

ÉNONCÉ VISUEL ET STYLE*

Groupe μ

Francis Édeline, Jean-Marie Klinkenberg
Université de Liège

1. Qu'est-ce que le style?

1.1. Le style et l'individu

Lorsqu'on examine les multiples définitions du style, qui encombreraient une anthologie des textes philosophiques autant qu'un florilège de textes sur l'art, on s'aperçoit qu'elles se laissent aisément ramener à deux grandes familles. Toutes les définitions classiques du style se réduisent en effet à un double invariant : si "le style est une notion permettant de caractériser un type de production discursive et d'aider à mettre en évidence ses particularités par rapport à d'autres productions du même genre" (Steinmetz, 1994 : 12), il s'agit toujours de caractériser soit le rapport d'un énoncé à son émetteur, singulier ou collectif, soit le rapport de cet énoncé à son récepteur, singulier ou collectif.

Dans le premier cas, les dictionnaires et les encyclopédies offrent des formules comme "le style reflète la physionomie de l'âme", est "l'image des mœurs publiques" ou "la signature d'une école". Dans le second cas, le style est "un moyen d'action sur le lecteur" ou "un accord de la fin et des moyens". Dans les deux cas, la réflexion à propos du style, menée depuis le début du siècle, anticipait sur une sémiotique des énoncés (celle-ci s'opposant à une sémiotique du code). Alors que les plus complexes et les plus modernes des définitions insistent sur l'interaction entre les deux partenaires, liés par un véritable contrat de coopération, la plupart de celles qui les ont précédé tendent vers l'un ou l'autre de ces pôles.

Ainsi un Arnheim, citant le travail de Bialostocki sur les peintres romantiques, insiste sur l'effet produit chez le destinataire : "Modes of representation, dictated by their purpose, were thought of as independent of the character of their makers" (1981 : 281). À l'inverse, dans son travail devenu classique, Gilles Granger insiste sur le travail de structuration de l'énoncé et sur le lien à l'émetteur. Par structuration, il entend la réification d'une expérience grâce à un systè-

*. Une version réduite du présent article a été publiée, sous le titre de "Style et communication visuelle. Un produit de transformations", dans *Protée*, printemps 1995, pp. 29-36 (numéro spécial *Style et sémiotique*).

me de formes. L'expérience est vécue comme une totalité qui, pour celui qui l'éprouve, est satisfaisante mais qui devient problématique dès le moment où il faut la transmettre (c'est le "toujours trop et jamais assez" de Jean-Clarence Lambert). Car l'objectivation (qui fournit ce que Granger appelle le "sens") laisse nécessairement un reste (qui est la "signification"). Du côté du récepteur, le travail n'est pas moindre : celui-ci saisit des allusions à ce résidu, mais ces allusions lui parviennent en même temps que le message objectivé et n'ont pas de statut distinct à ses yeux. Le langage apparaît ainsi comme un ensemble de structures disponibles, dans lesquelles ce sont surtout les expériences des émetteurs qui sont consignées en même temps que stylisées¹.

L'intersection de ces deux types de définition est évidemment constituée par l'énoncé. Qu'il soit corrélé à l'émetteur ou au récepteur, le style est toujours une propriété des formes de l'énoncé.

Mais considérer l'énoncé fait voir que le style a encore une troisième source, qui est le code lui-même. Bien que le code soit débordé par la signification (dans un mouvement qu'il nous faudra décrire ci-après), ce code imprime ses déterminations à l'énoncé.

Par ailleurs, un trait commun à toutes les définitions du style est omis par les deux formulations données plus haut : produit ou reçu, le style est toujours une production de singularité, une singularisation.

Cette idée peut mener à fournir une définition du style comme fait strictement individuel. Mais singularisation et individualité ne sont pas synonymes, et le caractère individuel n'est pas nécessaire dans la définition du style. Plus haut, nous parlions d'émetteur, en précisant : "singulier autant que collectif"; ou encore de récepteur, en précisant "singulier autant que collectif". Il y a ainsi, du côté de l'émetteur, des "styles chronologiques", des "styles géographiques" ou des "styles sociaux", bref, des styles collectifs variant le long des trois axes de la variation sémiotique : temps, espace et société. "C'est Régence" : style chronologique; "c'est bien russe" : style géographique; "c'est vulgaire" : style social. Chacune de ces formules fait bien apercevoir que le style peut être singularisation, c'est-à-dire distinction, tout en étant collectif : le "style espagnol" se distingue du "style russe". Si singularisation et individualisation ne sont pas synonymes, et si l'individualisation n'est pas essentielle à la définition du style, collectif et individuel ne s'excluent pas non plus. Les styles de Mallarmé ou de Maeterlinck s'identifient sans peine, tout en s'inscrivant comme individualisations extrêmes au sein d'un style symboliste collectif. Pourtant,

