité d'Einstein et la linguistique avec Saussure. En philosophie, la phénoménologie émerge avec Husserl et une réflexion sur le langage se développe chez W. James et Austin et c'est à cette

---

<sup>43</sup>R.BARTHES, *L'aventure sémiologique*, p.28.

<sup>44</sup>M. JOLY, *L'image et les signes, Approche sémiologique de l'image fixe*, p.45.

même époque que C.S. Pierce expose ses recherches sur la sémiotique. Saussure n'est donc pas le seul à avoir envisagé une *science générale des signes*.

## b. Sémiologie vs sémiotique

La sémiologie et la sémiotique sont deux termes fréquemment employés pour se désigner l'un l'autre sans avoir plus de rigueur, ce qui pourrait prêter à confusion parfois. Toute démarche nécessite la compréhension des fondements d'une discipline ainsi que sa terminologie.

Avant de voir ce qui distingue ces deux appellations, rappelons que Saussure avait bien conscience que nous communiquons avec toutes sortes de signes. C'est ce qu'on peut clairement saisir à travers ce passage-là de Martine JOLY « *On peut donc concevoir une science qui étudie la vie des signes dans la vie sociale [...] nous la nommerons sémiologie. Elle nous apprendrait en quoi consistent les signes, quelles lois les régissent [...] la linguistique n'est qu'une partie de cette science générale* »<sup>45</sup>, mais qui, comme nous l'avons précédemment évoqué, n'est pas le seul à envisager une science générale des signes.

Selon l'Association internationale de sémiotique, il faudrait « *appliquer un des principes de la linguistique en distinguant la règle de l'usage [...] sémiotique étant plutôt compris comme une extension générale de la linguistique, comme une philosophie du langage et sémiologie comme l'étude des langages particuliers (image, cinéma, peinture, littérature, etc.)* »<sup>46</sup>. À ce propos, J.M. Floss ajoute ceci « *Nous appelons cette approche des formes signifiantes sémiotique tout simplement parce que – sous l'impulsion de R. Jakobson, CL. Lévi - Strauss, E. Benveniste, R. Barthes et A. J. Greimas ont fondé le Cercle parisien de sémiotique en 1967 et que, et sans discontinuité depuis, un grand nombre de travaux, d'ouvrages, de centres en France et dans le monde utilisent le terme de sémiotique pour désigner de telles recherches sur les formes signifiantes.* »<sup>47</sup>, des noms qui ont considérablement contribué au développement de la sémiotique moderne en Europe, auprès de Metz et C. Morris pour qui la sémiologie représente une science de la signification et qu'elle constitue **un champ d'observation structuré** à partir du moment où elle produit des significations.

Pour aller plus loin, on pourrait même citer les travaux d'Umberto Eco qui, en reprenant la classification de Charles Morris, avance trois aspects de la sémiotique : la sémiotique générale, les sémiotiques spécifiques et la sémiotique appliquée.

À la même époque, aux États-Unis, Pierce aussi met en place une *science générale des signes* qu'il nomme *Semiotics*, un terme qu'il emprunte à John Locke. À travers les études qu'il a menées, Pierce élabore cette science en étudiant méticuleusement tous les types de signes pour ensuite les classer et analyser leur fonctionnement. Au moment où Saussure cherche à trouver ce qui fait de la langue un système de signes parmi d'autres en sémiologie, les réflexions de Pierce (sa théorie des signes), à qui il donne une dimension philosophique, porte sur **les conditions de la production du sens**. L'analyse sémiotique consiste donc à comprendre les mécanismes du langage, indépendamment de la forme qu'ils prennent. Les travaux de Pierce ne seront connus en Europe que tardivement.

La sémiologie visuelle, qui nous intéresse principalement, vient alors compléter la sémiologie générale afin d'apporter plus d'explications concernant les mécanismes de fonction

---

<sup>45</sup>M. JOLY, *L'image et les signes, Approche sémiologique de l'image fixe*, p.31.

<sup>46</sup> l'A.I.S, fondée en 1967 par Greimas

<sup>47</sup>J.M FLOCH, *Sémiotique, marketing et communication*, p.3.

des signes visuels considérant les représentations visuelles comme des unités sémiotiques signifiantes (comme un langage) « *Par langage, nous entendons tout système de communication qui utilise des signes agencés de façon particulière* »<sup>48</sup>.

### c. La sémiologie et la sémantique

Malgré leur apparenté morphologique, la sémiologie n'est pas la sémantique « *la sémantique est traditionnellement considérée comme une branche de la linguistique qui étudie la signification : non pas les systèmes de signes, ni les processus de signification et d'interprétation (ce que se propose de faire la sémiologie), mais elle étudie la question du sens même, de son évolution, de ses changements, de sa structure [...] la sémantique étudie le sens susceptible d'être produit par la langue, mais non pas la façon dont un mot signifie quelque chose ni dont un signifiant, d'une manière générale, est relié à un signifié. La sémantique étudie les signifiés, indépendamment de leur différentes manifestations possibles, la façon dont ils évoluent [...] ou dont ils s'organisent les uns par rapport aux autres.* »<sup>49</sup>.

C'est ainsi que la sémantique structurale parvient à étudier les sémèmes (unités de sens) qui selon A.J. Greimas, entretiennent *une solidarité élémentaire* et fonctionne comme un couple « *conjonction+disjonction* »<sup>50</sup> et non pas comme des éléments isolés, en faisant circuler sur le même axe sémantique (celui de la vertu) des unités de signification qui sont en disjonction (courage/peur, par exemple). Irène Tamba nous informe davantage sur son contexte d'émergence « *l'histoire de la sémantique est tributaire des grands courants théoriques qui ont jalonné la linguistique, dont elle est un secteur particulier. Par commodité, on les distinguera sous les étiquettes de linguistique comparée, linguistique structurale, linguistique des grammaires formelles et linguistiques cognitive. Leur influence, tout à tour prépondérante sans être exclusive, nous incite à distinguer quatre grandes périodes, ayant donné naissance à des options sémantiques distinctes : 1/ la période évolutionniste de la linguistique comparée, où domine une sémantique lexicale historique ; 2/ la période structurale caractérisée par une sémantique lexicale synchronique ; 3/ la période des grammaires formelles où voit le jour une sémantique de la phrase et du discours ; 4/ la période des sciences cognitives, où apparaît une sémantique conceptuelle qui s'intéresse au sens dans sa relation à la dimension cognitive du langage plutôt qu'aux formes signifiantes des langues.* »<sup>51</sup>.

### d. Sens et signification

Dans le langage commun, sens et signification aussi se confondent. « *Le terme sens alterne fréquemment avec celui de signification.* »<sup>52</sup>. Ils peuvent, toutefois, désigner la même chose dans certains cas « *Lorsque l'analyse sémantique n'oppose pas sens et signification, on peut tenir ces deux mots pour des synonymes.* »<sup>53</sup>.

<sup>48</sup> L. LOTMAN, *sémiologie du langage visuel*, Fernande st martin, p.11.

<sup>49</sup> M. JOLY, *L'image et les signes*, P.34.

<sup>50</sup> À propos de Greimas chez M. Joly, *L'image et les signes*, P.34.

<sup>51</sup> I. TAMBA, *La sémantique*, p.10.

<sup>52</sup> F. NEVEU, *Dictionnaire des sciences du langage*, p.264.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

On ne parvient pas réellement à différencier les deux, néanmoins, on peut constater que le mot *sens*, dans la langue française, soit polysémique. Il peut renvoyer aux cinq sens qui nous permettent de percevoir le monde à savoir, l'ouïe, l'odorat, le toucher, le goût et la vue, mais peut tout aussi bien renvoyer à la direction que nous devons prendre si l'on se rend quelque part. Quant au terme *signification*, il renvoie à l'idée de faire comprendre quelque chose à travers le mot.

Barthes, dira que : « *La signification peut être conçue comme un procès ; c'est l'acte qui unit le signifiant et le signifié, acte dont le produit est le signe.* »<sup>54</sup>

Tandis qu'« *On distingue presque toujours la signification comme **produit**, comme relation conventionnelle ou déjà établie, et la **signification en acte**, la signification vivante* »<sup>55</sup>. À partir de ce passage, on comprend, d'emblée, qu'il y a là deux manières d'appréhender le sens et la signification : tenant compte de la définition<sup>56</sup> suggérée par Nicolas Beauzée, on comprend que **le sens** correspond au *produit fini* comme l'a souligné FONTANILLE (le sens propre) alors que **la signification** correspond *aux acceptions dérivées de cette signification fondamentale (sens figuré)*, c'est-à-dire que le sens nécessite une interprétation de la part de l'interactant, que celui-ci se construit au moment même de l'interaction.

La distinction entre ces deux notions permet de différencier la valeur que peut avoir un mot dans une langue et dans un discours (énoncé/énonciation). « *On parle généralement de la signification d'une phrase et du sens d'un énoncé [...] Lorsque l'analyse sémantique n'oppose pas sens et signification, on peut tenir ces deux mots pour des synonymes.* »<sup>57</sup>

« *La théorie sémiotique doit se présenter, d'abord, pour ce qu'elle est, c'est-à-dire comme une **théorie de la signification**. Son souci premier sera donc d'explicitier, sous forme d'une construction conceptuelle, les conditions de la saisie et de la production du sens.* »<sup>58</sup> Ce qui voudrait dire que la signification correspond à la saisie des différents éléments qui contribuent à la mise en place d'une structure de signification.

---

<sup>54</sup>R. BARTHES, *l'aventure sémiologique*, p.56

<sup>55</sup>J. FONTANILLE, *sémiotique du discours*, p.19.

<sup>56</sup>F. NEVEU, *Dictionnaire des Sciences du langage*, p. 265.

<sup>57</sup>*Ibidem*.

<sup>58</sup>J. COURTES, A. J. GREIMAS, *Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, p.1086.

# **Chapitre II**

## **L'œuvre visuelle**

### **(Picturale)**

#### **1. La peinture**

**Qu'est-ce qu'une peinture ?**

« Dans le domaine de l'art [...] la notion d'image se rattache essentiellement à la représentation visuelle : fresques, peintures, mais aussi enluminures, illustrations décoratives, dessin, gravure, films, vidéo, photographie, voire images de synthèse. La statuaire est plus rarement considérée comme 'image' »<sup>59</sup>. Lorsqu'on évoque une peinture ou une œuvre d'art, en général, on peut parfois confondre et ne pas savoir de quoi l'on parle ni comment en reconnaître une. Qu'est-ce donc une œuvre d'art ?

« Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement **une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées**. »<sup>60</sup> Disait Maurice Denis. Notons que le théoricien de l'art parle de la surface sans préciser le type de support sur lequel un tableau pourrait éventuellement prendre forme. Même si la toile (faite principalement à base de fibre de lin et d'une couche d'enduit) reste le support privilégié des peintres depuis l'invention du châssis, d'autres surfaces peuvent faire office de support. Par métonymie, *toile* peut aussi renvoyer au tableau lui-même. La surface (support) est le matériau qui reçoit la trace des composantes déposées dessus, qu'il s'agisse de peinture ou de tout autre matériau (encres, pigments, collage...). On peut aussi citer quelques autres subjectiles comme mur, panneau...etc.

La peinture est une image polysémique. C'est un moyen d'expression visuelle où la matière constitue le matériau sémiotique de l'œuvre. Toute œuvre d'art est dotée d'une forme esthétique qui repose sur le beau et d'une forme visuelle qui se modifie au cours du temps suivant les visions du monde et des événements qui s'y produisent. C'est à travers la forme visuelle que l'œuvre mute dans l'histoire donnant naissance à différentes expressions stylistiques (à l'exemple d'Edvard Munch qui a été influencé par différents mouvements naturalisme, mouvement nabis, impressionnisme avant de s'affirmer comme pionnier de l'expressionnisme dans la peinture moderne) et différentes approches conceptuelles aussi (les ready-made de Marcel Duchamp au début du XXe siècle). Elle parvient à s'inscrire dans le temps permettant à l'homme de constamment laisser sa trace dans ce monde en mutation permanente.

« Chaque production artistique accomplit ce que Roman Jakobson a nommé si intuitivement la fonction poétique de l'art visuel, soit l'enregistrement du code déjà-là, par déconstruction/ construction/reconstruction continue d'un nouveau code. »<sup>61</sup>. C'est un travail complexe à analyser sur plusieurs niveaux de signification qu'il faut délimiter grâce à l'analyse sémiotique.

## ● Les constituants du langage visuel

Avant de présenter la partie suivante, nous devons d'abord savoir qu'avant de procéder à une analyse, il est nécessaire de faire à un découpage des unités sur chacun des plans contenu/expression « La fonction de l'inventaire des éléments [...] consiste d'abord à enregistrer les unités qui au cours de l'analyse seront prises en considération comme les lieux de manifestation des catégories à décrire »<sup>62</sup>. Ces éléments-là figureront dans l'analyse sous forme de catégories **eidétiques** qui, pour rappel, sont des « catégories qui relèvent du domaine

<sup>59</sup>M. JOLY, *Introduction à l'analyse de l'image*, p. 15.

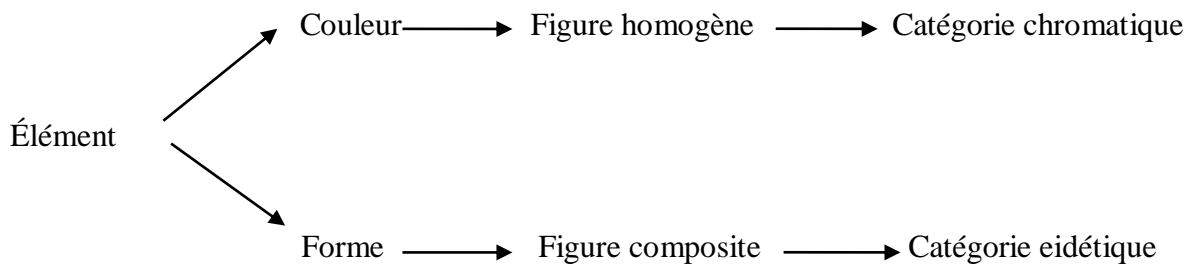
<sup>60</sup>M. DENIS, peintre et historien d'art (1870-1943), *Art et critique*, 1890.

<sup>61</sup>M. CARANI, *De l'histoire de l'art à la sémiotique visuelle*, Les éditions du Septentrion, p. 13.

<sup>62</sup>F. Thurlemann, *Paul Klee, analyse sémiotique de trois peintures*, p.24.

de la forme »<sup>63</sup>, **topologiques** « la surface du tableau peut-être articulée en différentes sous-unités ou zones »<sup>64</sup> et **chromatiques** « les catégories qui relèvent du domaine de la « couleur » dans un sens large »<sup>65</sup>.

