

Le sens, le sensible, le réel

Essais de sémiotique
appliquée



Anne Hénault (dir.)

ISBN : 979-10-231-3685-2

Anne Hénault · Henri-Cartier-Bresson (HCB) : Non-généricité et expressivité plastique

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES



Le sens, le sensible, le réel est le résultat de plusieurs rencontres de chercheurs qui se sont déroulées à l'abbaye de Royaumont, avec l'objectif de faire le point sur l'évolution de la pratique sémiotique, depuis la disparition du fondateur de l'École sémiotique de Paris, A. J. Greimas. Sa fameuse *Sémantique structurale* (1966) avait, d'emblée, fixé des règles qui avaient bouleversé l'approche des significations, jusqu'alors cantonnée au domaine verbal : « C'est en connaissance de cause que nous proposons de considérer la perception comme le lieu non-linguistique où se situe l'appréhension de la signification. » La sémiotique « se reconnaît ouvertement comme une tentative de description du monde des qualités sensibles ».

Plusieurs des premiers continuateurs de cette aventure fondatrice se sont associés à de jeunes chercheurs pour proposer ces « Essais de sémiotique appliquée » qui constituent la pointe avancée de la sémiotique post-structurale. Ils concernent de nombreux domaines du sensible, *naturels* ou *culturels* (de la musique à la biologie), et demeurent cependant unifiés par la théorie puissante développée par l'École de Paris.

On sera toutefois surpris d'observer comment, sous l'emprise du sensible, l'expression de ces travaux – rigoureusement fidèle à la théorie d'ensemble sans prétendre à des vues définitives – se fait limpide et sensuelle, loin des arides calculs de la sémiotique narrative.

34€

979-10-231-0632-9



LE SENS, LE SENSIBLE, LE RÉEL

Anne Hénault est spécialiste des sciences du langage, professeur émérite à Sorbonne Université et vice-présidente de l'Association internationale de sémiotique. Elle travaille sur l'épistémologie de la sémiotique et a publié *Les Enjeux de la sémiotique* (2012), *Histoire de la sémiotique* (1997), *Le Pouvoir comme passion* (1994). Elle a dirigé *Questions de sémiotique* (2002) et *Ateliers de sémiotique visuelle* (2004). Elle est également l'auteur de nombreux articles.

Pour la sémiotique des formes signifiantes, le miroir des pierres qu'offre le site de Gavrinis aux écritures de la mer sur le sable, a valeur de question et même de démonstration.

1^{re} de couverture

Christine Delcourt, *Petits plis, mouvements de l'âme et de la mer*

4^e de couverture

Cliché Illés Sarkantyu

« [...] ce qui distingue le monument de Gavrinis de tous les dolmens que j'ai vus, c'est que presque toutes les pierres composant ses parois sont sculptées et couvertes de dessins bizarres. Ce sont des courbes, des lignes droites, brisées, tracées et combinées de cent manières différentes. Je ne saurais mieux les comparer qu'au tatouage des insulaires de la Nouvelle-Zélande [...]. Parmi une multitude de traits qu'on ne peut regarder que comme des ornements, on en distingue un petit nombre que leur régularité et leur disposition singulière pourrait faire ressembler à des caractères d'écriture. [...] Il y a encore des chevrons, des zigzags, et bien d'autres traits impossibles à décrire. » (Prosper Mérimée, *Notes de voyage dans l'Ouest de la France*, 1836.)

Maquette de couverture

Atelier Papier

Anne Hénault (dir.)

avec la collaboration de Denis Bertrand, Jean-François Bordron,
Verónica Estay Stange et Maria Giulia Dondero

Le sens, le sensible, le réel

Essais de sémiotique appliquée

Ouvrage publié avec le concours de Sorbonne Université

Sorbonne Université Presses est un service général
de la faculté des Lettres de Sorbonne Université.

© Sorbonne Université Presses, 2019, 2023
ISBN de l'édition papier : 979-10-231-0632-9

Important : les illustrations sont absentes de la version numérique.

Mise en page 3d2s/Emmanuel Marc Dubois (Paris/Issigeac)
d'après le graphisme de Patrick Van Dieren

SUP

Maison de la Recherche
Sorbonne Université
28, rue Serpente

75006 Paris
tél. : (33)(0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

Le cloître de l'abbaye de Royaumont
© Michel Chassat

PREMIÈRE PARTIE

Théorie :
histoire des domaines

HENRI CARTIER-BRESSON :
NON-GÉNÉRICITÉ ET EXPRESSIVITÉ PLASTIQUE

Anne Hénault
Sorbonne Université

Je vous propose de nous intéresser à deux photographies d'Henri Cartier-Bresson : « Capitole, Washington D.C. » (1958) et « Provence, L'Isle-sur-Sorgue » (1989). À première vue, pour l'œil d'un non-professionnel, ces photos, dérangementes par leur visibilité conditionnelle (quelques colossales statues décapitées par le cadrage, ou un plan d'eau surchargé de traits visuels difficiles à déchiffrer), peuvent sembler des clichés défectueux. Mais très vite, dans les deux cas, n'importe quel photographe professionnel est frappé par une forme de perfection dans la composition de ces deux images, car elles sont chaque fois tributaires, optiquement, d'un point de vue unique et d'un réglage exceptionnel. Comment la sémiotique perceptive peut-elle, dans ces deux cas, appréhender la traduction plastique de ces points de vue uniques et en inférer des suppléments de sens spécifiques ?

1. « CAPITOLE, WASHINGTON D.C. » (1958)

1.1. Sommaire description de « Capitole, Washington D.C. »

La composition de cette image énigmatique repose sur un fort contraste d'échelle

- entre un premier plan, sombre et flou (à droite), rendu difficile à saisir visuellement parce qu'il est comme obstrué par quatre masses verticales tronquées (l'absence de sol ou de vraie ligne d'horizon ne permet pas de situer avec précision les unes par rapport aux autres les masses verticales colossales et tronquées ; cette barrière de lignes verticales coupe complètement l'image, forme plusieurs plans et fait finalement perdre tous les points de repère du sens commun), et
- un arrière-plan net, bien éclairé et bien cadré sur deux minuscules personnages vivants, en train de lire. Cet arrière-plan, clair et détaillé, comprend diverses obliques qui esquissent le point de fuite d'une perspective, et créent un effet de profondeur. Les personnages vivants sont centrés, entre les socles des statues, l'un à la fin du premier tiers de la largeur de l'image, l'autre, au début

du troisième tiers. Ajoutons que l'éclairage de ce cliché constitue, en soi, une prouesse technique : un seul angle de vue pouvait, semble-t-il, permettre de saisir ainsi ces deux personnages, bien éclairés et bien cadrés, entre les statues soumises au contre-jour du premier plan.

