

C
I
N
E
M
A
P
H
O
T
O
G
R
A
P
H
I
E
M
A
G

ENUMERIQUE PEINTURE DESIGN CINEMA PHOTOGRAPHIE

Enonciation Visuelle :

la question des **supports** des images

27 septembre 2013

Journée d'étude **EA 4426 MICA**

Médiations, Information, Communication, Arts

Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine • Salle Jean Borde

10, Esplanade des Antilles 33607 Pessac • Tram B arrêt "Montaigne/Montesquieu"

I
M
A
G
E
N
U
M
E
R
I
Q
U
E

Depuis 2011 se développe une conception de la sémiotique visuelle qui, au lieu de considérer l'image comme un énoncé clos dont il convient de décrire les propriétés formelles (Floch, 1985), l'envisage relativement à une énonciation. Cette discussion s'inscrit dans la filiation de Benveniste, le père des théories de l'énonciation qui, dès les années 1960, avait envisagé la possibilité d'étendre ce concept forgé en linguistique, à la musique et à d'autres langages. Si la sémiotique du cinéma n'a cessé d'argumenter la question (voir notamment Metz, 1991 ; Jost, 2000 ; Casetti, 2000 ; Beylot, 2005), son audience s'est limitée à quelques auteurs seulement, tels Schapiro (1973), Bettetini et Giaccardi (1992-1993) ou Marin (1993) pour les autres images.

L'enjeu théorique de cette journée d'étude est donc de proposer une alternative aux conceptions post-greimassiennes de la sémiotique visuelle qui abordent l'image plus ou moins comme une iconographie et une iconologie pour la considérer dans sa relation à un énonciateur. Cette conception de l'énonciation visuelle ne saurait pourtant être ni un emprunt direct à celle des sémiotiques verbales, ni une extrapolation faite à partir des analyses, des manifestations de l'« énonciation énoncée » dans l'image. On peut certes se fonder sur les manifestations de l'identité concentrées autour du regard, qui sont particulièrement exemplaires, et décliner ses équivalents pronominaux (Paris, 1969 ; Schapiro, 1973) mais au-delà, l'enjeu est surtout de comprendre comment les acteurs trouvent un corps et une identité dans l'image et d'envisager une intercorporelité reliant ces corps énoncés aux instances énonçantes. Comment les catégories de l'espace et du temps s'articulent-elles dans l'image ? comment procurent-elles un ancrage déictique à ces corps ? comment les actes même de l'énonciation peuvent-ils s'inscrire figurativement sur les différents supports d'inscription ?

Dans le cadre de cette journée d'étude dédiée aux supports, on souhaite donc montrer que l'énonciation visuelle permet, non seulement d'« incarner » les images, mais également de les relier entre elles pour constituer des généalogies. On se demandera ce que chaque support « hérite » d'un support plus ancien, ce que le cinéma retient de la photographie, l'image numérique du cinéma, par exemple. On forme ainsi l'hypothèse que ce qui se transforme d'un support à l'autre est, avant toute modification du plan d'expression, une relation entre deux instances énonçantes, à chaque fois reproblématisée et redéfinie par le support technologique. Ainsi le rapport aux images peut-il être envisagé en suivant la direction de l'invention mais aussi à rebours, lorsqu'un nouveau support modifie la relation à un support plus ancien. Comment le numérique a-t-il modifié notre rapport à la photographie par exemple ?

Cette discussion générale sur les supports des images et leurs mutations se fixe deux objectifs principaux. Il s'agit d'apprécier les spécificités des images et de les « penser ensemble » en même temps. On vise, d'une part, une meilleure compréhension de chaque support d'image spécifique et des paramètres de la différenciation et, d'autre part, une meilleure compréhension de l'image dans sa généralité, nous permettant d'argumenter le positionnement épistémologique de la sémiotique visuelle et, notamment, de confronter cette énonciation visuelle à celle qui fut discutée par la sémiotique du cinéma. Il sera également intéressant de s'interroger sur les motifs de cette persévérance dans le domaine du cinéma et de sa relative désaffection en sémiotique visuelle. La discussion permettra en outre de faire fond sur les images numériques pour les envisager comme les ultimes dépositaires des autres supports. Qu'ont-elles précisément conservé des dispositifs énonciatifs précédents ?

La théorisation de l'énonciation visuelle et son application à différents supports devraient contribuer à la discussion autour des humanités digitales, thème de recherche central du laboratoire MICA. Elle profitera de l'immersion des chercheurs de MICA dans diverses pratiques de l'image et différentes formations (arts, pratiques numériques, médiation scientifique, communication des organisations, communication publique et politique, ingénierie de la recherche, etc) afin de nouer théorie et pratiques, recherche et pédagogie.