La distinction **élément/objet** renvoie respectivement aux variables visuelles plastiques et aux variables visuelles perceptuelles. L'analyse d'une peinture figurative ne se contente pas d'énumérer seules les unités figuratives qui s'y trouvent (unités figuratives : objets), mais nécessitent un découpage semblable et parallèle au niveau plastique (unités non figuratives : éléments). La lecture figurative se fait grâce aux mécanismes de reconnaissance qui renvoient à une sémiotique déjà présente dans le monde naturel (d'après Greimas) tandis que le découpage des éléments plastiques à saisir se fait en suivant des règles de procédure formelles qui ne font pas appel au code de reconnaissance. L'élément est donc la **combinaison d'une figure chromatique** (on entend par là toutes les unités plastiques et pas uniquement la couleur) **et eidétique**. *Figure* ici est à prendre comme *un ensemble d'unités minimales de l'expression*, d'après Greimas. C'est un trait distinctif relevant soit de la **forme** qui est plutôt de **nature composite**, ce qui nécessite forcément une analyse ultérieure, soit de la **couleur** qui, elle, est **homogène**. Cette définition a été avancée pour ne pas confondre ces deux notions. On peut donc schématiser la composition de l'élément comme suit :



L'élément est constitué d'une **forme** de l'expression et d'une **substance** (couleur) de l'expression.

Il faut savoir aussi que, près de ces unités-là, les catégories plastiques de l'expression visuelle sont deux types ; **les constitutionnelles** et **les non constitutionnelles**. Les catégories constitutionnelles sont, à leur tour, divisées en sous-catégories :

- **Constituantes** : sont les catégories qui, sous forme de contrastes, permettent de détecter des éléments comme des unités isolables et qui sont de nature chromatique (qui concerne tout l'aspect plastique, pas que la couleur).
- **Constituées** : des catégories qui détectent la forme et qui de nature eidétique.

En ce qui concerne les catégories **non constitutionnelles**, ce sont des catégories qui renvoient à la l'orientation et qui forment des groupes (d'éléments et d'objets) topologiques ; la saisie des éléments radicaux, par exemple, sur le niveau plastique (duo, couple) des catégories

---

<sup>63</sup> *Ibidem.*

<sup>64</sup> *Ibidem.*

<sup>65</sup> *Ibidem.*

constitutionnelles qui sont à décrire. La définition et la description de cette dimension se basent sur des catégories qui s'opposent (angulaire/arrondie, courbe/droite...).

Les unités du langage visuel qu'on vient de définir se présentent sur un support et ne naissent pas dans l'absolu. C'est pourquoi il est tout aussi nécessaire d'évoquer la **figure** et le **fond**. Le *fond* renvoie à une représentation perspectiviste à travers une superposition de plans, sous forme de *figures*, dans un espace constitué de trois dimensions (largeur-longueur-profondeur). Il correspond aussi au sens technique attribué par la Gestalt « *la proéminence quantitative [...] par rapport à la surface picturale entière et sa position à l'intérieur de la surface picturale.* »<sup>66</sup>, (un fond uni/désuni, avec des superpositions/adjonctions des éléments...etc.). Il faudrait donc, lors de l'analyse, procéder à la description des figures et du fond.

Lors de l'analyse d'une œuvre figurative, on fait appel à la **sémiosis semi-symbolique** qui est une « *opération qui, en instaurant une relation de présupposition réciproque entre la forme de l'expression et celle du contenu (dans la terminologie de Hjelmslev)- ou entre le signifiant et le signifié (F. de Saussure)- produit des signes : en ce sens, tout acte de langage, par exemple, implique une sémiosis- ce terme est synonyme de fonction sémiotique.* »<sup>67</sup>

Lorsqu'on procède à l'analyse d'une peinture (une peinture semi-figurative dans le cas présent), on distingue le niveau figuratif du niveau plastique, c'est-à-dire, qu'on procède à une séparation des deux niveaux de lecture de l'objet visuel. **Le niveau figuratif**, qui correspond au **plan du contenu**, est un mode de lecture qui nous permet de percevoir les objets du monde (qui, en réalité, ne font que se substituer à lui). **Le niveau plastique** qui, quant à lui, se manifeste sur le **plan de l'expression** renvoie à un mode de lecture qui ne concerne que l'aspect pictural du tableau, sans tenir compte de ce qu'il représente. Ainsi, la description du niveau figuratif fait appel au **code de reconnaissance** qui nous permet d'identifier les objets en question alors que le niveau plastique nécessite un plus ample investissement : **la construction d'un langage particulier**. Ce qui fait de lui un langage articulé aussi, constitué d'une part, d'unités figuratives qui s'apparentent aux morphèmes et aux lexèmes des langues (des unités significatives) et, d'autre part, d'unités plastiques qui, par le biais de la transposition, s'apparentent aux unités distinctives.

Après avoir séparé les deux niveaux de lecture plastique et figurative nous avons donc trouvé la **fonction sémiotique** qui relie ces niveaux-là. Pour décrire ce type de connexion, Thurlemann met en place le concept de **code-connecteur** qui est « *une règle qui instaure un rapport entre les oppositions plastiques d'un côté et des oppositions sémiotiques<sup>68</sup> de l'autre.* »<sup>69</sup> représenté par le **code de la reconnaissance** que nous avons précédemment évoqué. Notons, cependant, que ce concept-là doit faire objet de plusieurs analyses afin de déterminer son degré de pertinence « *la détermination des domaines de pertinence ne pourra se faire qu'à la fin d'un*

---

<sup>66</sup>F. THURLEMANN, *Paul Klee, analyse sémiotique de trois peintures*, p.20.

<sup>67</sup>A. J. GREIMAS ET J.COURTES, *Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, p1066.

<sup>68</sup>Sème : « unité minimale de signification [...] située au plan du contenu » A.J. GREIMAS et J.COURTES, *Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, p.1045.

<sup>69</sup> F.THURLEMANN, *Paul Klee, analyse sémiotique de trois peintures*, p.35.

*long travail d'analyse inductive.* »<sup>70</sup>. La conformité n'existe donc pas entre les unités des deux plans, mais entre leurs catégories.

Les constituants du langage pictural qui composent l'œuvre d'un peintre sont représentés à travers un ensemble de moyens artistiques et stylistiques afin de communiquer une intention, une idée ou une émotion.

Nombreux sont les artistes qui se préoccupent des fondements mêmes de leur peinture et qui ont tenté de trouver ce qui pourrait constituer les éléments de base de ce langage. Kandinsky, Paul Klee, des fondamentalistes russes tels que Modrian, ont tous porté un grand intérêt à ses unités fondamentales qui, pour reprendre les mots de Maurice Denis « *produisaient un discours significatif, même s'il devait varier selon le type d'articulations auquel ces éléments étaient soumis dans des langues ou des styles visuels différents.* »<sup>71</sup>. À l'instar des phonèmes des langues naturelles, ces chercheurs ont tenté, de différentes manières, de trouver ce qui pourrait correspondre à ces unités distinctives dans le langage pictural. La difficulté de cette approche réside dans le fait même de vouloir isoler des unités du langage visuel semblables aux phonèmes.

Une surface picturale est composée de plusieurs catégories d'éléments. Qu'est-ce qui pourrait bien constituer le point de départ (l'unité) qui construit le message visuel ? Si on prend la couleur, celle-ci, étant synthétisée par l'industrie chimique, parvient à produire des centaines de nuances variables en fonction des quantités et des surfaces (textures) sur lesquelles elle est disposée. Il en va de même concernant les différentes figures ; les points, la ligne, les courbes, qui, combinés entre eux, peuvent donner naissance à diverses formes.

Suite à l'impossibilité d'établir une unité visuelle minimale, Fernande Saint-Martin met en place un nouveau concept capable de rendre compte de cette première manifestation du langage visuel.

### **a. Le colorème**

Tentant inlassablement de mettre en place une unité minimale visuelle comparable au monème des langues naturelles, la théorie du *colorème* voit le jour dans le domaine de la sémiologie visuelle. Cette unité de base du langage visuel fut introduite par Fernande Saint-Martin, critique d'art et théoricienne montréalaise, et développée grâce aux travaux de recherches de psychologues comme J. Piaget ainsi que les différentes théories avancées par les Gestalts.

« *La sémiologie visuelle définit l'unité de base du langage visuel comme la réunion des variables visuelles, perçues dans l'œuvre visuelle, à partir d'une centration du regard ; cet ensemble spécifique prend le nom de colorème.* »<sup>72</sup>. Pour être plus spécifique, elle ajoute « *Un colorème se définit donc comme la zone du champ visuel linguistique, corrélative à une centration et constituée par une masse de matière énergétique regroupant un ensemble de variables visuelles. Cet élément premier du langage visuel est donc composé d'un faisceau de*

---

<sup>70</sup> *Ibidem.*

<sup>71</sup> Citation de Maurice DENIS peintre et historien d'art cité dans l'ouvrage de M. JOLY, *Introduction à l'analyse de l'image.*

<sup>72</sup>F.SAINT-MARTIN, *Sémiologie du langage visuel*, p.25.

*variables visuelles.*»<sup>73</sup>. Des variables que nous décrirons ci-dessous. Le colorème est donc le nom qui est attribué pour désigner « *un percept qui circonscrit un regroupement de variables visuelles dans l'unité d'une centration du regard.* » et non pas une seule de ces variables.

De plus, dans le discours pictural, la cohérence repose sur une dimension qui est à la fois « **objective et subjective** »<sup>74</sup>. La dimension objective dépend de l'organe de vision, l'œil lui-même ; et de sa façon de formuler une image tandis que la dimension subjective dépend du spectateur qui perçoit le message visuel. La vision est la fonction qui nous permet de percevoir le monde extérieur à travers un organe sensoriel, l'œil, sensible à un spectre particulier d'ondes électromagnétiques (lumière visible). Ainsi, notre vision est physiologiquement constituée en zones maculaires ou couche centrale (le centre de la rétine où les impressions visuelles sont les plus précises) et fovéale ou couches périphériques (partie de la rétine, zone où l'image observée se projette). La composante objective s'occupe alors d'indiquer le mode de vision (mode de perception des couleurs par exemple) et d'établir la cohérence alors que la composante subjective s'occupe de la fixation du regard (ce qui attire notre attention, d'où l'importance de la subjectivité dans la perception visuelle).

« *Le colorème reflète le dynamisme du fonctionnement de l'organe de la vue, lequel peut amplifier ou réduire par l'attention les dimensions quantitatives du percept fovéal, à l'intérieur de ses limites propres de trois degrés, qui assurent la plus grande précision de la vision.* »<sup>75</sup>. Devant une œuvre picturale, les centrations du regard<sup>76</sup> se multiplient pour parvenir à faire une lecture visuelle qui soit localisée et cohérente, c'est-à-dire qui soit composée des « deux zones en interrelations » (les couches centrales et périphériques citées ci-dessus) sur une surface bien définie du champ de vision, car on ne peut, d'une traite, parvenir à construire une image d'ensemble que si on multiplie ces centrations de regards. Chacune d'elles crée une unité de base que l'on nomme colorème dans la sémiologie visuelle. Nous exploiterons aussi, dans l'analyse, cette notion de centration de regard pour séparer les deux niveaux de lecture dans la relation qui s'établit entre un champ visuel et la perception qu'il engendre chez le récepteur nous permet de distinguer deux types de variables visuelles, les variables visuelles plastiques et les variables visuelles perceptuelles. « *Il n'existe pas de perception visuelle qui puisse se produire en dehors de la conjonction de ces deux ordres de variables.* »<sup>77</sup>. Dans son étude, Fernande Saint-Martin s'appuie sur l'ouvrage de Jacques Bertin<sup>78</sup> pour établir ces variables visuelles. Dans ce qui va suivre, nous nous contenterons de citer, de manière synthétique, les composantes de ces variables.

## **b. Les variables visuelles**

« *Chacune de ces variables visuelles ne peut être considérée comme une unité de base du langage visuel, parce qu'en même temps que l'une se présente, elle manifeste les autres variables, c'est-à-dire qu'elles sont toujours toutes présentes, globalement, en tout lieu*

---

<sup>73</sup>Ibidem.

<sup>74</sup>Ibidem.

<sup>75</sup>Ibidem.

<sup>76</sup> La centration du regard est ce qui survient suite au mécanisme de la perception visuelle.

<sup>77</sup>F. SAINT-MARTIN, *Sémiologie du langage visuel*, p.40.

<sup>78</sup>J. BERTIN, cartographe et sémiologue français, ouvrage intitulé *Sémiologie graphique : les diagrammes, les réseaux, les cartes* qu'il publie en 1968.

du champ visuel. »<sup>79</sup>. Il est important, voire impératif, de saisir cela. Le colorème représente **l'ensemble qui constitue l'unité de base du langage visuel.**

- **Les variables visuelles plastiques (matérielles)**

Ce sont les variables « ...dont la nature est plus directement liée aux caractéristiques objectives de la matière [...] constituant le champ visuel. »<sup>80</sup>

Parmi les variables visuelles plastiques, on retrouve **la couleur**. C'est une unité fondamentale puisque tout possède une couleur. À ce propos, Fernande Saint-Martin avance que « *la couleur est le produit d'un phénomène perceptif, localisé sur les interfaces de la matière qui sont en contact avec l'air. Toute œuvre de langage visuel se manifeste essentiellement par des organisations de couleurs, comme la réalité visible elle-même. À proprement parler cependant, la couleur ne peut être considérée comme une propriété d'une matière. Elle consiste plutôt en la composition spectrale de la lumière qu'un corps renvoie, selon sa structure propre d'absorption et de réflexion des rayons lumineux.* »<sup>81</sup>.

Pour Thurlemann « *l'analyse sémiotique de la couleur en est à ses premiers pas. Les théories de la couleur, tel qu'elles existent, ne sauraient lui fournir des catégories de base comparables à celles de la linguistique, par exemple. [...] la visée sémiotique exige une théorie différente : nous avons besoin d'un modèle, ou plutôt de plusieurs modèles qualitatifs qui rendent compte de l'organisation logique qui est à la base de la catégorisation sociale de l'ensemble des manifestations chromatiques naturelles et artistiques en tant que porteuses de sens.* »<sup>82</sup>.

D'autres variables visuelles autour de la couleur ne sont pas à négliger dans l'analyse. Nous tenions à présenter ces passages pour montrer que des travaux ont été entrepris en sémiologie visuelle pour appréhender les manifestations chromatiques sous divers aspects, mais que, pour des soucis méthodologiques, nous préférons nous référer à l'analyse de Thurlemann dans son essai sur les peintre de KLEE et ne prendre en considération que les oppositions chromatiques qui se manifestent dans notre corpus « *Pour ce faire, nous considérons l'objet d'analyse comme un système de significations clos. Il s'agira alors de déceler le schéma paradigmatique profond qui permet d'engendrer la peinture en question comme procès.* »<sup>83</sup> Dira Thulmann au sujet de cette démarche qui répond aux exigences d'une théorie qualitative de la couleur.

Un tableau de peinture manifeste différentes teintes chromatiques (couleurs). La **teinte/ton** désigne « *la manifestation d'une figure (au sens greimassien), c'est-à-dire d'une combinaison de traits chromatiques.* »<sup>84</sup>. Étant donné la difficulté à octroyer un équivalent verbal à la couleur, lors de la description, chaque teinte se verra attribuer une dénomination approximative pour indiquer les éléments auxquels elles font référence. Le but est de trouver « *un système*

---

<sup>79</sup>F. SAINT-MARTIN, *Sémiologie du langage visuel*, p.40.