1. Henri Cartier-Bresson, « Capitole, Washington D.C. » (1958)
© Henri Cartier-Bresson/Magnum Photos

Le cadrage horizontal de cette photographie crée une tension parce qu'il va à l'encontre de la verticalité récurrente de ces masses où l'on reconnaît une colonne de marbre lisse et luisant, une colonne blanche, cannelée et mate, surmontée de draperies en volutes et deux piédestaux, portant chacun une très verticale statue d'homme. Ces deux statues, l'une blanche, l'autre noire, sont vêtues selon la mode masculine du milieu du XIX^e siècle, avec de grands manteaux drapés, chaque fois écartés du corps qu'ils habillent, par une main gauche, gantée. Or, le cadrage horizontal supprime les têtes en coupant les statues au milieu du torse, rendant ainsi impossible de mettre un nom sur ces statues, paradoxalement rendues anonymes, en un lieu où elles sont exhibées pour que soit conservée et donnée en exemple la mémoire de ces Grands Hommes.

Il s'agit bien d'un effet de verticalité contrariée, car, malgré cette décision de privilégier une prise de vue plus large que haute (l'autre décision n'aurait pas décapité les statues et aurait respecté l'extrême verticalité du lieu), l'isotopie plastique de la verticalité est redondante, au premier plan (**fig. 2**),

- par la ligne verticale de la colonne lisse et marbrée, rigoureusement orthogonale aux lignes horizontales du cadre ;

- par les moulures verticales de l'arrière-plan, parallèles à cette colonne et aux arêtes des piédestaux ;
- par la verticalité et la ligne d'équilibre de la statue noire, tangente au bord droit de la colonne marbrée. La statue blanche, elle aussi toute verticale, suit à la fois la colonne marbrée et les moulures de l'arrière-plan ;
- par le portrait d'homme à l'arrière-plan où, sur une bonne reproduction, se distingue une autre colonne absolument verticale sur laquelle se détache la longue silhouette de Jefferson. Sur une bonne reproduction de cette photo, on voit également comment la jambe et toute la ligne du corps dessinent une verticalité raide, elle aussi tangente à la colonne.

Toute cette verticalité est à la fois soulignée et légèrement contredite par la faible inclinaison (due à l'accrochage) du cadre doré de ce portrait, cadre que l'angle de la prise de vue rend rigoureusement tangent à la légère oblique de la colonne cannelée.

Figure 2

La composition du premier plan repose entièrement sur des parallélismes horizontaux et verticaux qui constituent une sorte de treillis visuel (lattice). En effet des alignements improbables de points saillants dessinent des horizontales parallèles aux horizontales du cadre : ces points saillants sont soit les angles droits des socles et des moulures, soit les angles aigus ou obtus des coudes (de la lectrice, en arrière-plan ; des statues ou de la draperie de la colonne cannelée), et des genoux ou autres protubérances organiques. C'est ainsi que la ligne à peu près médiane qui est celle des genoux parvient à ramener au premier plan la main gauche,

figurée sur le portrait de l'arrière-plan, si bien que cette main gauche lointaine rejoint le paradigme visuel des élégantes mains gauches des statues.

Les tracés de la **figure 2** rendent partiellement compte de cette composition qui appellerait bien d'autres remarques plastiques. Par exemple, la ligne des saillances hautes des socles (deuxième horizontale en partant du bas) passe par le coude de la lectrice assise à l'arrière-plan, si bien qu'elle paraît, contre toute vraisemblance, accoudée à l'angle supérieur du piédestal noir. Sur cette même ligne, une autre coïncidence surprenante semble concerner l'installation de l'autre lecteur qui, malgré son éloignement, se voit ainsi relié visuellement à la première lectrice.

120 La saillance anguleuse, blanche et floue, du premier plan qui se développe sur environ un tiers de la ligne supérieure (et sur plus de la moitié de la ligne verticale droite du cadre) se lit, dénotativement, comme une composante ornementale d'un chapiteau de colonne au complexe drapé (ou d'un autre piédestal rond plus ouvragé). Mais du fait de la taille envahissante de sa masse blanche, du fait de son alignement avec les coudes des statues, du fait, également, du cadrage général, coupant volontairement les têtes sur les deux troncs, le blanc et le noir, des statues d'hommes en pied, la saillance anguleuse de cette draperie se charge aussi d'un sens métaphorique en même temps que connotatif, qui la place dans le paradigme des coudes.

Au contraire, l'imposante involution en pendeloque qu'elle surplombe se gonfle encore, visuellement, par sa tangence avec des formes oblongues sombre, et claire, qui occupent l'angle supérieur droit du portrait de l'arrière-plan, et vient s'inscrire sur la ligne qui relie les bas-ventres de ces hommes illustres. La connotation métaphorique est ici encore plus prononcée, d'autant que le manque de perspective réaliste les aligne sur une droite rectiligne, imposant un paradoxal pas cadencé aux occupants de ces divers piédestaux qui, dans la réalité, suivent la ligne circulaire de la rotonde du Capitole.

12. Vers une lecture sémiotique de l'énonciation de « Capitole, Washington D.C. »

Cette photographie qui ne semble pas avoir beaucoup retenu, jusqu'ici, l'attention des commentateurs, supposerait une analyse sémiotique détaillée de son plan de l'expression tant elle mobilise de points remarquables. Esquissons cette lecture sémiotique : tout se passe comme si Henri Cartier-Bresson utilisait ici des techniques de composition spatiale fondées sur une géométrie figurale dont la fonction n'est plus seulement d'installer et de stabiliser sur un plan une composition visuelle agréable. Cette visée esthétique semble secondaire par rapport à une visée cognitive plus complexe, qu'il faudrait résumer ainsi : comment inscrire, par le seul signifiant visuel, sur un plan à deux dimensions, des relations mentales multidimensionnelles ? On peut songer à la gamme de moyens, strictement visuels et planaires, qui expriment la grande variété des relations théologiques et affectives des commensaux d'une Cène. La méthode

qui fut développée par les peintres de la Renaissance aura consisté, entre autres, à singulariser géométriquement certaines relations spatiales à l'aide de points de vue que les géomètres contemporains (René Thom) désignent comme non génériques.

Les travaux de Jean Petitot développent ces problématiques au moyen du concept de *non-généricité*¹. C'est donc bien à Petitot que nous emprunterons ces aperçus fondés, selon lui, sur le principe d'Helmholz : dans un plan en deux dimensions, seules les lignes sécantes sont stables, donc génériques. Les lignes parallèles sont nécessairement un artefact construit et maintenu à grand-peine, elles sont non génériques. De même les alignements de points ou de segments sont non génériques. Ces alignements créent un effet de *pop-out* perceptif. C'est la conséquence cognitive du principe de Helmholtz : un fait visuel non générique, *i.e.* de probabilité nulle, est perceptivement saillant. Sa présence suffit à singulariser des relations spatiales externes et à les doter d'un sens structural : le visible parvient alors à déployer un second degré du sens, en quelque sorte immatériel, invisible. Partant d'un donné perceptif emprunté au monde naturel, le géomètre lui surimpose des lignes et des points remarquables, parce qu'improbables ; il fait surgir ainsi des tracés produisant ce sens réflexif.