Énonciation Visuelle :

la question des **supports** des images

27 septembre 2013

Journée d'étude **EA 4426 MICA**

Médiations, Information, Communication, Arts

Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine • Salle Jean Borde

10, Esplanade des Antilles 33607 Pessac

Coordination : Anne Beyaert-Geslin

- **9h30** : accueil des participants
- **9h45** : accueil par Valérie Carayol, directrice du MICA
- **10h** : introduction générale (Anne Beyaert-Geslin)
- **10h30-11h15** : Pierre Beylot (MICA, université Bordeaux 3) : *Film-réseau et énonciation chorale.*
- **11h15-12h** : Gian Maria Tore (université du Luxembourg) : *Christian Metz, la réflexivité et la praxis du cinéma.*

Pause-buffet

- **14h-14h45** : Stéphanie Cardoso (MICA, université Bordeaux 3) : *L'énonciation visuelle par le design : datavisualisation et web collaboratif.*
- **14h45-15h30** : Maria Giulia Dondero, (FNRS, université de Liège) : *Support, tradition, métalangage.*
- **15h30-16h15** : Marie Renoue (UMR 8562, Avignon) : *Énonciation, du sensible et de l'esthétique ?*
- **16h15-17h** : Lucia Teixeira (Universite Fédérale Fluminense, Niteroi, Brésil) : *Les stratégies énonciatives dans la visite du musée d'art.*
- **17h-17h30** : conclusions

Résumés

- **Pierre Beylot** (PR, MICA, université Bordeaux 3)
Film-réseau et énonciation chorale

- **Stéphanie Cardoso** (MCF, MICA, université Bordeaux 3, responsable du master professionnel *Design : Innovation, Technologies, Arts*)
L'énonciation visuelle par le design : datavisualisation et web collaboratif

Dans son travail de conception et de création, le designer communique et transmet des informations nécessaires à la compréhension de sa production. La réponse à une commande s'effectue par le biais d'une représentation visuelle. Le designer produit des signes qui sont mis en relation au contenu et au signifié, eux-mêmes dépendent du contexte socioculturel. Le designer doit alors résoudre une triple difficulté : la représentation visuelle doit être lue et comprise par le commanditaire, la cible (public large ou cible choisie) et les techniciens en charge de la réalisation du produit ou de l'interface. D'une part, les choix graphiques visent à résoudre de manière intelligible et sensible une problématique complexe énoncée par le commanditaire. D'autre part, le support fixe ou animé, physique ou numérique, intervient également dans le processus d'énonciation visuelle. La production émane d'une culture visuelle et artistique, d'une formation intellectuelle et professionnelle qui prend en considération l'individu dans la réception du message (cognitiviste, behavioriste, psychanalytique). Deux exemples illustreront ce propos : la datavisualisation, le web collaboratif sous l'angle du crowdfunding. Dans le premier cas, le design interroge la transparence de l'énonciation sous une coloration juridique et politique. Dans le second, les internautes et graphistes amateurs sont tous auteurs de visuels, ceux-ci sont soumis à un vote sur le web, par là même ce système modifie la chaîne de l'énonciation visuelle et remet en question le rôle du designer. Enfin, ce cadre nous permettra d'interroger le design comme poétique dans l'énonciation visuelle.

- **Maria Giulia Dondero** (Fonds national de la Recherche Scientifique, université de Liège)
Énonciation, tradition, métalangage (sur la relation entre synchronie et diachronie)

Je voudrais profiter de cette rencontre à l'université Bordeaux 3 pour aborder le sujet de l'énonciation visuelle et des rapports qui peuvent s'y nouer entre une approche synchronique et une approche diachronique. La diachronie est, tout comme la synchronie, une attitude épistémique qui nous permet de repenser à l'histoire d'une discipline telle que la sémiotique visuelle, ainsi qu'aux différents régimes de valeurs qui l'ont régie et qui pourront la régir.