<sup>80</sup>*Ibidem.*

<sup>81</sup>*Ibidem.*

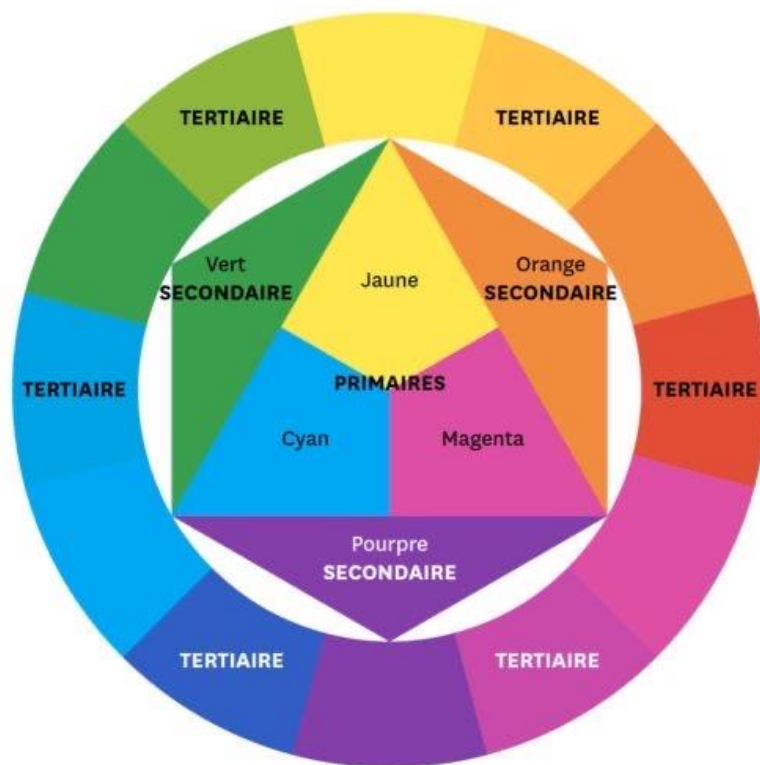
<sup>82</sup>F. THURLEMANN, *Paul Klee, essai sémiotique de trois peintures*, p.50.

<sup>83</sup>*Ibidem.*

<sup>84</sup>*Ibidem.*

*simple d’articulation de catégories et de traits chromatiques dont la combinatoire permette une caractérisation différentielle suffisante pour chacune des [...] teintes à l’intérieur de notre objet d’analyse»<sup>85</sup>, tenant compte de leur congruence sémantique. [Gamme du chaud/froid], [clair/obscur], [saturation/désaturation], la valeur d’une couleur.*

Chez Harold C. Conklyn, les couleurs de bases se présentent sous forme de contrastes. Après avoir déterminé les différentes teintes du tableau, nous procéderons à la sélection de ses contrastes que B. Berlin et P. Kay nomment **radicaux chromatiques** dans *Basic Color Terms*. Ce sont des couleurs complémentaires qui s’opposent dans le cercle chromatique constituées d’une couleur primaire et la somme des deux autres couleurs primaires (une couleur primaire et une couleur secondaire) comme on peut le constater dans l’illustration ci-dessous. Cette décomposition nous sera particulièrement utile lors de l’analyse.



### Les couleurs du cercle chromatique

L’analyse de **la saturation** qui vient ensuite renvoie aux vibrations qu’une couleur parvient à générer sans pour autant se transformer et devenir une autre couleur. C’est ce qui résulte souvent, en réalité, des interactions qui ont lieu entre une couleur et sa complémentaire.

Enfin, une dernière vient s’ajouter : **la texture**. « Par le terme « texture », on entend une propriété de la masse colorée qui joue aussi bien dans ses profondeurs que sur la pellicule de surface par des inclinaisons diverses et des disjonctions qui infléchissent différemment l’absorption et la réfraction des rayons lumineux par des corps opaques, modifiant ainsi leurs

<sup>85</sup> Ibidem.

*effets chromatiques.* »<sup>86</sup>. Il peut s'agir du grain de la surface de l'œuvre en question, par exemple. Cette notion est importante à retenir aussi, car elle influe la perception de la couleur, c'est-à-dire, que la lumière réfléchiée dans ce cas-là se trouve modifier (transformer à travers la perception de crevasses, par exemple, sur une surface à texture de faibles empâtements, relief ou empâtement importants). Il existe plusieurs types de textures ; lisse, granuleuse, faible texture qui laisse apparaître le type de support employé...etc.



**Texture à faible empâtement (détail de « La chambre à coucher à Arles », de Van Gogh », huile sur toile 72x90 cm réalisée en 1888).**

- **Les variables visuelles perceptuelles**

Outre les variables visuelles plastiques, il existe un autre groupe d'éléments se composant de «stimuli constants»<sup>87</sup> c'est-à-dire, tout ce qui est en relation avec la centration du regard dans le champ visuel. Les variables visuelles perceptuelles sont des variables « *...qui sont le produit d'une activité de synthèse perceptive effectuée sur cette matière.* »<sup>88</sup> .

«*Si les variables plastiques sont perçues de façon directe dans le lien perceptif, les variables dites perceptuelles sont des produits plus complexes des mécanismes endogènes de perception, agissant sur les stimuli externes ; ce sont la dimension, la position dans le plan, la vectorialité et les frontières/contours qui produiront les regroupements appelés forme.* »<sup>89</sup> . Nous comprenons, à travers ce passage, que la dimension renvoie à cette matière qu'on observe dans une centration du regard et qui forme un volume, une masse tridimensionnelle (constituée d'une hauteur, une largeur et d'une profondeur). La position dans le plan, quant à elle, correspond à la position des variables visuelles et des colorèmes par rapport aux dimensions du champ visuel perçu.

---

<sup>86</sup>F.SAINT-MARTIN, *Sémiologie du langage visuel*, p.84.

<sup>87</sup> Termes employés par F.SAINT-MARTIN dans *Sémiologie du langage visuel*, p.88.

<sup>88</sup>F.SAINT-MARTIN, *Sémiologie du langage visuel*, p.88.

<sup>89</sup>F.SAINT-MARTIN, *Sémiologie du langage visuel*, p.88.

« Cette position est déterminée, en hauteur et en largeur, par deux séries de paramètres, soit les relations de distances avec les côtés périphériques externes, limitant le champ visuel, et les relations de ces éléments avec divers axes de la structure interne du champ visuel, décrits par le système du Plan originel [...]. Il existe deux modes de profondeur spatiale dans le langage visuel : **la profondeur optique** et **la profondeur illusoire**. Tout positionnement des stimuli visuels à un point ou un autre de ces profondeurs modifie certaines des variables visuelles qui les composent : *chroma, dimension, tonalité, texture, etc.* C'est pourquoi, même si elle est le produit d'une synthèse perceptive, l'implantation dans le plan constitue une caractéristique essentielle de l'unité de base visuelle, c'est-à-dire une véritable variable visuelle. »<sup>90</sup>.

En plus de ces variations perceptuelles vient s'ajouter **la vectorialité** (l'orientation). Il s'agit d'une tension qui caractérise le colorème et qui lui donne une direction selon les trois dimensions « À la différence de l'implantation dans le plan qui rend compte des transformations que subissent les variables visuelles [...] la vectorialité correspond à l'inscription d'une tension en mouvement dans ces variables pour autant que, comme le voulait Kandinsky, le mouvement doive être défini comme une tension plus une direction. »<sup>91</sup>. **Les frontières** ou **contours**, qui viennent ensuite « correspondent à un changement qualitatif entre deux régions voisines du champ visuel, perceptible dans un ou plusieurs colorèmes. »<sup>92</sup>. Ces variables-là déterminent la fonction de *frontière* qui sépare une zone d'une autre (délimitation), c'est-à-dire, que c'est un mode de liaison qui permet de lier les zones colorées avoisinantes. « Les contours [...] ne jouent pas seulement un rôle primordial dans la facilité/difficulté ou le type de locomotions entre des régions, ils ont, comme les textures, un effet direct sur la qualité chromatique de la région qu'ils enserrent et sur la structure d'organisation du champ spatial environnant. »<sup>93</sup>.

Avec le rôle prépondérant des variables précédentes dans la constitution des différents ensembles, il s'agit, à présent, de parler de **la forme** que Fernande Saint-Martin présente comme « des agglomérats formés de toutes les variables visuelles, plastiques et perceptuelles. »<sup>94</sup>. La forme est donc un assemblage fait de variables visuelles matérielles (plastiques) et qualitatives (perceptuelles) qui résulte « d'une convergence et d'une interaction de forces. Toutes les formes possèdent une orientation ou vectorialité déterminée, c'est-à-dire une tension vers une variation angulaire dans les trois dimensions. Elles ne peuvent se définir, par ailleurs, que par leur relation avec ce dont elles se différencient. »<sup>95</sup>. Vectorialité qu'on exploitera dans les catégories eidétiques plus particulièrement lors de l'analyse.

### 3. La sémiotique de la peinture (langage visuel)

Étudier la peinture comme un système de signes c'est accorder à la production picturale le statut de langage.

---

<sup>90</sup>F.SAINT-MARTIN, *Sémiologie du langage visuel*, p.90.

<sup>91</sup>*Ibidem.*

<sup>92</sup>*Ibidem.*

<sup>93</sup>*Ibidem.*

<sup>94</sup>*Ibidem.*

<sup>95</sup>*Ibidem.*

À propos de la recherche d'une vérité **de** la peinture ou bien d'une vérité **en** peinture Paul Cézanne déclare « *je vous dois la vérité en peinture et je vous la dirai* »<sup>96</sup>. Bien que la détermination des unités premières du langage ait freiné la constitution d'une sémiologie/sémiotique visuelle, l'élaboration d'une approche sémiotique de la peinture pourrait nous aider à mieux comprendre sa spécificité. L'approche analytique que nous nous suggérons de suivre est celle d'analyser la peinture sous l'angle de la signification indépendamment de toute subjectivité (émotion, plaisir...).

La peinture, étant un discours pictural, représente un tout de signification. À ce propos J. FONTANILLE explique que « *Le champ d'exercice empirique de la sémiologie, c'est le discours et non le signe* »<sup>97</sup>. C'est aussi ce que Martine JOLY avance : « *on peut dire qu'aborder ou étudier certains phénomènes sous leur aspect sémiotique c'est considérer leur mode de production de sens, en d'autres termes, la façon dont ils provoquent des significations.* »<sup>98</sup> La mission du sémioticien est celle de détecter les différents signes qui constituent l'œuvre et de voir quel type de rapport ces signes-là entretiennent (lois qui régissent les processus de signification).

Pour étudier la peinture, FLOCH affirme que celle-ci « *ne sera pas, pour le sémioticien, le type même du signe iconique ou du message constitué de signes iconiques ; au contraire, elle sera abordée comme un **texte-occurrence**, c'est-à-dire comme le résultat d'un processus complexe de production du sens, dont les étapes, pour l'essentiel, ne sont pas différentes de celles du processus générant n'importe quel autre texte, linguistique ou non.* »<sup>99</sup>

La sémiotique visuelle, et plus spécifiquement, celle de la peinture, est une branche de la sémiotique qui étudie la manifestation des signes dans une surface visuelle (support) délimitée. C'est l'étude des phénomènes langagiers dans la communication visuelle et plastique. Son objet d'étude est l'image sous toutes ses formes et qui, dans le cadre de notre étude, se limitera au tableau de peinture.

Sémiotiquement parlant, la notion de *système* du tableau de peinture révèle des messages constitués de signifiés et de signifiants à analyser qui nécessitent la mise en place d'un code visuel structuré sur basant sur la mimésis (figuratif) comme nous l'avons précédemment évoqué.

Le modèle d'analyse du signe linguistique impose un découpage au niveau de la surface du tableau. Ainsi, « *Comme la sémiologie verbale, la sémiologie visuelle se fonde sur la reconnaissance de la distinction radicale entre l'univers des signifiants et celui des signifiés.* »<sup>100</sup> À la différence de l'énoncé verbal sur lequel se fonde l'analyse standard du sens, le texte visuel ne peut produire du sens que si on analyse de plus près « *l'expérimentation active des spatialisations produites par les jonctions/disjonctions entre différents nœuds*

---

<sup>96</sup>A. Émile BERNARD, 23 octobre 1903. Hubert DAMISCH, *Huit thèses pour (ou contre ?) Une sémiologie de la peinture*, Macula, n° 2, 1974.

<sup>97</sup>J. FONTANILLE *Sémiotique du discours* p.19.

<sup>98</sup> M. JOLY, Introduction à l'analyse de l'image p.25.

<sup>99</sup>J.M.FLOCH, *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit pour la sémiotique plastique*, p12.

<sup>100</sup>F. SAINT-MARTIN, *La théorie de la gestalt et l'art visuel* p.131.

*d'intensité* »<sup>101</sup> c'est-à-dire que, l'analyse sémantique doit cerner ces activités-là et les catégoriser en fonction de ce qu'ils représentent pour permettre à l'analyste d'accéder au premier niveau de la signification (dénotation / constitué d'objets) qu'il veut analyser sur le plan sémiotique.

Quant à la sémiotique greimassienne « *après avoir constitué sa théorie sur des contes, des récits et des romans [...] elle a bien sûr transformé ses outils pour analyser les images* », tableaux y compris qui, sur le plan analytique bute sur une certaine résistance au niveau du plan de l'expression. Greimas « *conçoit la **textualisation** comme quelque chose qui advient à la fin du parcours génératif du contenu, elle laisse cependant de côté quelque chose de fondamentale dès lors qu'elle se plonge sur les analyses plastiques : la relation entre le support des formes et la modalité de leur inscription. Avec la formulation du parcours génératif du contenu, Greimas a en effet nivelé la diversité des plans de l'expression en les traitant comme des pures « interruptions » du parcours génératif du contenu.* »<sup>102</sup>. Il ajoute que « *la textualisation comme le processus qui a lieu lorsque vient s'interrompre le parcours génératif : elle est conçue comme linéarisation et comme jonction du plan du contenu (déjà donné) avec le plan de l'expression.* »

## • Conclusion partielle

Après avoir présenté les théories et les outils méthodologiques liés conjointement aux Sciences du langage et à la peinture, nous constatons que bon nombre d'entre eux, pour ne pas dire tous, peuvent s'appliquer sur les signes visuels iconiques qui se présentent dans l'œuvre.

---

<sup>101</sup> *Ibidem.*

<sup>102</sup> A. J. GREIMAS, J. COURTES, *passage extrait de l'article Nouveaux actes sémiotique*, 25, 1993, p. 25.