Au plan des signifiants, la photographie « Capitole, Washington D.C. » est une illustration assez impressionnante de ce principe. En effet ce cliché provocateur génère, par ses qualités techniques, tant une affirmation indiscutable du talent et de la maîtrise du signifiant photographique de l'énonciateur qu'une négation² délibérée de ce qui pourrait être donné à voir par cette prise de vues. Une telle perfection formelle, contredite par un cadrage volontairement incongru et affiché comme tel, est un acte expressif fort, qui, dans le cas présent, rappelle les procédés stylistiques de l'ironie verbale³ : celle-ci nécessite une parfaite maîtrise des codes linguistiques et la capacité de jouer correctement sur tous les registres des divers niveaux de langue. Il s'agit d'un acte prédicatif volontaire et parfaitement mentalisé (A. J. Greimas parlerait ici de « débrayage⁴ »). Il se distingue radicalement d'une énonciation sensible, formulée sous l'emprise d'une émotion plus ou moins traumatique, d'un éprouvé⁵ non verbalisable, qui

1 Voir, ici même, « La non-généricité comme méthode de composition à la Renaissance ».

2 La sémiotique visuelle est hantée par la question : la photographie peut-elle nier ? En vérité, l'œuvre d'Henri Cartier-Bresson comprend bon nombre de photos négatives, à l'instar de celle-ci.

3 Procédés que nous avons questionnés et sommairement décrits, naguère, dans « À propos de l'ironie », *Études de linguistique appliquée*, 22, 1976. Voir aussi Anne Hénault et Monique Callamand, *Initiation aux discours spécifiques. Les marques de l'ironie, de l'article de journal au texte littéraire*, BELC, 1974.

4 Voir A. J. Greimas et Joseph Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, s. v. « Débrayage ».

5 Sur cette notion d'*éprouver/éprouvé* dans les problématiques de la sémiotique des passions, voir Anne Hénault, *Le Pouvoir comme passion*, Paris, PUF, 1994.

rend impossible une expression « détachée » comparable à celle que nous venons de voir à l'œuvre dans la composition de « Capitole, Washington D.C. ».

Au plan énonciatif, « Capitole, Washington D.C. » est donc un bon exemple d'une énonciation « froide », tout à fait « débrayée », par laquelle s'expriment visuellement jugements, évaluations et informations. L'album de 2003⁶ renforce l'ironie de cette image en lui attribuant un environnement, un contexte visuel assez repoussant thématiquement, et totalement frondeur à l'égard de l'Amérique traditionnelle, vieillissante et bien-pensante. Ce choix syntagmatique est le contraire du contexte créé par l'album *L'Amérique furtivement*⁷ où ce cliché de 1958 est plus insolent qu'ironique parce qu'entouré par les images scintillantes et plutôt euphoriques du « Bal des débutantes au Waldorf Plaza Hotel » (New York, 1959), d'une salle de jeux à Reno, dans le Nevada (1947) et de « Marilyn Monroe, pendant le tournage du film de John Huston, *The Misfits* » (Reno, Nevada, 1961).

122

2. « PROVENCE, L'ISLE-SUR-SORGUE » (1989)

Cette deuxième photographie, réalisée assez tard dans la vie de l'artiste, fait un tout autre usage des moyens visuels et notamment des forts contrastes (chromatiques, eidétiques et actoriel) qui la structurent.

3. Henri Cartier-Bresson, « Provence, L'Isle-sur-Sorgue » (1989) © Henri Cartier-Bresson/Magnum Photos

6 Henri Cartier-Bresson, *De quoi s'agit-il?*, Paris, Gallimard/BnF, mars 2003.

7 Henri Cartier-Bresson, *L'Amérique furtivement*, Paris, Éditions du Seuil, 1991, p. 86.

Description I

Il s'agit d'un cliché représentant un paysage naturel, dont le centre est largement occupé par un grand rectangle blanc, très éclatant, d'où surgissent d'énigmatiques et innombrables petites silhouettes verticales, tout aussi blanches, plus ou moins volumineuses et rigoureusement parallèles les unes aux autres. Le rectangle, obliquement « inscrit » comme flottant sur un plan d'eau, occupe presque toute la surface du cliché. Cette figure géométrique, photographiée en gros plan, est tirée au cordeau, mais se voit en partie masquée par des taches noires à la morphologie insaisissable, sur ce qui serait l'angle droit de l'arrière-plan. Au contraire, au premier plan, l'angle inférieur droit, vu presque frontalement, est rigoureusement tracé et presque tangent au bord inférieur du cliché, quasiment en son milieu. L'angle supérieur droit de ce rectangle, vu en perspective oblique est, lui, réellement tangent au milieu du bord vertical droit du cliché, bien tracé mais beaucoup moins visible car d'un gris estompé au lieu du blanc-neige du premier plan. Ces deux points remarquables accrochent fermement l'image à son cadre et offrent de la solidité à cette géométrie flottante et, par nature, éphémère.

Les caractéristiques eidétiques de cette photographie gagnent en lisibilité si on trace une ligne diagonale, de l'angle bas gauche du cadre à son angle haut, droit, créant ainsi deux triangles.

Ces deux triangles rectangles s'opposent visuellement :

- *le triangle supérieur* présente un ensemble de lignes sinueuses, dessinant des formes noires qui changent considérablement de valeur en fonction de la qualité du tirage de la photo. Avec un tirage très noir, ces formes évoquent des souches « torturées » et le paysage devient dramatique. Si le tirage tend vers des camaïeux de gris, ces formes sinueuses sont perçues comme des végétaux galbés et dansants. Mais, dans tous les cas, le bord du rectangle blanc est brouillé, hachuré de nombreuses lignes incurvées, ou s'efface sous des griffures noires ;
- *le triangle inférieur* est dominé par la géométrie rectiligne du rectangle blanc : cette figure est très précisément définie par un bord net et continu qui, en perspective oblique, dessine deux des angles droits du parallélogramme, tandis que les deux autres angles, virtuellement inscrits dans le triangle supérieur, sont soit brouillés, soit hors-champ.

Le long côté droit de ce rectangle blanc supporte de nombreux tracés verticaux, blancs, vaporeux, discontinus, empilements de points blancs dessinant des aigrettes, rigoureusement verticales car toutes parallèles aux bords verticaux du cadre. Ces figures verticales semblent surgir et se détacher de la matière très blanche du rectangle dessiné sur l'eau ; mais, en même temps, certaines de ces innombrables figures paraissent se prolonger sous le rectangle blanc, en des

alignements de points gris-blancs qui suivent cette même direction verticale, parallèle aux bords du cadre.

En vérité, il est impossible de déterminer si toutes ces petites silhouettes verticales et très blanches ont une quelconque substance, si elles sont pure lumière ou si elles sont les tiges émergées de plantes subaquatiques, ordonnées régulièrement sur et sous l'eau, selon des stries parallèles.

Au premier plan, l'angle droit, très blanc, très nettement dessiné, rythmé par ces myriades de petites lignes verticales parallèles, et en quasi-tangence avec le milieu du bord inférieur de cette photographie, présente donc un fort contraste eidétique, chromatique, nous l'avons dit, mais aussi un contraste actoriel, avec son indiscernable opposé, noir, brouillé et désordonné. En effet, cet angle réellement géométrique porte, en silhouette, le seul être animé de cette scène, un minuscule canard, dont les pattes noires sont tangentes au court bord gauche de l'angle du rectangle blanc, tandis que sa silhouette, presque sans aucun effet de relief et donc dessinée en aplat sur le grand plan blanc, suit l'orientation du long bord droit de ce plan. Le canard figure là, à la manière très stylisée d'un papier découpé de Matisse, extrêmement visible sur la portion la plus blanche du plan, mais le tracé de sa tête s'oriente vers une minuscule forme, exactement du même noir, galbée et peut être vivante aussi. Une ressource possible offerte au possible désir de ce vivant ?