Par rapport aux méthodes de l'histoire de l'art où les images sont étudiées de manière chronologique, linéaire et évolutionniste, la sémiotique visuelle permet d'étudier autrement les images, notamment les images artistiques, à travers une méthode que je définirais ici non pas d'achronique mais d'*anachronique*, pour reprendre un terme d'Hubert Damisch. L'intérêt de cette approche consiste dans l'étude de l'image à partir de l'articulation de son plan d'expression, ce qui permet de mettre en valeur des liens établis entre des images construites sur des formes et des diagrammes communs et provenant de toute époque et de toute culture. Pour expliquer ce choix de la sémiotique visuelle, nous pouvons rappeler que pendant longtemps l'historien et théoricien de l'art qui a fait référence en sémiotique de l'art ainsi que dans les analyses des identités des marques ou du design, est Heinrich Wölfflin. Wölfflin a non seulement de-historicisé les concepts de classique et de baroque pour en faire deux *esthétiques atemporelles* pouvant fonctionner pour l'analyse d'images de toute époque et de tout type, mais a aussi délié ces deux concepts de toute pertinence médiatique et de support.

On pourrait nommer cette approche anachronique *comparatiste*. Le comparatisme se fait entre deux textualités visuelles et plus rarement entre des états et des étapes de l'évolution à l'intérieur de la tradition visuelle. Bien sûr, dans le cas du langage visuel il est difficile d'identifier des états : est-ce que ces états se confondent avec des textualités visuelles singulières, ou avec une pluralité de productions visuelles construisant ensemble une tendance, une mode, un air de famille ?

Plusieurs questions surgissent : pouvons-nous identifier, et c'est la première option, chaque image comme un état synchronique, voire comme un système tout court ou, deuxième option, l'état synchronique est-il par contre identifiable au travers d'une coupe temporelle, éventuellement transversale aux différents médias et statuts ? Cette deuxième option devrait mener à identifier dans un ensemble de productions visuelles une même forme de vie, stabilisée, au moins provisoirement, à l'intérieur de la dynamique de la langue. La langue visuelle en question serait dans ce cas constituée d'une archive de formes, et chaque actualisation correspondrait à une manière particulière de traiter la tradition et l'héritage au travers des nouvelles créations, dépassements, négations.

Or on s'aperçoit que le problème des rapports entre la synchronie et la diachronie se pose pour les images de manière différente que pour le langage naturel car les unités qui peuvent être comparées sont moins stables et isolables que les unités auxquels s'attachent les études de Saussure ou Hjelmslev ; pour les images, on parle plutôt de formes ou encore de types d'organisation et de méréologies, autrement dit d'unités complexes sur le plan de l'expression – à cause de leur support et de leur statut autographique –, et non sur le seul plan du contenu.

En outre, dans le cas du langage visuel, et notamment de l'art, chaque image *compacte* une filière de la tradition, et fait ainsi une sélection et un tri entre différents styles offerts dans le passé. Mais il faut bien faire attention à ne pas considérer la synchronie comme une coupe dans le temps : au contraire, il faut l'aborder comme « une certaine forme de *coexistence* de tous les temps » (Bordron, à paraître).

Quoi qu'il en soit de la grandeur pertinente, cette approche comparatiste fait apparaître des relations intertextuelles entre des images qui n'entretiennent pas d'autre lien que ceux qui se nouent entre leurs formes et leurs schémas méréologiques, liens qu'une approche historique,

philologique voire linéaire n'est pas forcément apte à saisir. L'approche comparatiste doit être abordé et mis en cause par deux questions : la *citation visuelle* et le *métalangage visuel*. Dans le premier cas, il faut se demander si la citation visuelle, à savoir le fait que les formes et les motifs d'une image peuvent être repris par d'autres images et transformés, voire déformés tout en restant reconnaissables, engendre forcément un point de vue diachronique et si oui, quel est l'intertexte pertinent pour expliquer le passage entre une image et l'autre ? Comment repérer *les intermédiaires* visuels non explicites ?

En ce qui concerne le métalangage visuel, se pose le problème de l'interprétation des images par d'autres images et du visuel comme moyen d'interprétation du visuel. Il s'agit bien sûr du problème soulevé en histoire de l'art par Aby Warburg et par son atlas d'images artistiques, le *Mnemosyne*. Si une image peut en interpréter une autre, comment expliquer leurs liens temporels, l'épaisseur temporelle entre l'image-objet et l'image-méta, cette dernière en étant d'une certaine manière la traduction ?

Ces deux questions laissent pourtant dans l'ombre deux problèmes.

Le premier est la place réservée à l'évolution des formes et aux raisons de leurs transformations, même si ces raisons étaient à appréhender dans le cadre de conventions régissant le monde de l'art.

Le deuxième problème concerne le fait qu'en sémiotique les formes et les significations des images artistiques n'ont jamais été étudiées par rapport à la sémiosphère (au moins visuelle) à l'intérieur de laquelle elles ont été générées.