# **Partie II :**

# **Volet pratique**

# Chapitre I :

## « À la mémoire de... »

### 1. Introduction partielle

Dans le langage pictural, on l'aura compris, il ne peut y avoir d'étude qui consiste à dresser un seul inventaire des constituants de ce langage qui permettrait de rendre compte du processus de créatif (signification), étant donné sa nature particulière. Contrairement à l'écrivain, le peintre jouit d'une liberté (relative) qui lui permet de déterminer les traits distinctifs qui composent ses œuvres « *le principe même de la production de la signification à partir de différences entre unités comparables peut s'appliquer au domaine des arts plastiques [...] tout*

au plus, on pourrait admettre que le procès de création en peinture s'exerce déjà à un niveau plus profond. »<sup>103</sup>

N'ayant pas affaire à une œuvre purement figurative, notre travail consistera transposer les concepts théoriques, avancés plus haut, et à prendre en considération que les éléments –en isolant leurs traits sémiologiques ; le colorème - qui renvoient aux objets du monde (figuratifs) perceptible lors de l'interaction entre le spectateur et le tableau de peinture. Pour assurer le passage entre la lecture plastique et la lecture figurative on fera appel au **code de la reconnaissance** et voir comment la signification, suivant la définition du *code-connecteur* de Thurlemann, prend forme. Pour structurer notre étude, on se basera sur la méthode d'analyse mise en place par Panofsky pour analyser une œuvre d'art.

## 2. Analyse pré-iconique

« À la mémoire de... » Mesurant 162x130cm est une huile sur toile de M'hamed ISSIAKHEM (1928-1985). Elle fait partie de la collection privée de Zoulikha et Djaafar INAL. C'est une œuvre qu'il produit entre sa participation à l'Exposition des jeunes peintres, Galerie Mouloud Feraoun à Alger en 1967 et la première rétrospective qui a été accordée à ses œuvres dans les studios de l'O.N.C.I.C., 124, rue Didouche Mourad, à Alger, du 19 avril au 4 mai 1969.

## 3. Analyse iconographique et iconologique

L'œuvre soumise à l'analyse représente un ensemble de traits sémantiques élémentaires qui se manifestent principalement au centre du tableau. De prime abord, on parvient à distinguer une silhouette anthropomorphe baignant dans une substance translucide qui laisse transparaître des formes au contour irrégulier. Plaquée contre une surface sombre plutôt rigide qui tente de l'ensevelir, la silhouette semble maintenue grâce à un fil barbelé. Le grand cercle noir au centre du visage (bouche), l'inclinaison (qui indique la torsion) de cette silhouette et la présence de la ronce de fer qui semble la transpercer sont des signes visuels qui indiquent qu'elle se tord de douleur.

C'est une œuvre (semi-figurative) qui nous invite à faire une lecture sélective en dénombrant un petit nombre d'éléments (sèmes extéroceptifs)<sup>104</sup> non récurrents -qu'on n'a pas jugé utile d'insérer dans un tableau- renvoyant directement aux objets du monde, car, rappelons-le, il s'agit là d'une œuvre expressionniste qui, par définition, ne fait pas de la représentation du réel un sujet de prédilection. Nous avons tout de même tenté d'analyser cette œuvre-là malgré les difficultés techniques auxquels on a dû faire face et voir comment se présente sa structure sémiotique à travers l'analyse de certaines oppositions eidétiques, chromatiques et topologiques.

### a. Catégories eidétiques

Les éléments isolés ci-dessous renvoient à des objets bien réels qui composent un corps humain malgré la déformation qu'il a subie dans la représentation. Cela dit, il faudrait, tout de

---

<sup>103</sup> Sur la « structure élémentaire et la signification » cf. GREIMAS/COURTES 1979, F. THURLEMANN, Paul Klee, analyse sémiotique de trois peintures.

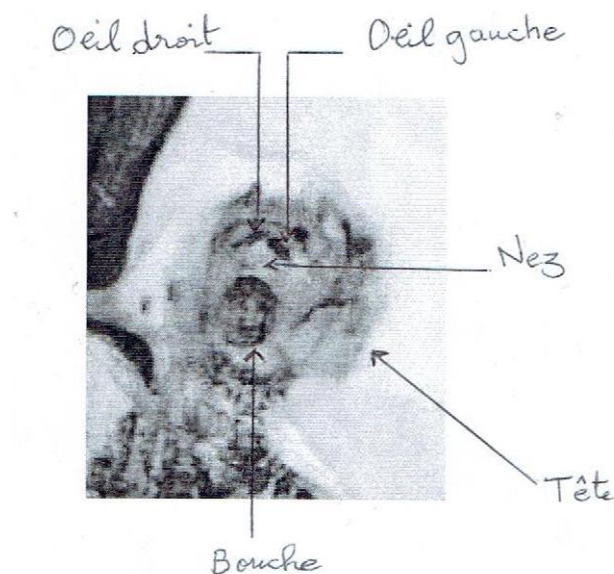
<sup>104</sup> A.J.GREIMAS et J. COURTES, *Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, p 1049.

même, procéder à un découpage sur les deux plans pour voir comment s'articulent les deux niveaux d'analyse (figuratif et plastique).

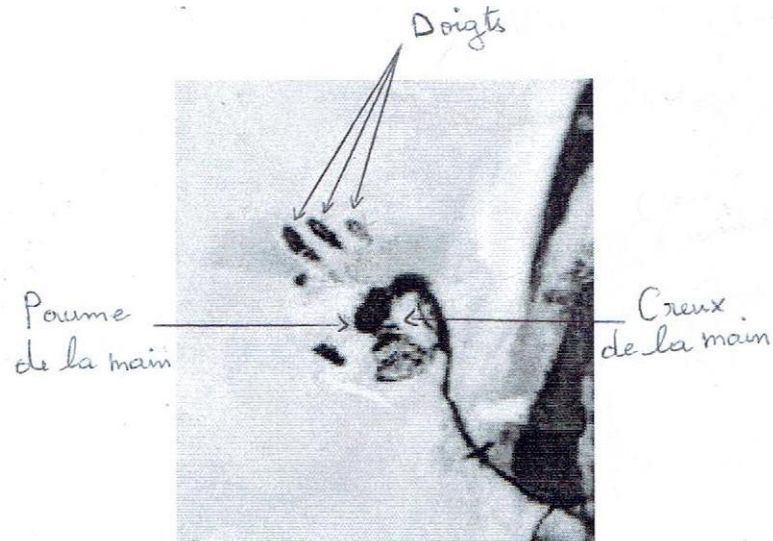
À travers **la segmentation** de certains d'entre eux en petites unités (sous objets) selon les connaissances que nous avons de l'objet représenté, on parvient à distinguer une tête par exemple (Fig.I). En entamant la lecture du haut vers le bas : constitué de deux formes ovales identiques de couleur noire dotées d'une pointe sur les bords, tirant chacune dans le sens opposé de l'autre pour désigner les yeux, d'une forme quasi similaire de couleur claire pour indiquer le nez se situant principalement au-dessous des yeux et au-dessus du grand cercle noir (composé donc de deux courbes qui renvoient aux lèvres) qui domine et qui renvoie à la bouche, le tout cerné par un élément qu'on pourrait intégrer dans une forme carrée. Jusqu'à présent, nous avons procédé, après observation, à la détection des éléments-figures.

Après avoir effectué cette sélection, on constate que celle-ci se présente comme un réseau cohérent qui sous-tend l'objet représenté : la tête (Fig.I). Symbole de la spiritualité et fief des émotions, c'est la partie du corps qui concentre quatre des cinq sens : l'ouïe, l'odorat, la vue et le goût. En outre, le visage en particulier, représente une interface entre le monde intérieur et le monde extérieur. Il véhicule nos états d'âme et communique toute sorte d'émotions. Il s'agit donc d'une tête qui se tourne vers la droite (le bien, la droiture) pour laisser rompre avec le passé tumultueux.

Dans le cas présent, les éléments géométriques représentés renvoient à des organes bien déterminés du visage humain par le biais de la ressemblance. La disposition de ces éléments aussi contribue à façonner cette signification. Si les deux formes étaient disposées pareillement c'est-à-dire ayant eu la même orientation, l'interprétation aurait changé. On parvient donc à concevoir une relation entre les deux plans du signe visuel : lier l'élément plastique (signifiant) à un objet du monde (signifié). Ce qui est le cas du nombre réduit d'éléments qu'on a pu isoler.



**Figure I**



**Figure II**





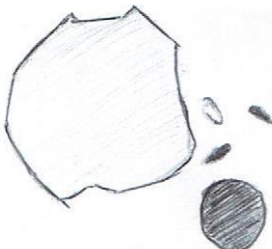

**Figure III**

Il en va de même pour le chemin inverse : on peut bien procéder à l'**assemblage** des éléments contigus qui composent un objet pour déterminer sa nature sémiotique (Fig. II). L'articulation synthétique ne s'arrête pas à l'objet uniquement, elle relie aussi ces objets entre eux de sorte à former un système de signes qui génère du sens. Il est clair, à présent, qu'il s'agit d'une silhouette humaine (courbée Fig.IV) et que les différentes parties du corps humain entretiennent un rapport d'ordre naturel : la main ne peut être que le membre qui est censé joindre le bras. Tous les objets d'une peinture forment un réseau structuré et cohérent de signification, peu importe le mode de signification mis en place. Ainsi, l'articulation sémantique du niveau figuratif est faite d'après une forme du contenu (objet) et une forme de

l'expression, c'est-à-dire, dans le cas présent, un ensemble d'éléments du niveau plastique pour désigner l'objet du monde auquel il renvoie.

Dans la peinture d'Issiakhem ce système de signification reflète un mode de vie, un vécu qui accouche d'une peinture fortement imbriquée de valeurs sociétales, historiques et culturelles.

**Tableau I : Illustration du processus assemblage/segmentation**

Éléments	Objets
Assemblage des éléments contigus	Segmentation de l'objet
	
	

On peut tout aussi bien distinguer d'autres formes, bien qu'elles soient difficiles à cerner, dès le départ. En anatomie artistique, dans une représentation à trois dimensions (dessin), la construction du corps humain se fait en esquissant d'abord des formes géométriques dans lesquelles on est censés insérer les membres qui le constituent. Ainsi, si l'on focalise notre attention sur la partie basse de la silhouette en procédant au découpage des éléments qui sont censés représenter les jambes, il est possible d'insérer chacun d'eux, à titre d'exemple, dans une forme cylindrique ou un pavé droit (pour les cuisses et les mollets) comme l'indique l'illustration ci-dessous, une forme sphérique (pour représenter la rotule et la partie où se situe le calcanéum) et une forme prismatique pour chacun des pieds, comme le montre le croquis ci-dessus :



C'est aussi, à quelques détails près, le cas de la main, puisqu'il suffit simplement d'assembler les éléments contigus pour se rendre compte que certains éléments représentent les doigts d'une main (le pouce, le majeur, l'annulaire et l'auriculaire, l'index étant représenté différemment : petit cercle noir comme pour marquer une flexion) et que la surface du dessous représente la paume de la main où l'on peut facilement aussi reconnaître le creux d'ailleurs (la forme triangulaire claire qui y apparaît) baignant dans une sorte de plasma vue la couleur ocre qui entoure l'ensemble de la silhouette en question.

L'autre élément qui semble attaché à la silhouette, d'une part et d'autre, est cet ensemble de traits courbés et de traits plus ou moins droits qui, nous semble-t-il, va du bas vers le haut, car en vue de sa trajectoire, celui-ci semble émerger du bas, superposé au socle préalablement identifié. L'opacité du trait en question comparé à celui qui délimite la silhouette n'est pas le même puisqu'il ne s'agit pas de la même matière traitée : celui qui délimite le contour de la tête et des autres membres censés représenter la chair humaine est un trait flou d'une compacité quasi inexistante contrairement au trait gras qui surplomb cette silhouette. Ce dernier représente un fil barbelé si l'on tient compte des figures convexes ou des croix qui sont disposées dessus à intervalles réguliers donnant ainsi l'impression que quiconque s'en approche risquerait de se

blessé à son tour (synonyme de danger). La torsion du corps qui se manifeste à travers une courbure s'opposant à la droiture de l'axe vertical renvoie à la douleur causée par le fil barbelé et, par extension, à la perte de ses proches.

Il y a donc différentes oppositions eidétiques qui peuvent rendre compte de la structure sémiotique de notre objet pictural. Nous allons à présent relier, dans le tableau ci-dessous, quelques oppositions eidétiques qu'on a pu détecter aux catégories sémiotiques auxquelles elles renvoient :

**Tableau II : tableau récapitulatif des catégories eidétiques et de leurs catégories sémiologiques.**

Objets	Silhouette	Mains	Orientation de la tête (vectorialité)	Bouche	Yeux	Pieds
Catégories eidétiques	Courbe/ droite	Tendue/non tendue	Vers le haut/vers le bas	Courbe/droite courbe vers le bas/vers le haut (formant un cercle) Lèvre inférieure/supérieure	Courbe/droite Courbes du bas/courbes du haut (formes ovales allongées) Paupières inférieures/supérieures	Décollés/ collés
		Creux/dos				Debout/allongé
Catégories sémiologiques	Distorsion/ Conformité  Souffrance/ Bien-être  Animée/	Engagement/ Désengagement	Céleste/ Terrestre	Cri/ silence	Ouvertes/fermées	Indépendance/ Dépendance
		Présence/ absence	Espoir/ Désespoir			
		Fierté/honte Visible/invisible	Quiétude/ inquiétude	Agonie/	La vie/la mort	La volonté/ l'abandon
		Certitude/ incertitude				
Capacité/ incapacité						