124

Un rythme visuel est ainsi instauré entre le triangle supérieur, dense, sombre, tourmenté, presque sauvage, et le triangle inférieur ordonné, stylisé, irréel sur lequel plane une sorte d'attente et de mystère.

En termes figuratifs, la série dense de formes torturées (ou dansantes) qui occupe le bord supérieur de ce rectangle se comprend comme une rangée d'arbres se reflétant dans l'eau, formes organiques, lisibles comme des éléments solides du monde naturel réel, dont le cadrage ne permet pas de voir toute la hauteur tandis qu'au premier plan, les formes géométriques, les stricts alignements, horizontaux et verticaux, du triangle inférieur, tous assez difficilement interprétables, prennent l'allure d'éléments improbables, un peu surnaturels, et comme en suspens, pris par surprise en un moment singulier et en un lieu singulier.

La composition et l'abondance graphique de cette image sont telles qu'à première vue, beaucoup hésitent à la reconnaître comme une simple photographie, et se demandent s'il ne s'agit pas plutôt d'un dessin ou même d'une peinture utilisant de l'encre de Chine.

Description II

La description que nous venons de proposer, d'après notre seule perception visuelle, se heurte à une énigme technique : comment un tel cliché a-t-il pu

être obtenu ? On soupçonne quelque artifice et cependant, Henri Cartier-Bresson s'est toujours défendu de créer des mises en scène artificielles. Pour lui, la photographie peut nier, refuser, réfuter, plaisanter, mais il lui est interdit de truquer et de mentir. Il ne s'agit pas d'une impossibilité mais bien d'un principe. Son répertoire se situe aux antipodes de celui d'un photographe comme Michals⁸. Il aura été un véritable chasseur-cueilleur, « attrapant » des images fortes lorsqu'elles s'offraient et heureux de ces hasards visuels objectifs (parfaitement accordés à sa sensibilité longtemps surréaliste), qu'il traquait et savait capturer significativement, en temps réel.

Nous ne résistons pas à la tentation de formuler une hypothèse sur la manière dont ce cliché a pu être obtenu. Nous n'avons pas de réponse pour le rectangle blanc « inscrit » sur le plan d'eau. Quelle grande vitre est-elle en train de projeter son reflet sur ce petit coin de nature paradisiaque, où nul artefact, nulle construction humaine ne se laisse apercevoir ? Mystère ! En revanche les aigrettes, ces formes si lumineuses qui se dressent à partir de ce rectangle blanc, peuvent éventuellement s'expliquer par des jeux optiques singuliers, comme, par exemple, l'effet de double perspective qui joue entre *la perspective oblique* qui dessine le rectangle blanc en diagonale et qui accompagne le lent mouvement du cours d'eau (figuré par les plis et les griffures de l'arrière-plan) et *la perspective frontale* qui se fixe sur le canard et sur les aigrettes blanches apparemment dressées vers un soleil hors-champ, au premier plan.

Les trois reproductions de cette photographie que nous avons utilisées étaient celles tirées de *photographe*⁹, de *De qui s'agit-il?*¹⁰, et de *Collection Sam, Lillette et Sébastien Szafran*¹¹. Ce dernier tirage, beaucoup moins contrasté, efface bien des strates qui sont visibles sur *Photographe*. Paradoxalement cette définition moindre, en 2005, efface aussi, partiellement, l'effet de surnaturel et de mystère au profit d'une impression idyllique plus banale. Les aigrettes blanches perdent de leur verticalité de micro-geysers et semblent aplaties sur le plan d'eau. Il n'y a plus vraiment cet effet de surgissements blancs, s'élançant irrésistiblement vers l'azur, du fond d'on ne sait quel abîme. Cette moindre définition efface également une grande partie des effets géométriques enregistrés par cette capture visuelle. Nous avons donc préféré les tirages de 1992 et 2003, beaucoup plus captivants.

8 Voir les analyses que Maria Giulia Dondero propose de cette œuvre photographique (*Le Sacré dans l'image photographique. Études sémiotiques*, trad. François Provenzano, Paris, Hermès science publications-Lavoisier, 2009, p. 195-218).

9 Henri Cartier-Bresson, *photographe*, Paris, Delpine, 1992, p. 60.

10 Henri Cartier-Bresson, *De qui s'agit-il?*, op. cit., 2003, p. 71.

11 Daniel Marchesseau, *Henri Cartier-Bresson. « La collection Sam, Lillette et Sébastien Szafran »*, Fondation Pierre Gianadda, Martigny, 2005, p. 177.

Une hypothèse, qui pourrait rendre intelligible la réalisation naturelle et spontanée d'un pareil cliché, observerait que le cadrage a privilégié une prise de vue en légère contre-plongée ; le photographe, alors âgé de 81 ans, était bien évidemment agenouillé sur la rive et se focalisait sur le rectangle blanc et sur le canard au premier plan, ce qui coupait le haut des arbres, sur la rive de l'arrière-plan, mais donnait du relief tant aux aigrettes blanches sur le rectangle blanc qu'aux denses lignes verticales, que nous pouvions voir comme des plantes subaquatiques, dans la zone gris foncé du ruisseau.

L'angle de prise de vue était tel qu'il permettait de prendre, au premier plan droit, les reflets des ramures supérieures des arbres de l'autre rive dont le cadrage avait coupé les têtes forcément très éclairées par le soleil. Ces reflets se trouvaient projetés partout sur la gauche du miroir d'eau où s'inscrivait une sorte de croisement de lumière, de par la projection du reflet du vitrage, source du rectangle flottant. Ainsi, la lumière naturelle, plus éclatante au centre du cliché, imprimait aux reflets de ces fins branchages un relief beaucoup plus net qu'à ceux des grosses trouées de lumière naturelle entre les troncs, à l'arrière-plan. De la sorte, les mystérieuses aigrettes que l'on croyait voir s'élever au-dessus de l'eau, de bas en haut, pouvaient bien n'être que des rais de lumière projetés de haut en bas, sur l'eau presque immobile, par le réseau des fines ramures de la cime des arbres. Quoi qu'il en soit, ce dispositif, offert par cet instant lumineux saisi au vol, créait une saillance perceptive telle que l'œil accepte difficilement de devoir renoncer à voir comme saillance ce que le raisonnement lui imposerait de reconnaître comme simple reflet.

Par ces divers gestes de composition (probablement rapides et instinctifs, car dictés par une attente perpétuelle d'effets visuels singuliers et beaux), l'artiste obtient que le cliché transmette des émotions et enchante ce qui aurait pu n'être qu'un fouillis d'ombres et de reflets de branches plus ou moins mortes et de feuilles plus ou moins éclairées, projetés de haut en bas, sur l'eau d'une zone péri-urbaine.