1.- Il n'est pas inutile de citer ici ce passage significatif de l'oeuvre de Granger : "Pour poser le problème des rapports de la structure aux significations dans le langage, il faut commencer par une analyse de la situation linguistique. qui est celle d'un locuteur ou d'un récepteur.

Pour le premier, elle s'articule ainsi : 1° Une *expérience* propre qu'il se propose d'exprimer par la parole, et, normalement, de transmettre. La théorie des communications, qui ne s'intéresse en réalité qu'à la transmission, laisse complètement de côté cette expérience. La linguistique moderne, en vertu du principe saussurien de l'autonomie de la langue, et par crainte du « mentalisme », a tendance elle aussi à la négliger. — 2° Une *grille* de codage de cette expérience, qui est la *langue*, structure abstraite dont la fonction est de l'objectiver à des niveaux variables, selon qu'il s'agit d'une langue naturelle ou d'une « langue » scientifique formalisée. — 3° Les résidus de cette opération de codage, aspects de l'expérience qui ont échappé aux mailles du filet linguistique. Le travail de l'expression consiste évidemment, sinon à réduire au minimum ce résidu, du moins à le traiter avec une intention déterminée qui constitue le style. L'usage de la langue comporte donc deux aspects complémentaires, mais de nature radicalement différente. D'une part un codage objectivant, qui applique la grille linguistique sur l'expérience, en tirant parti des oppositions et corrélations pertinentes entre les symboles pour reproduire ou créer une certaine structuration de cette expérience, ainsi transmuée en objet. D'autre part, une tentative plus ou moins poussée, plus ou moins heureuse de provoquer chez le récepteur du message l'évocation d'interprétants susceptibles de récupérer le mieux possible les résidus du codage, mais cette fois sous une forme qui ne peut être objective. Ce sont des appels directs à l'expérience reçue par le récepteur".

ÉNONCÉ VISUEL ET STYLE

la conception individualiste du style, résumée dans la formule souvent (et mal) citée de Buffon ("Le style est l'homme même") exerce encore des ravages. Un lecteur rapide de Granger n'éviterait pas non plus l'écueil : le style étant défini par une contrainte d'individuation, il pourrait en déduire que le style est une notion qui concerne exclusivement l'individu isolé.

Plutôt que de concevoir le style comme la manifestation de l'esprit du créateur, il faut plutôt concevoir les styles sous la forme d'un emboîtement de contraintes pesant sur l'énonciation : contraintes individuelles, contraintes de groupe, contraintes procédant des techniques, contraintes procédant de l'idéologie... Évidemment, il importe de mettre de l'ordre dans cet emboîtement. Ce que tente de faire F. Rastier (qui confine toutefois le style au domaine de l'individu) : "Tout texte se rattache à une langue par son dialecte, à un sociolecte par son genre, à un idiolecte par son style" (1994 : 276). De son côté, Arnheim montre bien que Poussin — une individualité unique donc — varie son style en même temps que ses sujets. Constatation qui serait bien banale (elle réactualiserait la roue de Virgile) si Arnheim n'élargissait la portée du constat : ce qu'on appelle souvent style devrait plus justement être appelé mode de représentation. Bien que sa formulation, qui personnalise la langue, soit elle-même rhétorique et marquée par un effet de style, Sartre également avait bien vu le caractère interactif du style : "Le style, c'est la langue toute entière, prenant sur elle-même, par la médiation de l'écrivain, le point de vue de la singularité" (1972 : 109).