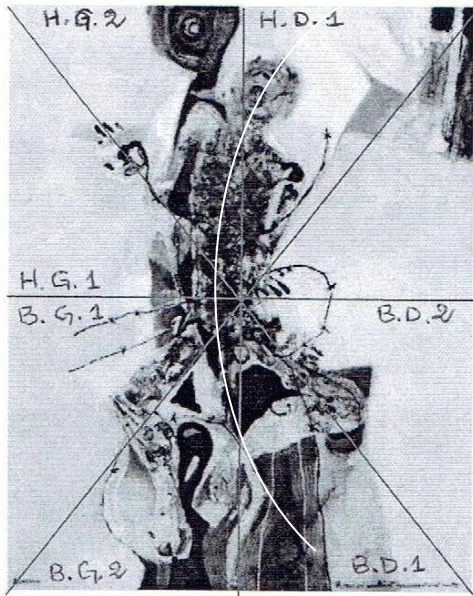


Figure IV

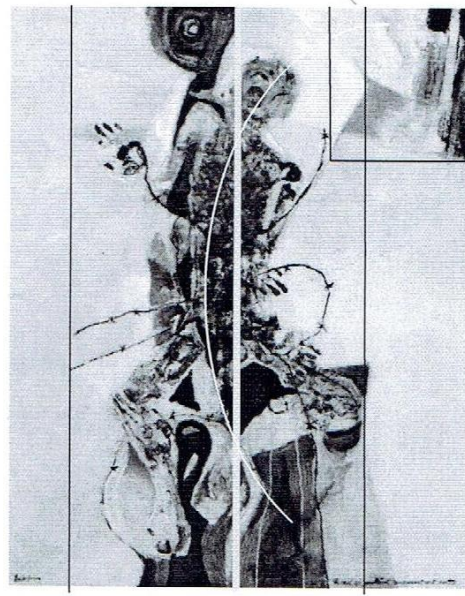


Figure V

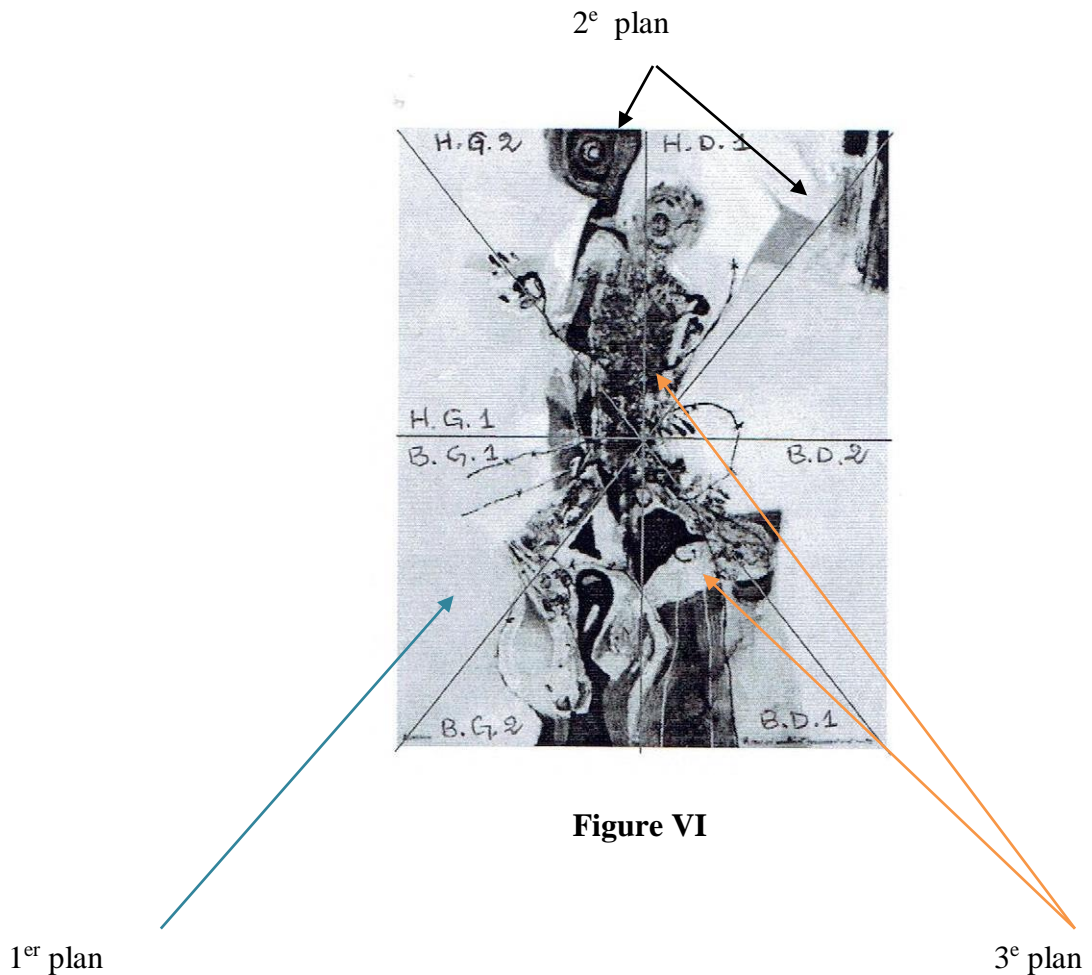
### b. Schéma de composition et catégories topologiques

Avant de procéder à l'analyse topologique, il est nécessaire de rappeler l'importance du format dans la composition d'une œuvre visuelle. Le format est une grille qui permet d'indiquer l'emplacement topologique des variables visuelles plastiques (éléments-figures). La délimitation des axes perpendiculaires et diagonaux dote ces unités d'une valeur topologique qui ne renvoie pas forcément à une valeur sémantique. De la mise en place de ces axes résultent les catégories topologiques suivantes : [Haut / Bas] ; [Gauche / Droite] ; [Central / Périphériques]. Ainsi, la surface du tableau se trouve délimitée en zones où se disposent les signes qui structurent l'espace visuel (Fig.IV).

Ignorant délibérément les lois de la perspective (surface plane, aucun point de fuite), l'objet (silhouette humaine) n'est pas plastiquement représenté, c'est-à-dire, qu'il est représenté en deux dimensions : opposition **absence de perspective/perspective**. Etant expressionniste, pour rompre avec la réalité tridimensionnelle il opte pour un style de peinture qui s'oppose au mouvement pictural qui le précède (impressionnisme).

Néanmoins, on peut clairement distinguer quatre plans visibles (si on considère que le barbelé occupe le quatrième plan) à travers l'intensité et la valeur du noir : le premier plan (l'arrière-plan) représente le **fond**, sur lequel toutes les **figures** viennent se positionner et, qui se caractérise, selon la Gestalt, par la prédominance quantitative de la surface bleue par rapport à l'ensemble de la surface picturale. Le deuxième plan est celui où la surface noire représentant un socle (ou la volute d'un violon) et où quelques éléments géométriques sont déposés respectivement, dans la partie [H, G, 2] et [H, D, 1] (voir voir fig.VI). Ensuite, vient le troisième plan où la silhouette se superpose visuellement sur le socle en question mais qui, en réalité, n'en est pas un (technique peinture à l'huile), ce qu'on expliquera davantage dans la partie qui suit et enfin, le quatrième plan, qui est désigné par le fil barbelé, entoure la silhouette.

Le fil barbelé marque à la fois **l'inclusion/l'exclusion** : il l'inclut jusqu'à l'engloutir dans cette dimension qui le consume au point d'en faire une source d'inspiration et l'exclut du monde de l'observateur/ spectateur. Le fil barbelé devient-il ainsi une barrière, la barrière de l'incompréhensibilité ou de l'incommunicabilité qui se dresse entre l'artiste et les autres ?



**Figure VI**

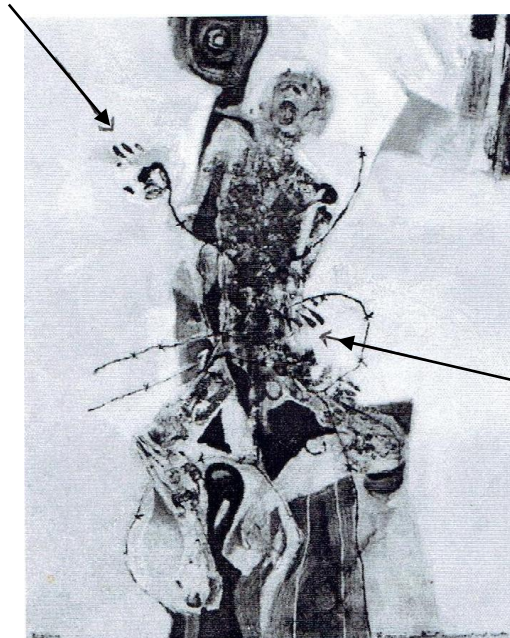
Dans cette partie, on exploitera différentes oppositions topologiques pour voir si on peut les insérer, elles aussi, dans des catégories sémiques. La première catégorie topologique exploite l'opposition **centrale vs périphérique** (fig.III) à travers l'insertion de la représentation centrale dans une forme géométrique : un rectangle qui représente une zone densément riche en éléments contrairement au reste de la surface qui en est dénuée, pratiquement, ce qui crée une **désharmonie** sur le plan de la construction. Les éléments périphériques de la zone H, D qu'on n'a pas pu identifier peuvent bien être liés au passé du peintre, un passé qu'il ne souhaite pas déterrer, à croire que la centralité renvoie au fait qu'il accorde plus d'importance à cette dimension interne qui le sévit reléguant des épisodes de sa vie au second plan ce qui renvoie à la mise à l'écart, à l'isolement tandis que la centralité renvoie à la confrontation. Il s'agit donc d'un choix délibéré.

Si l'on tient compte des axes perpendiculaires présents dans fig.VI (double axialité), on constate qu'il n'y a pas d'organisation symétrique dans la composition, ou du moins partiellement puisque l'axe horizontal parvient à segmenter la représentation centrale en deux

parties égales (comptant l'intervalle de la mise en page). Dans cette deuxième catégorie s'il s'agit de situer la silhouette dans cette grille positionnelle. Celle-ci est en biais. Une partie du torse, le bras gauche (représenté timidement) le coup et la tête se trouvent projeter dans la zone H, D non loin du point 0 (symétrie centrale) qui est le point central vers lequel convergent tous les signes visuels.

Consacrons, à présent, une partie à l'analyse de l'objet **main** (fig.VII) qui semble être l'élément-clé de notre analyse et voyons ce à quoi elle peut bien renvoyer. Pour prêter serment avant d'officialiser son installation, un professionnel de justice (avocat, magistrat...) lève la main droite lors d'une cérémonie d'officialisation. De ce fait, elle symbolise l'engagement (le bien) contrairement à la main gauche qui renvoie au renoncement (le mal sur le plan spirituel). Amputé du bras gauche, le peintre n'hésite pas à illustrer son handicap en le cachant délibérément jusqu'à l'intégrer dans le torse et à bien montrer la main droite sur le fond.

Main droite



Main gauche

**Figure VII**

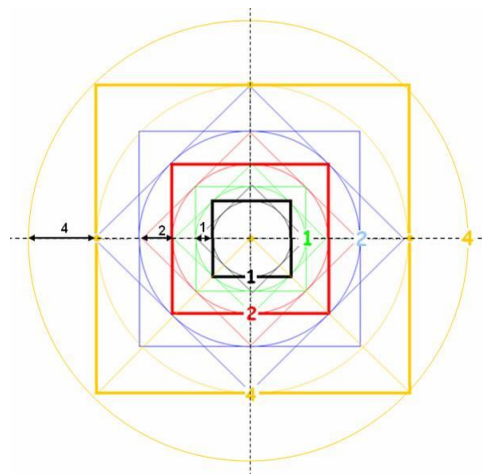
À première vue, comme le montre l'illustration ci-dessus elle semble être à sa place, sauf qu'en y réfléchissant bien, pour représenter une main droite dans un dessin il faut disposer la main dans le sens inverse : les doigts (ou l'empreinte des doigts) qui sont représentés ainsi que la paume de la main doivent être représentés inversement comme ceci :

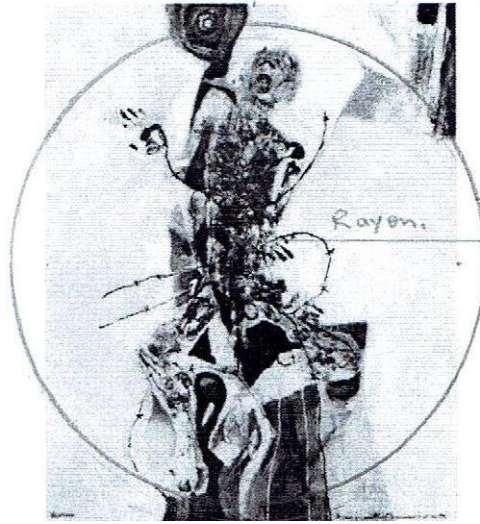


Le creux de la main gauche devrait ressembler à ça. Le pouce et les autres doigts devraient se situer à l'opposé de ce qui est représenté à moins que ça ne soit délibéré : intervention directe sur la toile en laissant l'empreinte de sa propre main (traces graphiques apparentes) droite dessus, ce qui est tout à fait plausible, car le format du tableau le permet. Proportionnellement, ça correspond à une main humaine. On peut donc dire qu'il y a là une autre opposition eidétique « creux de la main » et « le dos de la main » (face) **interne/externe**.

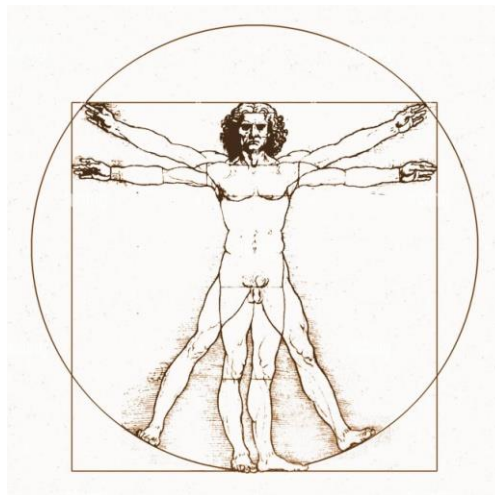
La symétrie centrale, aussi appelée symétrie rotative, place la silhouette dans deux figures géométriques faisant du point 0 (voir fig. VIII) un point de départ. Ce point de convergence situé approximativement au niveau du nombril nous fait penser à l'un des dessins les plus populaires de Léonard de Vinci concernant l'anatomie humaine, l'homme de Vitruve, qui recèle des réponses au plus insoluble des problèmes géométriques et qui pourrait même receler le secret de la place de l'homme dans l'univers.

### Quadrature du cercle





**Figure VIII**



**L'homme de Vitruve**

La symétrie rotative de notre corpus (point 0) se situe, plus ou moins, au même niveau que le *nombril* qui est le centre de l'étude de De Vinci. Vitruve tient dans un cercle et son nombril représente le centre (fig.VIII). Sa taille et l'envergure de ses bras ayant la même longueur peuvent tout aussi bien être insérées dans un carré, démontrant ainsi que les deux formes peuvent bien avoir la même aire. C'est ainsi que l'homme de Vitruve parvient à résoudre la fameuse Quadrature du cercle (construction d'un carré et d'un cercle d'une même aire sans avoir recours au compas et à la règle).

Le lien est effectué pour illustrer la perfection de l'anatomie humaine en relation avec cette symétrie centrale dans l'œuvre. Bien que déformée, la silhouette, elle-même, est inconsciemment représentée sous forme d'unités plastiques renvoyant à un vrai corps humain. De Vinci et Issiakhem se rejoignent, d'une certaine manière, pour soulever la même question existentielle : quelle est la place de l'homme dans la nature (l'univers)? Une question à laquelle on n'est pas prêts à trouver de réponse. Sa souffrance est représentée au centre de son œuvre comme pour illustrer le traumatisme permanent qui est constant chez lui.

Tableau III : tableau récapitulatif des catégories topologiques et de leurs catégories sémiologiques.