L'angle privilégié pour la prise de vue a créé cet effet d'énigmatique surgissement de bas en haut, *i.e.* ce véritable *pop-out* perceptif, comparable à ceux qui ont retenu l'attention de Jean Petitot et des théoriciens de la perception. « L'Isle-sur-Sorgue », 1989, suscitée par une intuition plastique forte et servie par un point de vue non générique qui rejette en hors-champ les causes matérielles des multiples reflets, s'est faite expression rare et sublime, par la captation d'un fugace effet optique inversé.

2.1. Une autre énonciation visuelle ?

Cette photographie, souvent reproduite dans les albums publiés du vivant d'Henri Cartier-Bresson, s'apparente au genre pictural des « Nymphéas » (Monet). Elle se caractérise également par ces jeux sur des surprises optiques travaillant techniquement le signifiant d'une manière qu'exploreront systématiquement des artistes contemporains tels que Felice Varini ou Georges Rousse. Mais, nous l'avons dit, Cartier-Bresson n'était pas systématique en la matière. Il tenait à ce que ses photographies soient « attrapées », et non pas fabriquées. L'acte de les saisir le transformait lui-même, chaque fois, en une véritable plaque sensible, un miroir où elles venaient s'inscrire, sans aucune manipulation de sa part. Cet effacement de l'*ego* est une posture cohérente ; elle caractérise l'expression véritablement sensible, la vraie parole du corps/cœur/imaginaire, ce qui se passe chaque fois qu'une expression est réellement produite sous l'empire actuel et effectif de l'émotion éprouvée. Une telle expression n'effectue pas la mise à distance mentale par laquelle l'énonciation s'évade de cette emprise. Selon le métalangage de la sémiotique, elle n'est pas « débrayée ». Au contraire, avec le « débrayage », tel qu'il est décrit par Greimas et Courtés en 1979, le locuteur se déprend de son trouble émotionnel, se prend en charge et s'instaure lui-même comme sujet énonçant en projetant, hors de lui-même, un « je-ici-maintenant » qui « prend » littéralement la parole¹² et qui lui permet de verbaliser ce trouble. Les thérapies de la parole et autres *Gefühltherapien* visent ce « débrayage » salvateur ; la plupart des artistes s'y refusent énergiquement.

Sur le plan des signifiés, cette photographie, si construite dans sa fluidité, évoque et communique un sentiment poétique de légère et joyeuse empathie avec le monde naturel¹³. Il pourrait être la trace d'un moment d'élan intense, en quelque sorte volé aux banalités du quotidien ; une illustration facétieuse du dicton « heureux comme un canard dans l'eau », que les sublimes émanations de lumière ascendante entourent d'un décor à couper le souffle.

Pour aller plus loin dans la description de ce qui est ainsi signifié, nous ne devrions pas faire l'économie d'une comparaison systématique avec nombre d'autres photographies signées d'Henri Cartier-Bresson où l'on croirait voir à l'œuvre un vocabulaire plastique similaire : surgissement de petites silhouettes d'une blancheur absolue, verticalement, ascendantes, souvent faites de tracés discontinus et d'une matérialité incertaine ; elles peuvent être figurées comme des plumes prises dans un mouvement ascendant (fig. 4) ou comme des plantes transfigurées par des rais de lumière et orientées de la même manière (fig. 5), ou

12 L'œuvre entière de Jean-Claude Coquet a considérablement éclairé ce point.

13 À comparer avec ce que recueille Gaston Bachelard dans ses fameux ouvrages *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, J. Corti, 1942 ; *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957 ; et *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960.

4. Henri Cartier-Bresson, « Tamil Nadu, Inde » (1950)
© Henri Cartier-Bresson/Magnum Photos

par toute autre substance blanche indéterminée (neige, eau, ciel, étoffe, papier blanc, etc.) – voir par exemple l'idyllique « Au Jardin des plantes » (1974¹⁴) ou le très insolent « Mon lit » (1965¹⁵) non reproduites ici, aussi attirantes, émotionnellement, que les curieux jeux optiques ascendants de « Provence, L'Isle-sur-Sorgue » (1989). Nous ne pourrions ici que souligner quelques traits particulièrement saillants de deux de ces photos.

22. « Tamil Nadu, Inde » (1950)

Soit le tourbillon de lumière éclatée que devient (sans pattes ni tête) le paon blanc de Sri Ramana Maharishi faisant la roue. Il n'est plus qu'une spirale ascendante (duveteuse près du sol mais de plus en plus diaphane, en s'élevant) alors que, par un hasard objectif confondant, il est photographié au moment précis où « ce maître spirituel quitte cette vie en sa dernière incarnation » (selon la longue notice qu'Henri Cartier-Bresson a adjointe à la première publication de cette photo, pour la « sourcer », dans *Images à la sauvette*¹⁶). Le long commentaire référentiel que le photographe avait, alors, attaché à cette image montre combien il avait ressenti, personnellement, cette coïncidence, ou plutôt cette synchronie surréelle entre cette belle image et l'événement mystique qu'il avait eu le bonheur d'inscrire dans l'Histoire par son geste photographique. Des événements comparables (avec Gandhi et dans quelques autres circonstances) ont ainsi jalonné la vie de photographe d'Henri Cartier-Bresson, et il n'a jamais caché la profondeur et l'importance qu'ils avaient pour lui. Ici la disproportion, de taille et de posture, entre les humains figés à l'arrière plan et l'explosante fixe incarnée par l'oiseau blanc de plus en plus diaphane de Sri Ramana disent une joie mystique liée à la beauté surnaturelle de cet instant d'absolu. La diversité même de ces images, nées de synchronies surréalistes, est à elle seule un catalogue d'émotions susceptibles d'être exprimées par le signifiant photographique.

23. Le « portrait de Tériade dans son jardin » (Saint-Jean-Cap-Ferrat, 1953).

Attardons-nous, un instant, sur le « Portrait de Tériade », publié dans *Tête à tête*¹⁷ : ces plantes méridionales translucides ne sont plus de simples tiges ; elles se métamorphosent en aigrettes blanches de lumière, accompagnant ce profil d'homme méditatif, auréolant l'ami généreux qui s'est tant donné, pour permettre à Henri Cartier-Bresson de s'accomplir en tant qu'artiste. Corps, coude, genou, partiellement hors-champ, sont tassés au point de n'occuper

14 Henri Cartier-Bresson. « La collection Sam, Lilette et Sébastien Szafran », *op. cit.*, p. 121.

15 Henri Cartier-Bresson, *photographe, op. cit.*, p. 152;

16 Henri Cartier-Bresson, *Images à la sauvette*, Göttingen, Steidl, 2014.

17 Henri Cartier-Bresson, *Tête à tête. Portraits*, introduction de E. H. Gombrich, Paris, Gallimard, 1998.

5. Henri Cartier-Bresson, « Le portrait de Tériade dans son jardin »
(Saint-Jean-Cap_ferrat, 1953) © Henri Cartier-Bresson/Magnum Photos

qu'une très petite surface, sur le coin bas gauche du triangle inférieur gauche impliqué par la composition ; visage et mains sont déployés en éventail (fig. 5).