Il faudrait en fait mettre en relation, en les différenciant de manière explicite, les différents statuts des images et retrouver les rapports entre le statut artistique des images et les autres statuts : publicitaire, scientifique, religieux, etc. Il faut pouvoir saisir des parcours entre les différents statuts et les différentes institutions dont dépendent les interprétations des images. C'est à cette seule condition qu'une sémiotique visuelle pourra contribuer à une théorie de la société.

■ **Marie Renoue** (UMR 8562, université d'Avignon)

Énonciation, du sensible et de l'esthétique ?

Poser la question de l'énonciation visuelle, en refusant le lieu clos et sécurisant de l'énonciation énoncée, c'est se confronter à des difficultés évidentes. Qu'en est-il de cette énonciation ? de sa valeur ? comment en rendre compte, l'objectiver ? Quelle différence faire entre le(s) sujet(s) énonçant(s), les spectateurs, les publics dont on sait par ailleurs les remises-en-question dans le champ de la communication ? La question, théorique et méthodologique, est fondamentale ; et elle s'obscurcit quand il s'agit d'évoquer l'esthétique en tant qu'expérience vécue ou à vivre. Car, le projet de traiter de la dimension sensible ou esthétique convoque l'énonciation, comme il convoque aussi la description affinée de l'œuvre et de son entour, du support et des modalités variables de sa présentation. Rappeler ces difficultés ne vise néanmoins pas à s'y arrêter mais à proposer des pistes pour traiter de nos relations aux images et à leurs supports, soit de valeurs nécessairement fluentes et mouvantes au sein de nos techno-sociétés en devenir. Divers objets ou espaces immersifs, rattachés au domaine exploratoire de l'art contemporain, serviront de « support » à notre réflexion et

étude des modalités de description des objets et de leurs énonciations. Sous-jacentes, la problématique et la quête qui orienteront notre démarche concernent la possibilité de décrire notre relation sensible au monde (de l'art), la possibilité d'en noter des variantes corrélées aux supports des images.

■ **Lucia Texeira** (Université Fédérale Fluminense, Niterói, Brésil, CNPq, FAPERJ)

Les stratégies énonciatives dans la visite du musée d'art

Ce travail propose d'examiner les stratégies énonciatives développées dans les parcours de visite des musées physiques et des musées *on-line*. Lors de la visite des musées d'art, un contrat énonciatif définit la variété des activités offertes : l'exposition de la collection permanente, inscrite dans la durée, s'ouvre sur une spatialité étendue, tandis que les expositions temporaires, au caractère ponctuel, s'enferment dans des espaces limités ; les activités principales, telles les expositions, constituent des formes de concentration des objectifs muséologiques ; les cours, les concerts, les boutiques et les cafés prolongent et dispersent la visite. À ces démarcations correspondent les réponses des visiteurs. Parmi celles-ci, il faut considérer, en premier lieu, la variation entre la visite spontanée et la visite guidée, deux pôles figuratifs entre lesquels on peut établir des gradations, mais qui représentent l'opposition entre le devoir et le vouloir dans la modalisation des sujets qui visitent le musée et qui réguleront leur présence sur une échelle qui va de l'indifférence à la contemplation enthousiasmée, voire à l'intervention, des modes de réalisation de l'interaction avec l'énonciateur. La superposition de pratiques détermine les formes typiques extraites des stratégies d'ajustement entre le parcours personnel de l'usager et les restrictions, les oppositions et les obstacles qui caractérisent l'ensemble des zones critiques de l'itinéraire (Fontanille, 2005). Entrer dans un musée est un geste de distinction, même si la visite est incluse dans l'intervalle d'une promenade touristique. Se trouver là, fuir la confusion de sens des rues ou la mécanisation des actes domestiques, c'est se livrer à la possibilité de densification ou de rupture avec la vie quotidienne. Dans la définition d'un parcours, des pratiques comme regarder, admirer ou s'informer pourront être accumulées avec d'autres plus ponctuelles et plus profondes, comme comprendre, sentir, s'émouvoir, rejeter ou incorporer. Dans le musée physique comme dans le musée *on-line*, des voies sont ouvertes grâce à cette sensibilisation, quoique les formes d'expression et les mécanismes rhétoriques de persuasion diffèrent.

Le passage des parcours concrets aux parcours virtuels met en question la relation du corps du visiteur/internaute avec l'instance de production des énoncés visuels. Dans les supports digitaux se déploie une nouvelle topologie, marquée par la continuité des images offertes et la discontinuité du geste de l'usager qui interrompt le flux et s'arrête pour contempler ou intervenir (il agrandit, diminue, coupe, met en valeur des unités et des fragments d'images).