Objets	Silhouette	Tête	Mains		Yeux	Pied/main	Harmonie (composition)
Catégories topologiques	Centrale/ périphérique	Droite/gauche	Gauche/droite	Haut/bas	Gauche/ Droite	Zones (H.D.1 et B.D.2) (fig.IV)  Haut/bas	Centrale/ périphérique
Catégories sémiologiques	Soi/l'autre  Essentiel/ futile	Avenir/passé  Bon/mauvais	Invisible/visible  Incertitude/ Certitude	Détermination/ Abandon  Contestation/ Résignation  Courage/ Crainte	Clairvoyance/ Cécité  Optimisme/ pessimisme	Relevé/rabattu  Exposé/cachée  déplié/repliée	Absence/ Présence  Intérêt/ désintérêt

### c. Catégories chromatiques

Procédons, à présent, à l'étude des couleurs et de leur manifestation. La démarche analytique mise en place se base sur une recherche quantitative et qualitative de la couleur qui nous permet de nommer, de dénombrer et d'interpréter les différentes teintes perçues dans une œuvre afin de les insérer dans des catégories sémiques adéquates.



Couleurs

**Figure IX**

À Travers la description chromatique, on cherche évidemment les effets de sens liés à ces catégories-là, ce que présupposent les couleurs en les opposants entre elles, conformément à ce que Hjelmslev avance que la matière peut renvoyer à plusieurs formes et que l'inverse n'est pas vrai<sup>105</sup>. Le blanc peut tout aussi bien être associé à la pureté, à l'immaculation qu'au chagrin et au deuil, le deuil blanc par exemple, cas d'un parent atteint de la maladie d'Alzheimer dont la présence physique ne peut malheureusement masquer l'absence psychologique.

Même si elle dispose d'un nombre réduit de termes qui désignent les couleurs de base, la langue nous permet d'articuler cet univers chromatique. Chez Harold C. Conklin, les couleurs

---

<sup>105</sup> A.J. GREIMAS et J.COURTES, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, p1161.

de bases se présentent sous forme de contrastes que B. Berlin et P. Kay dans *Basic Color Terms* nomment *les radicaux chromatiques*, terme repris plus tard par Thurlemann.

Pour analyser les couleurs d'une peinture, il nous faut d'abord connaître la palette du peintre c'est-à-dire les couleurs qu'il emploie fréquemment dans ses œuvres. Chez Issiakhem, la palette est principalement constituée de couleurs qui représentent les quatre éléments de la nature : l'eau (blanc cristallin), le feu (jaune flamboyant, orange), la terre (un rouge profond, voire marron) l'air (blanc) et le noir qui est considéré comme une valeur.

Une couleur doit être considérée du point de vue de : 1- sa valeur (intensité lumineuse, clair/obscur), 2- son appartenance à une gamme (chaude ou froide), 3- son degré de saturation (couleur saturée, rompue ou rabattue). D'autres paramètres sont à prendre en considération, mais nous nous contenterons d'analyser que quelques manifestations.

« À la mémoire de... » Manifeste deux teintes distinctes et une valeur. Notre système est donc constitué principalement d'un seul contraste qu'on reliera à la manifestation chromatique qui se présente au sein même du cercle chromatique à savoir l'opposition cyan/orange (deux teintes). Pour pousser l'analyse plus loin et la simplifier davantage, on dira que cette dichotomie est composée d'une couleur **primaire** cyan, et d'une couleur **secondaire** orange (magenta+jaune). La seule valeur perceptible sur la toile c'est le noir. On obtient donc les contrastes suivants : **cyan/orange, froid/ chaud**. Voyons à présent à quelle catégorie sémique renvoie cette opposition dans (voir le cercle chromatique dans la partie théorique).

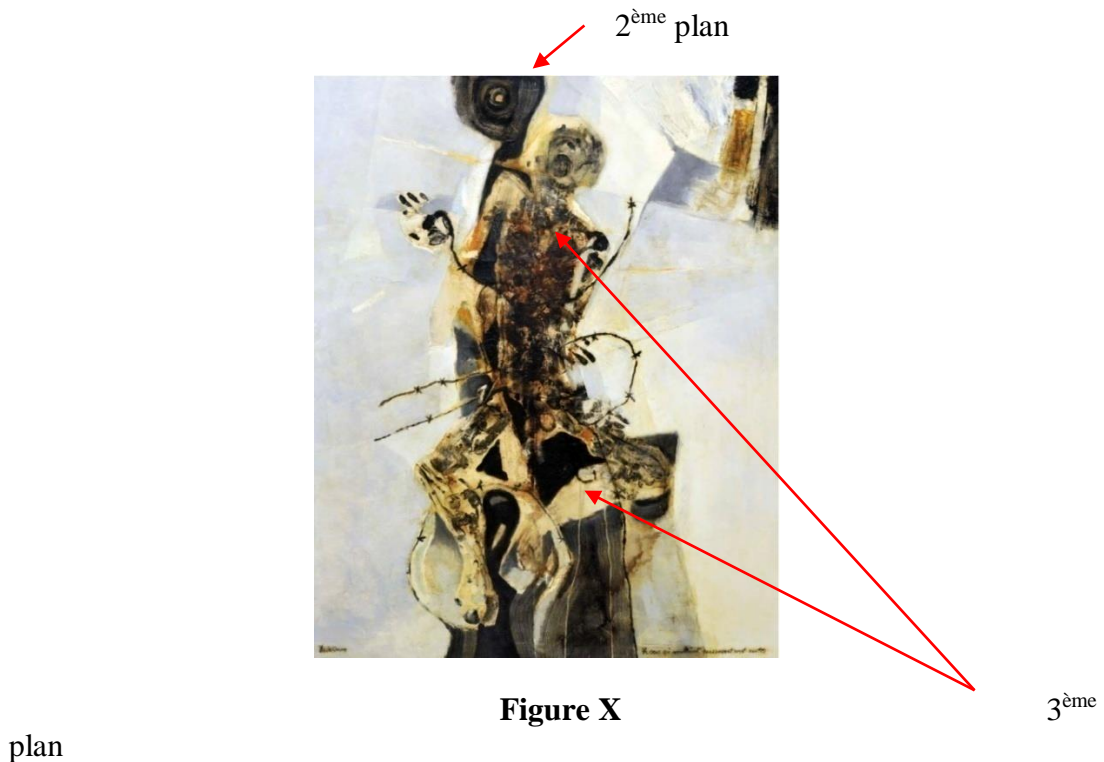
Les couleurs nous évoquent quelque chose qui varie en fonction de l'histoire et de la culture. Chez les hippies (mouvement en vogue dans les années 60-70) l'orange est considéré comme une couleur qui stimule les sens. Il représenterait donc, d'une manière ou d'une autre, l'épicurisme ; puisqu'à travers cette stimulation on est à la recherche des plaisirs immédiats (nourritures et autres plaisirs de la vie). En Asie, en portant un drapé orange chez les bouddhistes, les moines honorent Bouddha qui aurait revêtu un drapé de la même couleur lorsqu'il a renoncé à la vie et à ses divertissements alors que dans la culture nord-africaine (la culture de notre peintre, donc), et bien d'autres d'ailleurs, cette couleur renvoie au feu. En procédant à sa saturation on obtient d'autres nuances, une autre signification relative à un autre élément : **la saturation** s'effectue en additionnant sa complémentaire (cyan) obtention d'une couleur rompue pour obtenir une teinte marron qui correspond à la terre (voir fig. X) sur quelques parties uniquement de l'œuvre, le peintre a aussi procédé à la désaturation d'une couleur (couleur rabattue) en mélangeant du blanc au cyan (l'obtention d'un ton pastel) pour représenter le fond. On obtient donc l'opposition **saturation/désaturation**.

Dans le cas présent, puisqu'il s'agit d'un scan, certains détails nous échappent. La couleur est certainement plus prononcée dans l'œuvre originale. Les différents tons obtenus grâce à la désaturation font qu'il pourrait bien s'agir de la couleur de l'épiderme : le ton chair.

La couleur orange semble être diluée sur la surface picturale de notre corpus : elle est plus prononcée dans certaines zones que d'autres. À croire qu'il s'agit dans d'un autre type de peinture (aquarelle) vue les couleurs qu'on perçoit principalement vers le bas de l'œuvre (voir la fig. IX) : opposition technique **peinture à l'huile/aquarelle**.

Revenons à la partie précédente où nous avons préalablement procédé au découpage de ce tableau en dégagant les différents plans qu'on y trouve (Figure X). À première vue (lecture dénotative), on pourrait dire que le troisième plan semble correspondre à la silhouettemême sauf qu'il s'agit là d'une technique qui ne permet pas à une couleur claire de se superposer à une autre sans en être affectée ou subir des changements : c'est dire qu'en réalité le deuxième et le troisième plan se confondent puisque dans chacune des zones présentées là dessous la couleur orange désaturée reste intacte : il y a donc une opposition au niveau des plans qui constitue notre objet sémiotique **2<sup>e</sup> plan/ et 3<sup>e</sup> plan** (Fig. X).

La tonalité d'une peinture aussi engendre du sens. En peinture, tout comme en musique, la tonalité représente le degré d'intensité d'une couleur. On peut parler de la hauteur de tons pour analyser une opposition chromatique. Les tonalités de la teinte orange au centre se déclinent sous d'infimes variations fragmentées faisant ressortir l'atmosphère sombre de la silhouette. Le **noir** constituant la volute est une **valeur sombre** puisque la valeur représente le degré de luminosité d'une couleur. Cette couleur s'entremêle à la couleur orange : le peintre emploie des **contrastes de tonalités** au milieu pour renforcer le pouvoir expressif de son œuvre. On peut bien opposer la tonalité à la valeur pour décrire la lumière dans ce cas-là, **tonalité élevée** au centre/ **valeur faible** au centre, **valeur élevée** sur le **fond** de la toile/ **valeur faible** sur le **centre** (une catégorie à la fois topologique et chromatique: elle oppose le fond à la figure et la tonalité à la valeur) qui renvoient aux catégories sémiques suivantes : ardent/ glacé ; tourmenté/ paisible, agité/ serein. En s'opposant entre elles, ces catégories prennent progressivement place dans leur système pour orienter notre interprétation.



Passons à présent à l'analyse de sa complémentaire : la couleur qui l'oppose dans le cercle chromatique (cyan). Symbole de l'infini dans la mythologie égyptienne, c'est une couleur primaire (qu'on ne peut obtenir en mélangeant d'autres couleurs, c'est pourquoi on parle de couleur de base) employée pour représenter Amon, principale divinité dans le panthéon égyptien. Les différents tons obtenus renvoient, eux aussi, à différents sens. Dans la culture

indienne, elle est associée à Krishna, une figure centrale dans l'hindouisme symbolisant la force. Au Moyen-Orient, elle représente la sécurité et la protection : une couleur associée au ciel, à la spiritualité et à l'immortalité.

La couleur bleue (cyan) du fond de notre toile est, comme nous l'avons évoqué plus haut, peu intense, c'est une couleur désaturée. Les radicaux chromatiques cyan/orange renvoient à une opposition sémique d'ordre thermique froid/chaud. Ainsi, la couleur orange, chez les peintres algériens et Issiakhem en particulier, peut renvoyer aux flammes, aux tourments de l'âme si l'on tient compte de son vécu, tandis que le bleu renvoie à l'apaisement auquel il souhaite avoir accès.

Le bloc rigide sur lequel semble se tenir la silhouette qu'on prend pour un socle (volute de violon) est de couleur noire. Il fait partie des éléments-figures qu'on ne peut opposer, chromatiquement parlant, à une autre figure (il aurait fallu qu'il y ait une autre valeur (blanc) pour constituer un contraste de base). Quoique le noir ne soit pas toujours considéré comme une couleur, mais qu'il soit considéré comme l'absence de lumière contrairement au blanc et aux autres teintes. Visuellement, le noir pur n'existe que dans la nature en l'absence totale de lumière ce qui veut dire que ce que l'on perçoit dans notre corpus est ce qui résulte d'une impression sur un papier blanc fait de pigment extrait du charbon contrairement aux couleurs du spectre qu'on perçoit grâce à l'impression produite sur l'œil par la lumière. Ce bloc là qu'on perçoit pourrait s'agir d'une volute « ornement sculpté en spirale »<sup>106</sup> ou de celle d'un violon qui fait jouer les notes de ses cris. Une autre opposition vient de prendre forme : la silhouette humaine est mobile tandis que la figure du fond, la volute est immobile **mobile/immobile**

**(dynamique/statique).**

Dans cette peinture, il est intéressant de constater que les unités du plan plastique nous invitent parfois à faire une relecture, à reconsidérer ces éléments même. En effet, des éléments peuvent renvoyer aux différents objets qui recouvrent la surface picturale, mais pas toujours. Après avoir effectué une lecture d'ensemble (dénotative), le lecteur (spectateur) est invité à revenir en arrière pour mieux appréhender le tableau. Il peut être amené à reconsidérer les éléments qui, parfois, ne sont pas traduisibles en termes d'objets, ce qui est principalement notre cas, où l'on dénombre plus d'éléments que d'objets (obstacle qui survient lorsqu'on est face à une œuvre qui manifeste des significations sous diverses formes).

La lumière répandue sur l'ensemble de la toile ne réfléchit aucune texture, ce qui voudrait dire qu'il s'agit d'une **texture** lisse. On arrive à percevoir certaines indications concernant les outils qu'il a bien pu utiliser (couteaux) pour expliquer la droiture de certains traits, plus prononcés que d'autres, sur la surface, sans plus. Le *fond* est lumineux contrairement à *la figure* centrale qui est constituée principalement d'éléments sombres. La lumière n'est pas palpable contrairement aux éléments qui constituent la silhouette. C'est la lumière qui éclaire la matière (**clair/obscur**). Elle symbolise la connaissance, l'ordre et le divin qui s'oppose au chaos et à l'obscurité des ténèbres. Le rapport auquel renvoie cette opposition est d'ordre spirituel.

---

<sup>106</sup> Définition tirée du dictionnaire Le Robert.

En parlant d'Harmonie, n'y a-t-il que de la subjectivité dedans ? Il y a bien une part de subjectivité dans ce qui nous paraît harmonieux sans négliger l'ordre rationnel qu'on peut établir entre les couleurs. Johannes Itten dit « *Les couleurs sont les filles de la lumière et la lumière est mère de toutes les couleurs.* » ce qui est bien vrai. En exposant un prisme triangulaire à la lumière du soleil, elle se décompose et laisse place aux sept couleurs. C'est une notion liée principalement aux variables visuelles manifestées lors de l'interaction qui produisent un résultat esthétique : l'ensemble des traits distinctifs lié à une centration de regard (couleur, forme, relief, superposition d'éléments...) semblable aux unités lexicales d'une langue qui s'enchaînent et se succèdent dans une chaîne parlée (linéaires). Avant de voir s'il s'agit là d'une œuvre harmonieuse, voyons d'abord les caractéristiques du mouvement auquel appartient l'œuvre.

Il est important de présenter l'école artistique rattachée à cette œuvre pour comprendre sa visée ainsi que sa portée. Le mouvement expressionniste auquel appartient le tableau qui constitue notre objet d'étude est apparu en Allemagne au début du XXe siècle et qui s'est vite propagé en Europe touchant divers secteurs artistiques : la peinture en l'occurrence, l'architecture, la littérature, le cinéma...etc. L'art n'est plus censé représenter la réalité, mais une déformation de cette réalité. C'est un style pictural qui transcrit, qui façonne les émotions ressenties du peintre d'une manière qui soit tantôt simplifiée, tantôt complexe rompant avec toute réalité extérieure perceptible. Sur le plan technique, l'irréalisme de la couleur dû à l'influence du primitivisme sert à accentuer les sentiments renforçant, de ce fait, son pouvoir expressif. On assiste alors à une véritable révolution du goût. Aussi, la représentation des objets déformés était une manière de s'affranchir de toutes les normes visuelles académiques qui les retenaient les peintres prisonniers.