On a donc intérêt à ne pas cantonner le style du seul côté du destinataire ou de celui du destinataire : la production ou la reconnaissance du style proviennent de l'interaction entre les instances émettrice et réceptrice. La première est réputée se singulariser dans ce processus. Même si elle n'en est pas objectivement responsable, l'instance réceptrice lui attribue au moins cette pratique de singularisation. Le style est donc à la fois création de marques de reconnaissance et identification de telles marques. Ce que F. Rastier a exprimé en termes simples : "Le style réside dans le message; il y reflète l'auteur aux yeux du lecteur" (1994 : 273). Distinguer les deux points de vue — la production et la réception — mais sans en privilégier aucun et en insistant sur leur interaction nous épargne un faux débat : est-ce la singularisation qui est première, ou cette singularisation est-elle une résultante ? L'individuation peut en effet être passive : on ne dit guère qu'un paysage a un style et pourtant il peut être l'objet d'un travail d'appréhension multi-structurale chez le sujet percevant (Granger, 1968 : 206). Ce qui le montre est l'utilisation des paysages par les cinéastes : un décor naturel italien peut être choisi parce qu'il "présente le style Far West"; il n'y a pas de western flamand.

Quoique dangereuse si on la lie au seul émetteur, la notion d'individuation est d'une grande utilité. Car elle permet d'échapper à un écueil majeur. Décrire simplement le style comme l'ensemble des interactions entre énoncé et partenaires de la communication, sans introduire l'élément essentiel qu'est l'individuation amènerait en effet à une dissolution du concept. Car le concept unifiant toutes les approches et permettant d'étudier ces interactions est celui de contexte. Que ce contexte soit intratextuel, intertextuel ou situationnel, et que ce dernier soit de nature sociologique ou spatiale. Si le style est cette interaction, l'objet d'une stylistique finirait par se confondre avec celui de la sémiologie dans son ensemble, et le style par se dissoudre dans la *semiosis*, au sens où l'entend Morris, soit ce "processus par lequel quelque chose fonctionne comme signe" (1974 : 15), et qui fait intervenir la relation entre le signe, l'interprète, l'interprétant, la signification et le contexte.

Partant d'une analyse des messages, des signaux et de codes, Luis Prieto (1966 : 168-169) aboutit à une conception du style qui conclut véritablement son travail. Voici sa formulation : "du fait des rapports logiques qu'il y a entre les signifiés et leurs sèmes, les langues sont les seuls codes dans l'utilisation desquels l'émetteur dispose, pour transmettre un *même message*, de *plusieurs sèmes* distincts. Seules les langues, donc, laissent à l'émetteur la marge de choix qui constitue sans doute la condition générale permettant d'exécuter une opération donnée avec un *style particulier*". Le mot *sème* est ici employé dans le sens, particulier aux continuateurs de Buysens,

de l'association univoque et bifaciale d'un signifiant (i.e. une classe de signaux) et d'un signifié (i.e. une classe de messages).

À partir de là Prieto distingue deux possibilités de style : la première tient dans la liberté de choix parmi différents sèmes, pour exprimer un même message, conformément à la définition. Cette position est impossible à défendre car elle est contradictoire. Elle suppose qu'il existe des synonymies parfaites (ce qui est faux), et en affirmant que le message transmis est véritablement *le même*, elle nie l'existence de différences perceptibles entre les énoncés, et donc nie aussi le style. La seconde possibilité est plus intéressante, car elle s'appuie sur le fait que dans les langues il existe des signifiés qui sont en rapport d'inclusion ou d'intersection. L'émetteur peut alors remonter ou descendre la chaîne des emboîtements, ajoutant ou supprimant des déterminations inessentiels à son message et confiant aux "circonstances de la transmission" la tâche de fournir au récepteur les éléments qui lui manquent. Ce qui au départ était conçu par Prieto comme caractérisant l'*économie* de la transmission, se révèle finalement être un trait rendant possible la manifestation d'un style. Fournissons comme exemple d'emboîtement descendant cette synecdoque de Raymond Queneau : "Les moules servies, Zazie se jette dessus, plonge dans la sauce, patauge dans le jeus, s'en barbouille. les lamellibranches qui ont résisté à la cuisson sont forcés dans leur coquille avec une férocité mérovingienne" (*Zazie dans le métro*, Paris, Gallimard, 1959, p. 66).

1.2. Structures additionnelles et liberté

Une fois réglé le problème du statut des émetteur et récepteur, il reste encore deux autres questions à envisager. Car deux autres traits de la notion de style sont encore constamment relevés. D'un côté, nombre de définitions soulignent que le style serait fait de structures additionnelles (mais on néglige souvent de préciser par rapport à quoi); on parle ainsi de surcroît de sens, de surcodage. De l'autre, on souligne que ces additions de structures seraient possibles dans les cas où il existe une certaine liberté d'exécution dans la performance de l'énoncé.