Ces pans de chair nue, toute en rondeurs, toute en modelé, crèvent le premier plan de la photographie, tandis que les tiges de pure lumière, en demi-cercle autour de ce visage-corps-mains, remplissent à peu près tout le triangle supérieur droit du cliché. Cette « image-œuvre » a, seule, mérité d'être appelée « Portrait de Tériade dans son jardin », dans la nomenclature d'Henri Cartier-Bresson, alors que bien d'autres photographies de Tériade, beaucoup plus « référentielles » ou « historiographiques »¹⁸, détaillaient bien davantage l'allure physique de Tériade. C'est que cette capture est plus que d'autres chargée d'élan et d'émotion. Dans sa beauté rayonnante, elle exprime la joie généreuse, drue, dense, abondante, qui règne autour de ce « Tériade à qui je dois tant » (dédicace inscrite par Cartier-Bresson au bas d'une autre photographie de Tériade qu'il offrait à un autre ami artiste, Sam Szafran, bien des années plus tard¹⁹).

3. PLAN DE L'EXPRESSION, NON-GÉNÉRICITÉ ET... ?

On voit que la non-généricité et plus largement les diverses « techniques de composition » bien répertoriées, telles que le positionnement spécifique du (ou des) point(s) de fuite en des places stratégiques, les schèmes géométriques régulateurs pour la disposition des figures (configurations en cercle, en triangle, etc.)..., ne sont pas seules en cause, dès lors qu'il s'agit de distinguer des variantes de l'énonciation photographique. Les diverses caractéristiques graphiques engendrées par la connaissance plus ou moins instinctive de lois visuelles, telles que celles que nous venons de mentionner, se rapportent au signifiant photographique, selon des automatismes techniques, acquis par une incessante pratique. Ils peuvent être comparés à la façon dont une longue maîtrise du signifiant /langue/ influe sur l'écriture d'un auteur. Quelle est, au juste, la part de cette maîtrise technique dans l'expression émue et émouvante ?

L'attitude sémiotique habitue tout un chacun à considérer que le niveau de la mise en texte, et donc le passage par le graphique, n'est que l'un des niveaux les plus superficiels du processus énonciatif. Nous savons aussi, par conséquent (et de nombreuses pages de Merleau-Ponty l'ont fortement expliqué), que les preuves multipliées d'une grande maîtrise du signifiant ne suffisent ni dans l'écriture littéraire, ni dans l'écriture personnelle, ni dans l'écriture philosophique, ni

18 Expressions tirées de Jean-Marie Floch, *Les Formes de l'empreinte. Brandt, Cartier-Bresson, Doisneau, Steeglit, Strand, Périgieux*, P. Fanlac, 1986, p. 17-20.

19 Voir Danier Marchesseau, *Henri Cartier-Bresson, « La collection Sam, Lilette et Sébastien Szafran »*, op. cit., photo 74, p. 111.

dans le maniement d'un signifiant visuel, pour produire un objet vraiment significatif, c'est-à-dire porteur de sens non radoté mais « augmenté ».

Nous savons donc, par expérience, que la force énonciative réside à des niveaux plus profonds, soit de la compétence intellectuelle prédicative explicite, soit de la compétence sensible antéprédicative, suscitée par les idiosyncrasies de la sensibilité et/ou de l'imaginaire de l'artiste, dessinateur, scripteur ou diseur²⁰. Malheureusement, en pratique, avoir conscience de ces faits ne signifie pas qu'aujourd'hui, le sémioticien aurait déjà réussi à atteindre et à catégoriser (Saussure disait « classer ») les schématismes profonds des grandes catégories d'énonciation qui lui permettraient de démonter et de démontrer les caractéristiques d'une expression véritablement *éprouvée* et donc neuve, dans les divers domaines de la création humaine (inférence authentique et résolutive du scientifique Archimède, usage créatif d'un signifiant visuel par un Lászlo Moholy-Nagy, grande décision politique d'un Périclès, etc.).

132

De simples observations, comme celles que nous venons de suggérer, invitent à considérer les trois dernières photographies évoquées comme des images empreintes de sensibilité et d'émotions diverses. « Photos attrapées²¹ » tendant vers le portrait (de personnes ou de lieux) : « à l'œil nu », c'est-à-dire sans le moindre *a priori* théorique²², « Le portrait de Tériade », le cliché du paon blanc de Sri Ramana Maharishi, et ce grand rectangle blanc avec canard sur l'eau de « L'Isle-sur-Sorgue » émeuvent comme des portraits. Dans tous ces cas, un gros plan lumineux, bien centré, unifie, met en résonance et hiérarchise la diversité des composantes de ces objets visuels, marqués par un profond accord affectif entre l'artiste et son modèle.

Certes, la composition de « L'Isle-sur-Sorgue » n'est pas celle de l'instantané de reportage ; elle implique, de la part du lecteur, un déchiffrement difficile et une « catégorisation retardée » : elle relève bien de ce que Jean-Marie Floch caractérisait comme « style oblique » par opposition au « style référentiel » du reportage ; de son côté, Jean-Marie Schaeffer²³, à la suite de Liam Hudson,

20 « Ah ! frappe-toi le cœur ! c'est là qu'est le génie », disait le Romantique. La montée des sciences humaines a changé l'approche de ces questions, mais pas ce qui fait la différence de valeur entre une noix sèche et une bonne noix de sens.

21 Expression de Henri Cartier-Bresson lui-même, dans une autre dédicace à Sam Safran, voir Daniel Marchesseau, *Henri Cartier-Bresson, « La collection Sam, Lillette et Sébastien Szafran »*, 2005, photo 121, p. 165.

22 Le *portrait* comme genre photographique est de mieux en mieux étudié sémiotiquement. Nous renvoyons à ces nombreuses et fort suggestives publications où l'on trouvera les arguments (que nous ne développerons pas ici) qui nous autorisent à considérer que ce jour de l'été 1989, Cartier-Bresson a véritablement « tiré le portrait » (une de ses expressions favorites) de ce lieu, de cet instant et de lui-même, par la même occasion.

23 Jean-Marie Schaeffer, « À propos d'une photographie d'Henri Cartier-Bresson », dans Anne Cartier-Bresson et Jean-Pierre Montier (dir.), *Revoir Henri Cartier-Bresson*, Paris, Textuel, 2009.

pointe chez Cartier-Bresson « un style cognitif divergent²⁴ » par opposition au si lisse et si romantique « style cognitif convergent²⁵ » ; Schaeffer en vient ainsi à caractériser comme spécifique de « l'art de Cartier-Bresson » « un mouvement de bascule récurrent entre immersion mimétique et vision de peintre, donc le fait que face à ses photographies, nous ne cessons de changer de niveau de traitement du signal visuel ».