Pour parler d'harmonie dans « À la mémoire de... » On sait, à présent, que les couleurs vives utilisées par le peintre servent à intensifier l'expression. Il s'agit là d'une œuvre qui peut être harmonieuse, selon nous, car sur le plan chromatique elle est construite à partir des trois couleurs primaires cyan/magenta/jaune primaires, mais qui ne saurait l'être si on tient compte de la disposition et des manifestations de ces teintes-là : **harmonie/désharmonie**.

Dans la peinture expressionniste, les convenances picturales sont transgressées. Qu'il s'agisse de la forme, de la position ou de la couleur, chaque opposition picturale renvoie à une opposition sémique qu'il faut détecter dans ce système pour comprendre comment se construit sa signification.

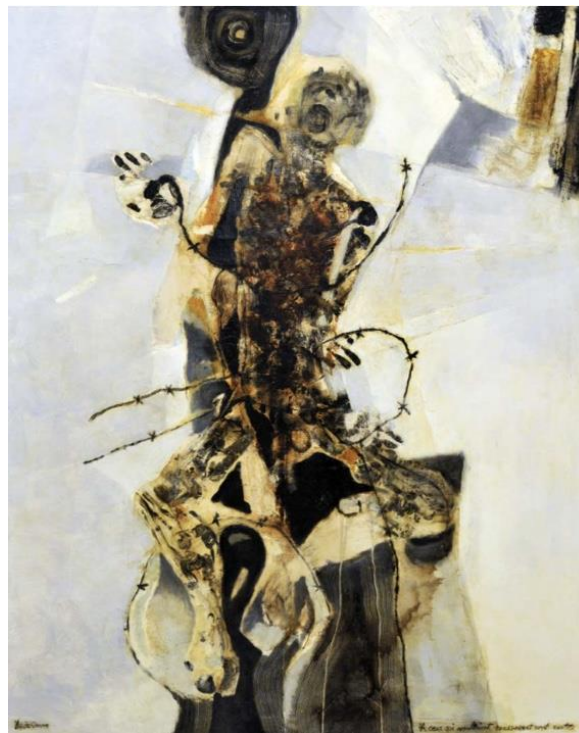
**Tableau IV : tableau récapitulatif des catégories chromatiques et de leurs catégories sémiologiques.**

Objets	Contraste	Degré de saturation	texture	contours	Perspective	Présentation
Catégories chromatiques	Cyan/orange (Primaire/secondaire) (complémentaires)	(couleur) Rompue/rabattue Saturation/ désaturation	Lisse/rugueuse Lumière non réfléchie/réfléchie	Flous/nettes Estompés/non estompés	Plane/illusoire (2 dimensions/ trois dimensions)	Harmonie/désharmonie
Catégories sémiologiques	Froid/chaud Eau/feu	Ardente/glaciale vivante/éteinte	Inconsistante/ Consistante	Incertitude/certitude	(peinture) insoumise/soumise (aux règles de la perspective) rébellion/docilité	Ordre/désordre Attention/ négligence

- **Indications linguistiques (signes linguistiques)**

Un texte iconographique est comme un texte linguistique, c'est le résultat d'un processus de signification. À travers les indications verbales qu'on parvient à lire en bas de l'œuvre (fig. XI) on distingue : 1- « À la mémoire de... » Le titre de l'œuvre qui nous indique de manière explicite qu'il s'agit d'un hommage rendu à une ou plusieurs personnes comme vient l'affirmer le deuxième indicateur « À tous ceux qui voulaient passer et sont restés ». À travers l'analyse effectuée, on parvient à faire des liaisons entre le plastique et la linguistique. Il est vrai qu'à travers ces éléments périphériques on parvient à comprendre qu'il rend effectivement hommage à ses proches décédés lors de l'explosion, mais aussi à toutes les âmes meurtries, où qu'elles puissent se trouver. Le verbal complète le pictural et c'est de cette fusion qu'on est parvenu à cette interprétation dans le cadre d'un contexte d'énonciation clairement convoqué et actualisé par le message linguistique en question.

Quant à « Issiakhem » en bas de l'œuvre à gauche (fig.XI) c'est une signature qui légitime son œuvre et qui représente pour lui un moyen de subsistance (peintures à déclarer auprès de l'Office National des Droits d'Auteur et Droits Voisins).



« À la mémoire de... »  
↑  
Indications linguistiques      **Fig.XI**

## Conclusion partielle

À travers l'analyse des différentes catégories qui s'opposent à l'intérieur de notre objet-peinture et du lien qu'elles entretiennent entre elles, nous pouvons affirmer qu'il s'agit bien d'un système structuré qui coordonne la production du sens. Si l'homme articule le monde comme « *une sémiotique biplane en soi* » tel que Greimas l'a avancé, on considère que la relation entre les plans de l'expression et du contenu de l'œuvre d'Issiakhem n'est pas arbitraire, ou du moins pas totalement puisqu'il y a un rapport de présuppositions entre les deux plans.

De cette analyse découle un discours pictural. À partir du rapport qu'entretiennent les objets centraux entre eux « silhouette », « main levée », « fil barbelé », « la volute », Issiakhem se représente lui-même en illustrant la culpabilité qu'il traîne depuis son adolescence, la culpabilité de ne pas avoir péri lui aussi avec ses frères et sœurs lors de l'explosion que l'on peut traduire par le *complexe du survivant*. La hantise de ne pas avoir péri avec eux « A ceux qui voulaient **partir** mais qui sont **restés** ». Ce corps écartelé et torturé renvoie aussi à la période de la guerre d'indépendance qui l'a tout autant déchiré (représentée par le barbelé), même s'il a peint « À la mémoire de... » dans une Algérie libre et indépendante. À travers cette œuvre, Issiakhem rend hommage aux membres de sa fratrie qui ont péri lors de ce tragique accident, à chaque personne qui a subi les affres du deuil et de la guerre et à toutes les personnes qui sauront se reconnaître dans sa peinture.

# **Conclusion générale**

## Conclusion générale

Il est difficile de conclure et de clore une réflexion ou une analyse au sujet d'une œuvre artistique tant qu'elle s'inscrit dans la polysémie et l'intemporalité. Cependant, la méthodologie de la recherche nous commande certains impératifs et exigences. Concluons donc tout en souhaitant que notre travail soit la prémisse d'autres analyses de l'œuvre d'Issiakhem, mais surtout d'autres œuvres picturales. La peinture ne demande qu'à être explorée à l'aune de concepts et de théories de la sémiotique et autres théories de la communication sans cesse mouvantes. La lecture/ appréciation n'en sera que plus riche.

Nous sommes conscients des carences de notre travail. Nous avons surmonté des obstacles méthodologiques en adoptant une démarche hybride. Nous avons pâti d'un manque d'ouvrages de référence et d'une méthode spécifique ; mais nous avons pu, tant soit peu, procéder à la présentation des différents outils exploités lors de l'analyse. Puis, nous avons décrit, avec plus de précisions, ce qu'est une peinture en mettant en évidence le rapport qu'elle entretient avec la sémiotique tout en évoquant les différentes unités qui la constituent. Ensuite, nous sommes passés à l'application des concepts acquis en sciences du langage sur notre objet d'analyse pour enrichir le discours qui en découle et finir par présenter une réponse à notre problématique.

L'articulation de l'objet sémiotique se fait d'abord en procédant à la séparation des deux niveaux de lecture expression/contenu qui, grâce aux *codes-connecteurs*, se manifestent sous forme d'homologies opposant des catégories plastiques à des catégories sémiques. Il y a donc un rapport d'homologie entre les deux catégories (présupposition). Ce type de relation sémiotique qui caractérise la peinture est appelé par Greimas *sémiosis semi-symbolique*.

Nous pouvons enfin dire qu'à travers les moyens picturaux mis en place qui se présentent sous forme d'un système sémiotique structuré et cohérent, Issiakhem parvient à faire de cette toile « À la mémoire de... » un récit pictural. L'histoire véhiculée à travers l'œuvre en question est celle du tragique accident qui représente un élément-clé de sa vie, ce qu'il énonce explicitement à travers son œuvre et qui se manifeste sous forme de contrastes eidétiques, topologiques et chromatiques renvoyant à des catégories sémiques qui structurent et coordonnent la signification de la peinture grâce aux indications méta-discursives. Sur un autre plan d'analyse, on serait même tentés de parler de résonances, d'intertextualité ou de métaphore obsédante de l'auteur. C'est dire combien, la mémoire, un récit de vie peut imprimer, impressionner des œuvres présentes et futures.

L'utilisation des outils sémiotiques et les éléments contextuels ont permis de verbaliser le drame du peintre et de passer ainsi d'un énoncé (le dit) à une énonciation (le fait de raconter) faisant de l'œuvre un médiateur entre nous et le peintre. C'est une forme de communication qui transcende le temps et l'espace et qui parvient à lier le sensible à l'intelligible.

Nous ne pouvons qu'encourager les étudiants en sciences du langage à s'intéresser à d'autres aspects de la sémiotique et à inviter ceux des Beaux -Arts à s'intéresser à l'étude des

œuvres plastiques algériennes ; à détecter les mécanismes de la production du sens d'une œuvre plastique et montrer comment celle-ci parvient, à travers des moyens picturaux, à concilier deux types de lectures pas si différents, en fin de compte. Espérons que notre modeste travail serve de support à de futurs travaux qui sauront enrichir le paysage scientifique et culturel algérien.

# **Bibliographie**

## Bibliographie

### Ouvrages théoriques

- BARTHES, Roland, *L'aventure sémiologique*, Édition du Seuil, Paris, 1985.
- COCULA, Bernard et PERYROUTET Claude, *SÉMANTIQUE DE L'IMAGE, Pour une approche méthodique des messages visuels*. DELAGRAVE, Paris, 1986.
- COURTES, Joseph, Algirdas Julien GREIMAS, *Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, HACHETTE Supérieur, 1993.
- COURTES, Joseph, *La sémiotique du langage*, ARMAND COLIN, 2007.
- FLOCH, Jean-Marie, *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit pour la sémiotique plastique*, Éditions Hadès-Benjamins, Paris-Amsterdam, 1985.
- FLOCH, Jean-Marie, *Sémiotique, Marketing et communication, sous les signes, les stratégies*, PUF, France, 1990.
- FONTANILLE Jacques, *Les espaces subjectifs, introduction à la sémiotique de l'observateur (Discours-peinture-cinéma)*, Hachette supérieur, Paris, 1989.
- FONTANILLE, Jacques, *Sémiotique du Discours*, PULIM, Limoges, 2003.
- JOLY, Martine, *introduction à l'analyse de l'image*, ARMAND COLIN, 2009.
- JOLY, Martine, *L'image et les signes, Approche sémiologique de l'image fixe*, ARMAND COLIN, 2011.
- MAINGENEAU, Dominique, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Édition du Seuil, 1996.
- MARTINET, André, *Éléments de linguistique générale*, ARMAND COLIN, 2008.
- SAINT-MARTIN Fernande, *La théorie de la gestalt de l'art visuel, Essai sur les fondements de la sémiotique visuelle*, Presses de l'Université du Québec, 1992.
- SAINT-MARTIN, Fernande, *Sémiologie du langage visuel*, Presses de l'Université du Québec, 1987.
- TAMBA, Irène, *La sémantique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1988.
- Thurlemann Félix, *Paul Klee analyse sémiotique de trois peintures*, édition l'Âge d'Homme, 1982.
- Hjelmslev Louis, *Prolègomènes à une théorie du langage*, LES EDITIONS DE MINUITS 1971.

### Dictionnaires

- A.J.GREIMAS et J.COURTES, *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette supérieur, 1993.
- NEVEU, Franck, *Dictionnaire des sciences du langage*, ARMAND COLIN, Paris, 2004.

### Articles

- A.J. Greimas, à partir du Groupe  $\mu$ 1. *Nouveaux Actes Sémiotiques*, Actes de colloques, 2008, Le Groupe  $\mu$ . Quarante ans de rhétorique – Trente-trois ans de sémiotique visuelle.
- Barthes Roland « Recherches sémiologiques » in *revue de Communications n°4*, 1964.
- Bernard Paquet, *Sémiologie visuelle, peinture et intertextualité. Horizons philosophiques*, Volume 1, numéro 1, automne 1990.

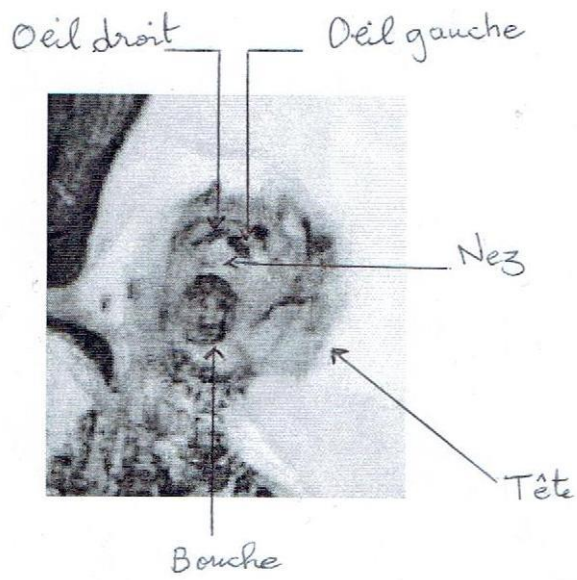
- DAMISCH Hubert, « *Huit thèses pour (ou contre ?) une sémiologie de la peinture* », *Macula*, n° 2, 1974.
- Eco Umberto, « *Sémiologie des arts visuels* » in *Communication* 1970.