Dire que le style est fait de structures additionnelles revient à dire qu'on ajoute à un énoncé donné, véhiculant un sens *a'*, un autre ensemble de signification *a''*. Mais quel intérêt y a-t-il, dans une théorie compréhensive de l'énonciation, à distinguer *a'* de *a''*? Au nom de quoi peut-on déterminer ce qui serait sens premier et ce qui serait ajout? On retrouve ici la problématique de la connotation, dont on sait toutes les apories. Mais il reste vrai que la notion de style est liée à celle de l'innovation dans les codes, et que c'est sans doute dans ce cadre qu'il faut reposer le problème du "surcroît" (cf: Groupe μ , 1994).

Le problème de la liberté avait déjà été abordé dans la pensée structuraliste. On se rappellera que celle-ci distingue différents types de variations dans un système. Les premières sont dites pertinentes, et se structurent en oppositions. Les secondes sont dites variantes libres. Par exemple, dans le système phonologique, les phonèmes s'opposent en permettant la distinction d'unités significatives. Certaines variations phonétiques ne correspondent pas à des phonèmes, mais bien à des variations de production d'un même phonème. La possibilité de produire ces variantes libres ouvre la voie au style, envisagé par la phonostylistique. C'est donc, conformément à la théorie de Prieto, la présence de degrés de liberté dans l'exécution des signes d'un système qui autorise la production du style, et, à l'inverse, on ne peut isoler et identifier le style d'un énoncé que si ce dernier est performé à partir d'un code autorisant la production de variantes libres. Et c'est sans doute cette présence qui autorise Granger à parler de "solution toujours incomplète" dans la transmission de l'expérience.

Mais lorsqu'il s'agit de décrire sémiotiquement cette liberté, deux options s'offrent à nous. Deux options qui permettent de retrouver deux des grandes définitions du style débattues par la stylistique classique : le *style comme choix* et le *style comme écart*.

ÉNONCÉ VISUEL ET STYLE

La première consiste à considérer que le style exploite la liberté dans un code présentant des variantes libres : le producteur de l'énoncé sélectionne certaines de ces variantes parmi l'ensemble des possibles et le style de son énoncé est la résultante des choix opérés parmi les diverses réalisations possibles d'un même fait sémiotique. Par exemple des choix opérés dans ce que la linguistique traditionnelle a nommé les registres ou niveaux de langue, ou, pour le message kinésique, dans les différentes exécutions possibles d'un geste, ou encore, pour le message visuel, auquel nous allons revenir, dans le choix des différents signifiants qui peuvent correspondre à un même type.

Mais il existe une deuxième possibilité de description sémiotique de la liberté d'exécution. Ici, on ne se contente plus d'exploiter les possibles du code : on transgresse les règles de ce code, en créant ainsi des sens nouveaux, "hors-code", selon la formule de Granger. C'est là le rôle bien connu de la figure rhétorique, qui procède par écart corrigé (cf: Groupe μ , 1982 et 1994). Il y a deux lectures possibles de ce processus de correction.

Selon la première, le produit réévalué de l'écart est intégré à l'ensemble — agrandi — qui le contient ainsi que la base; c'est en ce sens que la figure rhétorique relève d'une pensée que l'on peut qualifier de progressive. Si elle est généralisée, cette attitude a une conséquence importante pour le système sémiotique où la réévaluation s'est produite : ce dernier entre dans un mouvement d'expansion. Une autre représentation possible du produit réévalué de l'écart est la suivante : l'écart est considéré comme extérieur à l'ensemble auquel appartient la base, mais est réputé appartenir à un ensemble qui englobe le premier, ensemble potentiel. Chaque figure est alors l'actualisation d'une virtualité de cet ensemble. En ce sens encore, la rhétorique est progressive. Chaque acte rhétorique est en effet une exploration des potentialités du monde sémiotique : il rend de nouveaux découpages accessibles à de nouveaux partenaires de l'échange sémiotique. Tout ceci permet de souligner une propriété de l'écart qui permet de prendre du champ avec la formulation imprudente selon laquelle il se situerait "hors-code". L'écart est simultanément contestation d'un ordre antérieur et confirmation de cet ordre. Ou, pour le dire avec plus de précision, il est confirmation de l'existence d'un système, mais il est aussi réorganisation des relations entre les unités du système.