Tout notre effort tend à ajouter à cette vue générale, assez souvent vérifiable, une distinction plus précise entre énonciation prédicative débrayée, comme avec « Washington » (1958), et énonciation antéprédicative, spontanée et « éprouvée », comme avec « L'Isle-sur-Sorgue » (1989). Certes, la compréhension d'ensemble de cette dernière image ne se stabilise guère plus aisément dans une interprétation unitaire que celle du cliché pris au Capitole ; mais pour si difficile qu'elle soit à cerner définitivement et à déchiffrer avec certitude (ou peut-être même grâce à ce « mouvement de bascule récurrent »), « L'Isle-sur-Sorgue » garde une attractivité et un parfum de vécu et de spontanéité qui l'authentifient non comme une création purement cérébrale, mais comme un langage du corps/cœur/imaginaire, comparable à ce qu'évoque A. J. Greimas dans les premières pages de *Sémiotique des passions*.

Un « style divergent », au niveau cognitif de ce que l'image donne à voir, n'implique donc pas nécessairement un détachement, un « débrayage » de l'envie et du besoin de s'exprimer. Il peut tout aussi bien correspondre à un tropisme inhérent à la sensibilité la plus idiopathique de l'artiste. Nous pourrions dire que ce jour-là, Henri Cartier-Bresson a « attrapé » un Henri Cartier-Bresson, gracieusement offert par la nature. Ses proches n'ont pu que témoigner du contentement que lui avait procuré cette aubaine.

Chacun perçoit tant l'unité profonde de cette image que la continuité non moins profonde de cette expression avec la sensibilité du photographe qui l'a réalisée, sans phrases et sans concepts (en vivant l'instant de la captation comme

24 Cette notion très générale provient de la cognition et non pas de l'observation des techniques de l'expression visuelle.

25 Selon Jean-Marie Schaeffer, « [e]st dit "convergent" un style cognitif marqué par la tendance à minimiser les tensions entre représentations et à promouvoir l'obtention d'une rapide conclusion cohérente des traitements cognitifs entrepris. » Ce style entend « accéder très vite à une organisation et à une catégorisation stables. Le style "divergent" se caractérise par la capacité d'un individu à supporter la catégorisation retardée. Dans le cas de la perception, plus la catégorisation est retardée et plus l'information sensorielle précatégorielle accessible augmente et plus pleinement la forme sensible est expérimentée. [...] la charge cognitive de l'information qui doit être traitée devient plus importante et la durée de l'incertitude catégorielle augmente aussi. Dans les situations d'engagement pratique [...] le style convergent est le style par défaut. À l'inverse, les situations de nature exploratoire (dans le champ scientifique ou artistique par exemple) privilégient le style divergent ». Voir aussi Liam Hudson, *Contrary imaginations. A psychological study of the English schoolboy*, London, Methuen and Co., 1966.

une sorte de plaque sensible abandonnée en ce lieu). Le non-sémioticien perçoit cela pour peu qu'il soit doué d'intuition²⁶.

Le sémioticien de l'image le perçoit aussi, mais surtout intuitivement et donc avec le déplaisir d'être toujours aussi démuné, sur le plan théorique, face à des créations qui relèvent de ce phénomène, actuellement toujours sémiotiquement indéchiffré, qu'est une expression plastique continuiste, parce que somatisée.

Ce qui est clair, aujourd'hui, c'est que, par delà quelques similitudes formelles que nous pourrions souligner entre « Capitole » (1957) et « L'Isle-sur-Sorgue » (1989), similitudes provenant du style spontanément « oblique », *alias* « divergent » de ce photographe, le processus d'analyse qui semble s'imposer ici ne peut pas être le même que celui qui nous était dicté par la composition si voulue, si manifestement claire et distincte de « Capitole ». Dans cet ensemble impeccablement calculé, et assumé, nous n'avions aucune difficulté à repérer la parfaite maîtrise de la composition et les intentions d'ironie légère (assez proche des plaisanteries de potache), fréquentes chez ce libertaire, volontiers insolent, chaque fois qu'il se trouvait confronté aux rigidités des prétendues « grandeurs de ce monde ». Dans le cas des trois images qui constituent notre micro-corpus pour « L'Isle-sur-Sorgue », peu importe que l'objet portraituré soit ou non anthropomorphe ; peu importe qu'il soit de moins en moins pourvu de chair, d'une image à l'autre :

134

- le « Portrait de Tériade », 1953, est une quasi-transfiguration du bon vivant généreux ;
- le tourbillon blanc du paon immaculé de Sri Ramana présente l'image d'une emprise corporelle de plus en plus diaphane, en accord avec les spiritualités de l'Asie ;
- la minuscule graphie de canard, à peine visible au quasi-centre du bord horizontal inférieur, est, on l'a vu, un à-plat, pure silhouette, incorporelle comme les papiers découpés de Matisse, même si elle est encore bien vivante et gourmande. Ainsi, en 1989, le jeu optique devient celui de silhouettes, entre illusoires et surnaturelles, que nous avons tellement de difficultés à nous représenter ; qu'importe ? une tendresse généralisée flotte à la surface de cette image ; cette tendresse est distribuée de manière égale, entre tout ce qui se donne à voir, les souches sinueuses de l'arrière-plan, le canard et la nappe blanche d'eau immobile ou les jaillissements lumineux fantasmagoriques, issus du rectangle blanc du premier plan. La grande variété de traits visuels différenciés se présente comme une harmonie, sans discordances réellement

26 Par exemple, Jean-Noël Jeanneney, auteur d'un des huit petits textes d'introduction/explicitation de l'album *De qui s'agit-il ?*, *op. cit.*, p. 10.

oppositives. Tout se passe comme si ces trois images étaient modélisées par l'attitude d'attente spécifique qui caractérise chacune d'entre elles. Pour rester dans le langage de Jean Petitot, nous dirions que ces saillances perceptives ont rencontré chez Cartier-Bresson une prégnance énonciative qui a achevé de les styliser.

Ce qui importe, dans tout ceci, c'est que la modulation énonciative ne commence à se percevoir que par des comparaisons globales qui rendent perceptibles les contrastes existant entre les diverses attitudes énonciatives. Dans notre micro-corpus, trois sortes de joies sont *éprouvées*, et se distinguent, visuellement, comme :

- la joie d'accords amicaux d'une grande profondeur vitale autour de Tériade ;
- la joie mystique liée à la beauté diaphane du paon blanc de Sri Ramana ;
- la joie d'enfance et de gratitude, appelée par la beauté paisible et fertile en surprises graphiques, offerte par un petit coin de nature.

Il est évident que ces trois images résistent aux discontinuations raisonnées d'une énonciation prédicative comme celle qui est à l'œuvre avec « Capitole » (ou dans tant d'autres clichés assez explicites et taquins de Cartier-Bresson, tels que ceux du fameux reportage du couronnement de George VI, à Londres, et notamment « Trafalgar Square, le jour du couronnement de George VI » (Londres, 1937²⁷). Avec les photographies que nous avons été contraints de déclarer « sensibles » parce qu'elles sont manifestement sensibilisées, nous sommes, chaque fois, face à une sorte de /croire/, générant un continu antépédicatif (Valéry dirait « une ambiance ») où le travail d'analyse standard par similitudes et rimes visuelles, par oppositions et différences, etc., ne se fait pas en partant de l'analyse interne de composantes aisément discontinuables. Le caractère, sensible et donc lié, du geste énonciatif impose de partir d'objets visuels entiers, qui, chacun, transmettent la différence qu'ils incarnent en tant que qualité globale. Ainsi sont fournis des points de comparaison à partir desquels peut commencer l'analyse.