Pour Anne Beyaert, l'image unifiée par la digitalisation dissimule des images plurielles qui procèdent d'énonciations diverses, issues de domaines, de statuts, de genres et de significations distincts (Beyaert, 2012). Selon la sémioticienne, l'image se transforme en texte-image, c'est-à-dire que l'image telle qu'elle a été originalement conçue et appréciée se transforme en texte de sa reproduction, avec le recours aux techniques d'exploration qu'offrent les nouveaux médias.

Ceci posé, la question des pertes risque de se noyer dans un dilemme rhétorique qui devrait non seulement confronter laborieusement l'original et le texte-image digitalisé, mais qui devrait aussi passer par la relation entre l'original et les autres médiations mises en circulation bien avant la décodification digitale. En effet, si l'on devait confronter l'image sur la toile de l'ordinateur avec celle qui est reproduite sur des cartes postales, des livres, des guides de voyage, des posters, des objets usuels tels une tasse ou un sachet, on aurait alors un gain magnifique, qui va de la démocratisation de l'accès et qui, en passant par l'augmentation de la qualité chromatique et de la définition de l'image, prend corps dans la possibilité de rejouer la visite, en établissant de nouvelles formes d'interaction avec l'image esthétique.

Même en considérant la transformation de l'expérience multisensorielle au cours du passage de la visite à la navigation, l'expérience contemporaine ne peut récuser le dilemme d'une perte qui est également un gain. La reproduction, le « comme si » affaiblissent l'impact et l'intensité d'une présence qui signifie en soi, mais produisent une nouvelle présence, multipliée, répartie, partagée, répétable et en même temps unique à chaque situation d'accès à la machine. Il ne s'agit donc pas d'évaluer les musées *on-line* seulement en tant que répliques des musées concrets, implantés dans le sol de nos villes, mais d'aller au delà de cette perception pour les concevoir en tant que reconception de l'institution muséologique, désormais installée dans les nuages et qui surprend encore l'esprit humain touché par l'effervescence de l'art.

■ **Gian Maria Tore** (université du Luxembourg)
Christian Metz, la réflexivité et la praxis du cinéma

Avec *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Christian Metz (1991) a rédigé une étude qui n'a sans doute pas d'équivalent, non seulement dans le domaine du cinéma, mais aussi dans ceux des images et des arts plastiques, ainsi qu'en sémio-linguistique en général. A partir des films, Metz a cartographié toutes les questions énonciatives qu'on été repérées jusque-là : de la deixis aux mises en abyme de toute sorte, en passant par les signes de ponctuations et les miroirs... Il les compare, analyse et critique, dans un cadre théorique vaste (il aborde par exemple la question du rapport entre l'énonciation et le style). Surtout, il construit un parcours qui permet de relier et embrasser l'ensemble de ces questions : en partant des « marques » énonciatives, celles qu'il appelle « commentatives » d'abord et celles qu'il appelle « réflexives » ensuite, jusqu'à la progressive complexification de ces distinctions mêmes et leur mise en question.

Or, cette étude de repère, la dernière de Metz, malgré sa finesse et sa richesse, malgré sa parution relativement récente, non seulement est épuisée depuis longtemps, mais reste aujourd'hui finalement très peu citée (elle n'est guère l'ouvrage le plus cité de Metz), voire très peu lue (on peut se demander sérieusement ce qu'on a appris d'elle, ce qu'on a développé après).

Le but de mon intervention est double. Premièrement, il s'agira de fournir une synthèse de l'ensemble de *L'énonciation impersonnelle* ; deuxièmement, il sera question d'en faire émerger les lignes de force théoriques pour la sémiotique visuelle *aujourd'hui*. Elles semblent être essentiellement deux : l'ampleur et la complexité des phénomènes *réflexifs* et l'importance de la *praxis*, pour comprendre et expliquer l'énonciation au cinéma, et non seulement.

C
I
N
E
M
A
P
H
O
T
O
G
R
A
P
H
I
E
I
M
A
G

ENUMERIQUE PEINTURE DESIGN CINEMA PHOTOGRAPHIE

I
M
A
G
E
N
U
M
E
R
I
Q
U
E

Avec le soutien de l'ED Montaigne-Humanités

Contact : anne.geslin-beyaert@u-bordeaux3.fr



© Composition/Impression : DSI Pôle production imprimée