# Table des matières

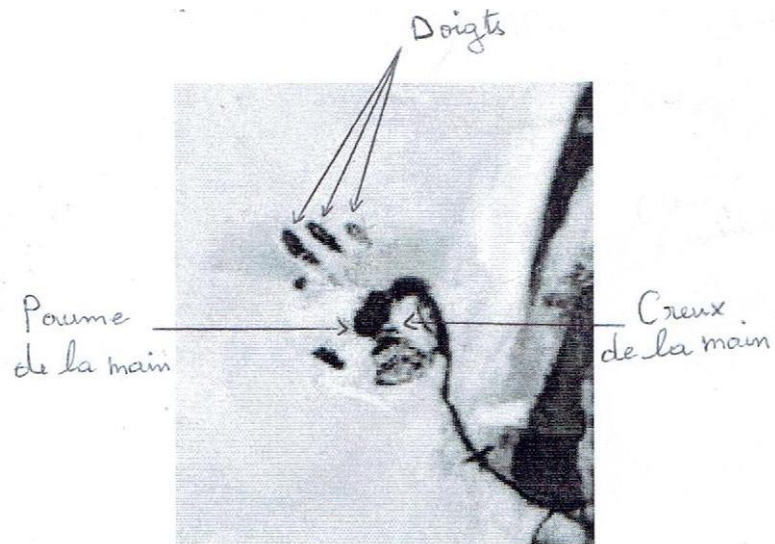
<b>Liste des figures.....</b>	<b>3</b>
<b>Liste des tableaux.....</b>	<b>3</b>
<b>Introduction.....</b>	<b>6</b>
<b>Partie I : Volet théorique.....</b>	<b>10</b>
<b>Chapitre 1 : Concepts théoriques.....</b>	<b>11</b>
1. Le signe linguistique.....	12
a. Le signe selon Saussure.....	12
b. Le signe selon Pierce.....	15
c. Le signe selon Barthes et Hjelmslev.....	16
2. Le signe visuel.....	16
a. Le signe visuel iconique.....	17
b. Le signe visuel non iconique.....	18
c. Le signe visuel mixte.....	18
3. La double articulation du langage.....	18
4. La sémiologie.....	19
a. Origine de la sémiologie.....	19
b. Sémiologie vs sémiotique.....	20
c. De la sémiotique à la sémantique.....	21
d. Sens et signification.....	22
<b>Chapitre 2 : L'œuvre visuelle (picturale).....</b>	<b>24</b>
1. La peinture.....	25
2. Les éléments du langage visuel.....	25
a. Le colorème.....	29
b. Les variables visuelles.....	30
▪ Les variables visuelles plastiques.....	30
▪ Les variables visuelles perceptuelles.....	33
3. La sémiotique de la peinture.....	34
4. Conclusion partielle.....	36
<b>Partie II : Volet pratique.....</b>	<b>37</b>
<b>Chapitre 1 : « A la mémoire de... ».....</b>	<b>38</b>
2. Introduction partielle.....	39
3. Analyse pré-iconographique.....	39
4. Analyse iconographique/iconologique.....	39
a. Oppositions eidétiques.....	40

b.	Oppositions topologiques.....	46
c.	Oppositions chromatiques.....	52
•	Indications linguistiques.....	58
5.	Conclusion partielle.....	59
 <b>Conclusion générale.....</b>		<b>61</b>
 <b>Bibliographie.....</b>		<b>64</b>
 <b>Annexes.....</b>		<b>68</b>

# **Annexes**



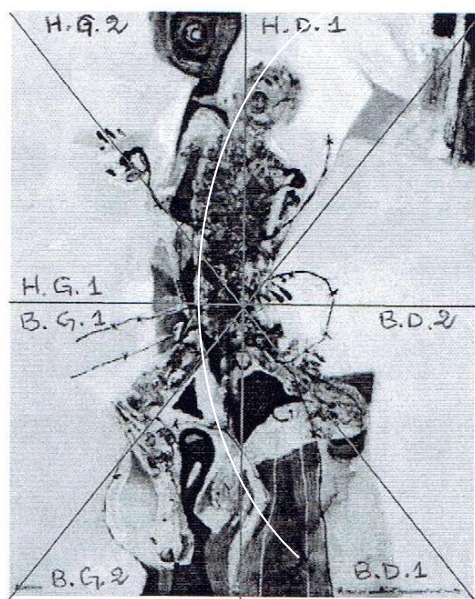
**Figure XI**



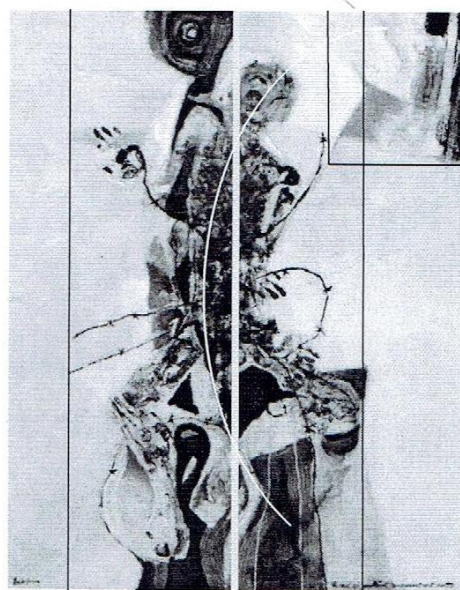
**Figure XII**



**Figure XIII**

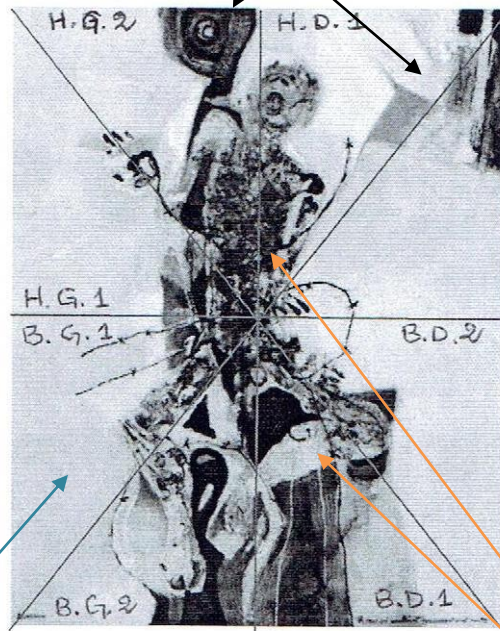


**Figure XIV**



**Figure XV**

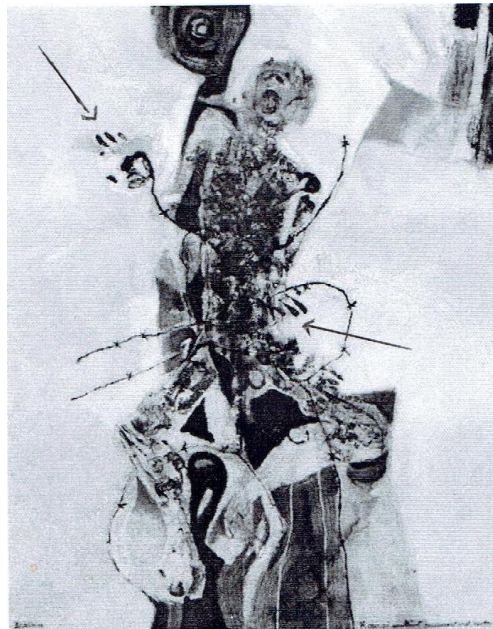
2<sup>ème</sup> plan



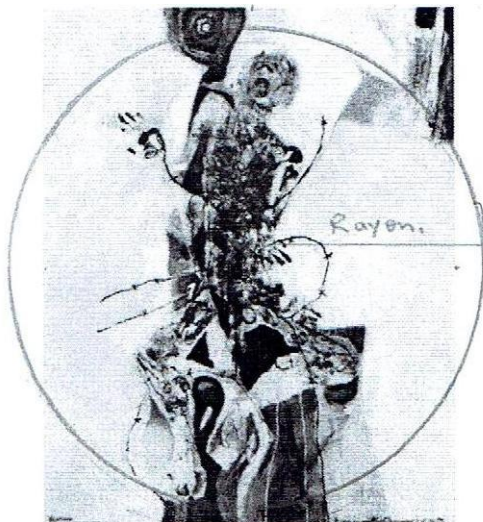
**Figure XVI**

1<sup>er</sup> plan

3<sup>ème</sup> plan



**Figure XVII**

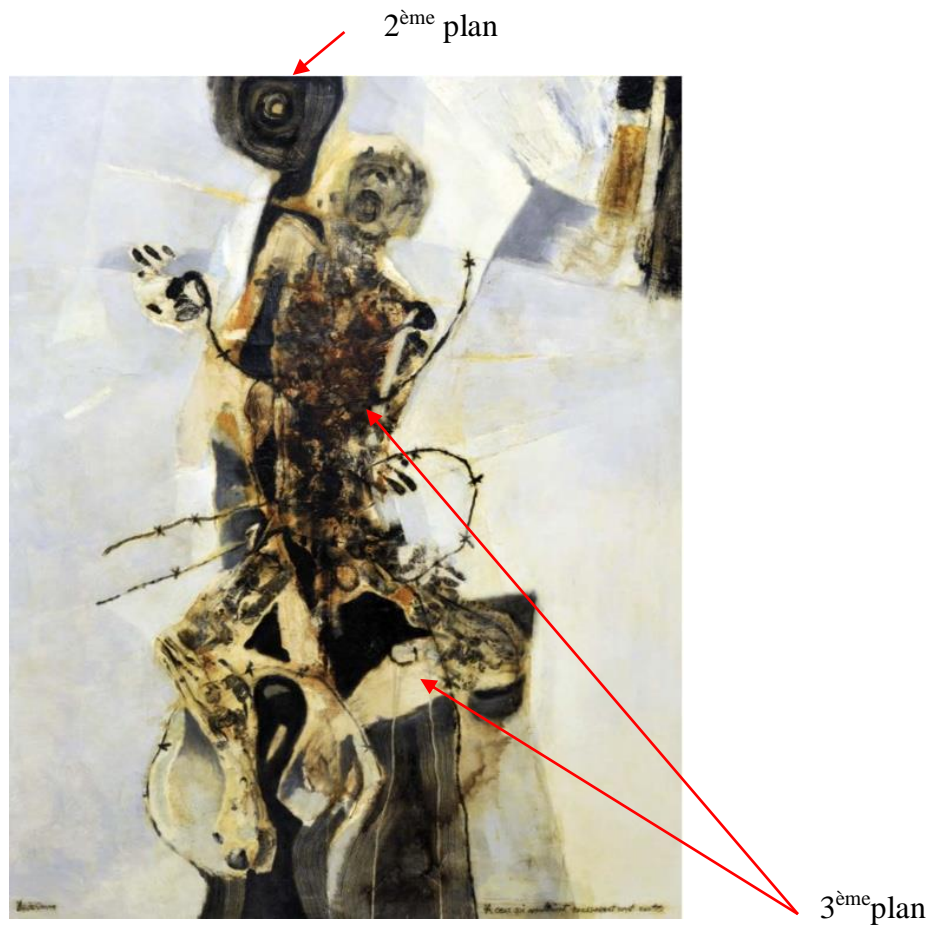


**Figure XVIII**



Coulures

**Figure XIX**



**Figure XX**



« À la mémoire de... »

↑  
Indications linguistiques

**Figure XXI**



**« À la mémoire de . . . » (1969)**

**De M'hamed ISSIAKHEM (1928-1985).**

**Huile sur Toile de 162x130cm.**

**Collection Zoulikha et Djaafar INAL**



**« Soleil noir » 1969**

**Huile sur toile 59,5 x 48,5 cm**

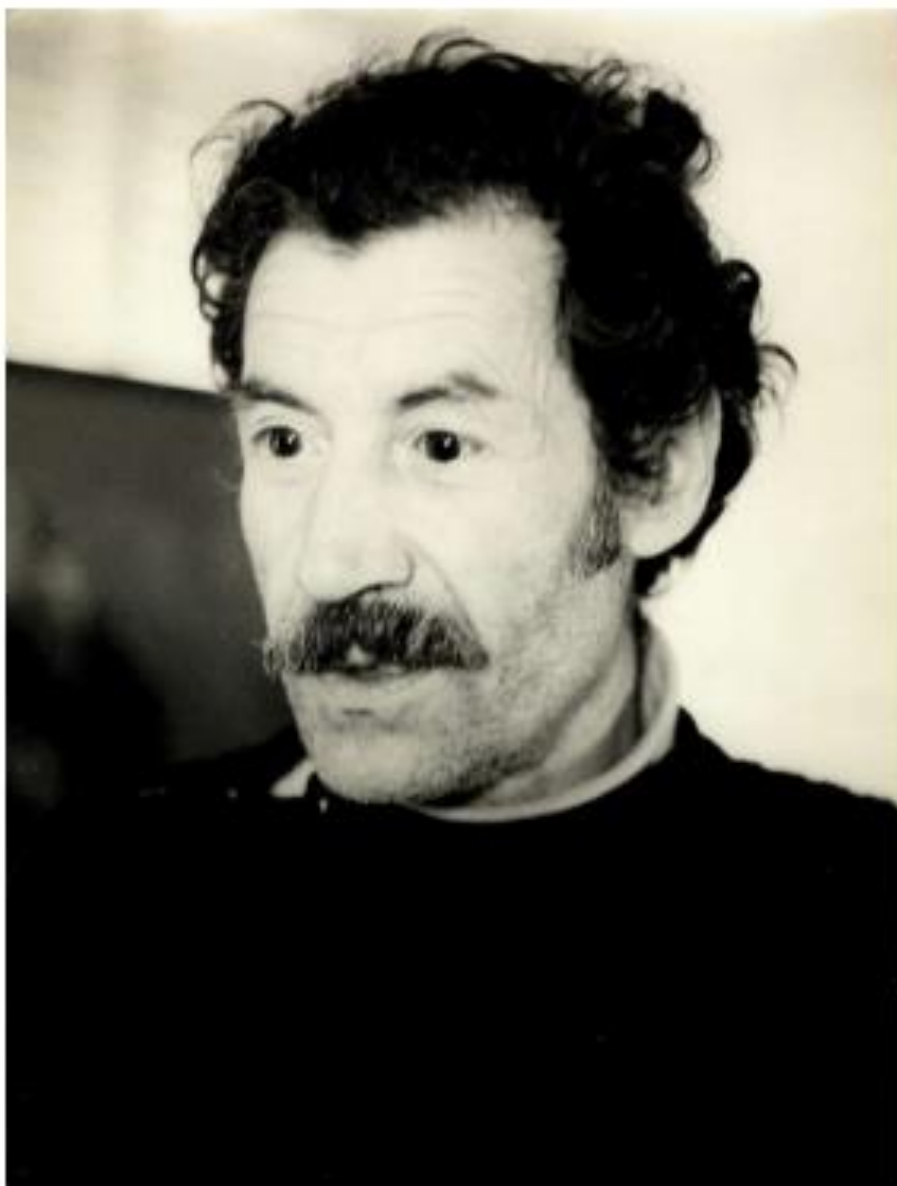
**Collection Zoulikha et Djaafar INAL.**



**« Femme à l'enfant » peinture réalisée entre 1972 et 1978**

**Huile sur toile 115 x 89 cm**

**Collection Mohamed Saïd MAZOUZI**



**M'hamed Issiakhem (1928-1985)**



الذِّكْرَى 25 لوفاة الفتان  
محمد إسيّاخم

معرض تكريم  
من 01 ديسمبر 2010 إلى 31 جانفي 2011

25 ème commémoration de la disparition  
de M'hamed Issiakhem

Exposition hommage  
du 1er décembre 2010 au 31 janvier 2011

## Présentation du catalogue commémoratif

محمد إسيّاخم

M'hamed ISSIAKHEM

*M'hamed Issiakhem*

وزارة الثقافة  
Ministère de la Culture  
mama  
Ministère de la Culture  
FIAC 2010