Les intensités qui sont venues s'inscrire avec une telle acuité visuelle sous l'objectif, notamment dans le cas des quelques photographies sur lesquelles nous nous sommes attardés, ne sont plus de l'ordre du témoignage ou de la représentation. Elles sont de l'ordre d'une mise en présence bien spécifique. Qu'elles soient noires d'ombre ou blanches d'hyperlumière, elles induisent un effet de présence qui n'est pas le *punctum*, le « ça a été » de Barthes, mais plutôt un avatar de l'ἄνω indo-européen.

Qui pourrait soutenir que pour Cartier-Bresson le sens n'est pas du côté de ce « qui-vive », de cette fraîcheur toujours renouvelée d'une présence au

27 Henri Cartier-Bresson, *Photographe*, op. cit., 1992, p. 62.

monde, vécue sur le mode archétypique de l'ἄωον indo-européen ? Le linguiste Émile Benveniste publie dans le BSL (1938, vol. 38) un bref article, intitulé « Expression indo-européenne de l'Éternité »²⁸, dans lequel il explique comment une même racine *aeiw* semble avoir été dévolue dans toutes les langues indo-européennes à la désignation paradoxale du grand âge aussi bien que de la jeunesse. Il ajoute qu'en même temps cette notion se détachait peu à peu de son sens temporel pour désigner l'atemporel, l'idée de l'éternité. Il montre comment, en védique, cette racine désigne la force vitale entendue comme principe individuel et/ou universel. En iranien, cette racine marque le moment d'une vie humaine où la force vitale est à son sommet, son *akmé*; chez Homère, ἄωον est bien constamment la force vitale, ce qui est perpétuellement recommencé et non un « toujours », permanent et immobile. Une idée de rapidité, de mobilité, de changement est associée à cette durée. Ce n'est pas la vie qui dure mais la vitalité exaltée. C'est de cette manière que l'article du philologue débouche sur une herméneutique, celle du plus ancien symbolisme auquel se lie le concept d'éternité dans le monde indo-européen : « Cette force de vie implique recreation incessante du principe qui le nourrit, suggère à la pensée l'image la plus instante de ce qui se maintient sans fin, dans la fraîcheur du toujours neuf ».

Nous voici conduits à notre dernier point : la force de création visuelle d'Henri Cartier-Bresson s'exprime par un incessant renouvellement de sa manière et de ses thèmes, sur fond de principes immuables, dont fait partie cet art de la composition, cette fidélité à la structuration géométrique qui va bien au-delà des réflexes scolaires d'un « classique ». Pour ma part, je croirais qu'il faut accepter de lire dans cette rigueur constamment associée à une disponibilité sensitive toujours renouvelée (ne pas se répéter, donc abandonner la photographie, se remettre à l'école du dessin et ne plus photographier que quand « le cœur, et lui seul, vous en dit »), une éthique de la connaissance sensible qui est en même temps projet de vie : exactement ce qui se lit dans le livre d'Eugen Herrigel, *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*, ouvrage qui était le livre de chevet de ce grand créateur. Point de mythologies ni de théogonies, dans cette orientation : seulement de l'intensité de vie et la mise en pratique responsable, consciente et intense de cette intensité de vie, finalement contagieuse.

28 Cité judicieusement par Jean-Claude Coquet, *Phusis et Logos. Une phénoménologie du langage*, Saint-Denis, PUV, 2007, p. 71.

TABLE DES MATIÈRES

Préambule	
Anne Hénauld	7
Introduction	
Jean-François Bordron et Denis Bertrand	13

PREMIÈRE PARTIE

THÉORIE : HISTOIRE DES DOMAINES

La Conscience	
John R. Searle	21
La non-généricité comme méthode de composition à la renaissance	
Jean Petitot	49
L'intelligibilité phénoménologique du signe : la preuve par la N400	
David Piotrowski	83
Henri-Cartier-Bresson (HCB) : Non-généricité et expressivité plastique	
Anne Hénauld	117
Perspective archéosémiotique sur Palmyre	
Manar Hammad	137
La psychosémiotique : un vœu pieux de Greimas	
Ivan Darrault-Harris	153

DEUXIÈME PARTIE

LE SENSIBLE : FIGURATIVITÉ ET PERCEPTION

M'hypothèse tensive : point de vue ou théorie ?	
Claude Zilberberg	169
Corps communicant et corps signifiant	
Jacques Fontanille	185
La tasse, le mug, le bol : petite histoire du temps domestiqué	
Anne Beyaert-Geslin	197

Sémiotique, perception et multimodalité	
Jean-François Bordron	217
Sens, sensible, symbolique	
Pierre Boudon	231
Perception et signification : pour une problématisation de la sémiologie perspective	
Audrey Moutat	245
« Là partout dans l'atmosphère » : rythme et signification infra-iconique	
Verónica Estay Stange	263
Semi-symbolisme et efficacité symbolique	
Denis Bertrand	273

TROISIÈME PARTIE

LE RÉEL : PRATIQUES, OBJETS MÉDIAS

586

La figuration des mécanismes sémantiques	
Bernard Pottier	287
L'œuvre de main : pour une sémiotique haptologique	
Herman Parret	301
L'énonciation comme pratique : contexte et médiations	
Marie Colas-Blaise	321
Le sens de la gestualité	
Diana Luz Pessoa de Barros	335
Sémiotique et thérapeutique dans les troubles du langage : le cas du bégaiement	
Anne Croll	345
Apprentissage de la texture par le récit et du récit par la texture : analyse d'un livre tactile	
Odile Le Guern	367
L'analyse des archives visuelles par l'image. La sémiotique face à la « Media Visualization » de Lev Manovich	
Maria Giulia Dondero	381
Régimes de visibilité, croyance et trompe-l'œil : haute définition (HDTV) et basse définition (LDTV) dans la représentation médiale	
Giulia Ceriani	399
Société de la communication et société digitale : quelques jalons sémiotiques	
Érik Bertin	407

QUATRIÈME PARTIE
LE SENS : À LA CROISÉE DES DISCIPLINES

From Linguistics to Semiotics: Hjelmslev's Fortunate Error Per Aage Brandt.....	431
Hjelmslev et les apories de la « forme » Alessandro Zinna.....	449
Sémiotique du vécu (l'affect) : phénoménologie ou sémiologie ? Waldir Beividas.....	467
Éléments pour une théorie de l'image Francesco Marsciani.....	487
Parcours sémiotiques quasi topologiques Jean-Pierre Desclés.....	495
Sémiotique et approche actionnelle du langage Denis Vernant.....	515
Husserl, Peirce et la sémiotique actuelle : les fondements phénoménologiques de la sémiotique créative José María Paz Gago.....	525
Motifs et imagination sémiolinguistique Yves-Marie Visetti.....	537
Sémiologie et théorie de l'évolution Raymond Pictet.....	565
Table des matières.....	585