On peut donc dire que l'écart modifie le code, ce qui revient à dire que le récepteur donne raison à l'émetteur contre le code. Un simple acte local a le pouvoir de modifier une entité qui le dépasse en généralité par son statut. Le moyen normal ou légal pour modifier le code linguistique serait en principe métalinguistique : il faut se placer hors du code pour le modifier. Or la figure de rhétorique parvient à ce même résultat au cours d'une utilisation du code partiellement orthodoxe et partiellement transgressive. Quoique présentant une grande inertie, une grande résistance au changement, les codes présentent aussi ce mécanisme d'assimilation, cette souplesse permettant à plusieurs d'accepter la proposition d'un seul. On peut soutenir que la figure de rhétorique, dans la mesure où elle transgresse une règle, révèle cette règle tout en portant sur elle un regard distancié et critique : de ce fait elle présente la composante métalinguistique requise pour modifier le code².

2.- Si le style est globalement individuation, ou encore "signature" (signature individuelle ou collective), il suppose la répétitivité: on ne peut identifier le "style Miro" à la première occurrence d'un énoncé présentant ce style. En dépassant cet exemple, on peut affirmer qu'on ne peut identifier un style purement novateur". En effet, celui-ci serait au delà de toute communication. Poussé à l'extrême, un tel style réclamerait la production constante d'écarts, devant empêcher le produit de ceux-ci de s'ériger en nouvelles normes. Dans ces conditions, un code serait impuissant à s'établir. Il y a donc un ici un double paradoxe. Premier paradoxe: le style est individuation, mais de l'autre, il est répétitivité; une signature crée un effet d'intertextualité. Dans cette perspective, les marques du style constituent une intersection entre plusieurs énoncés, érigés en classe par elle (classe des énoncés d'un énonciateur, ou d'une école, etc.). Deuxième paradoxe: le style est répétitivité, mais la répétitivité aboutit à la destruction de la conception du style comme individuation. Le style obtenu grâce à la répétitivité peut être appréhendé à travers des manœuvres purement quantitatives. Mieux: la répétitivité mène à la redondance totale, c'est à dire à la mort du sens. Ces deux paradoxes peuvent être résumés en une seule formule: "le style ne peut être perçu sans répétition, et la répétition tue le style". On peut sans doute dépasser ce paradoxe, en définissant le style comme un effort du code pour aboutir à un équilibre entre la redite qui, totale, mènerait à la non-communication, et l'innovation qui, totale, mènerait également à la non-communication.

Opter résolument pour une de ces deux perspectives — qui ne sont pas exclusives — peut être lourd de conséquences sur la conception de la sémiotique générale. En effet, Si le style est défini exclusivement comme choix, cette peut perdre toute utilité. Car si le style est la mise en évidence de traits récurrents dans une série d'énoncés, alors la stylistique ne serait rien d'autre qu'une sémiotique contextuelle. Le problème se dissout dès lors : tout est choix dans un énoncé, donc tout serait style. Si un auteur choisit des thèmes policier, ou si un peintre opte pour des thèmes maritimes, cela constitue déjà une décision stylistique. On ne peut apparemment pas imaginer un niveau d'analyse qui ferait le départ entre l'emploi stylistique et l'emploi non marqué stylistiquement : la chose n'est possible, selon Granger, que dans un langage formalisé. Mais dans l'optique de l'écart, les choses changent du tout au tout : l'opposition grammaticalité vs non grammaticalité fournit bien cette ligne de démarcation. Or qui dit écart dit rhétorique. Donc, la rhétorique est dans cette optique la clé du style.

Méthodologiquement, les choix comme les transgressions peuvent être décrits selon deux grands points de vue.

D'un point de vue *quantitatif*, tel énoncé se laissera décrire comme un complexe original de fréquences (et c'est la stylostatistique). Mais ce type d'approche, pour utile qu'il soit, ne permet d'approcher que des déterminations extrêmement générales. Quoique sûre, son utilité pour la détermination d'un style est donc d'un intérêt très limité (comme le démontre Granger). D'un point de vue *qualitatif*, il se laissera décrire comme un réseau d'implications, de contradictions, de redondances, de rythmes, etc. s'établissant entre les différents traits stylistiques; appelons ceci d'un nom très général : la combinatoire.

Les deux perspectives — quantitative et qualitative — ne sont évidemment pas exclusives, et l'on peut les harmoniser, ce que nous ferons dans la définition qui suit.

Car, en conclusion, de ce qui précède, on peut s'enhardir à formuler une nouvelle définition du style, qui viendra s'ajouter aux quelques centaines de définitions déjà proposées.

On dira donc que le style est le produit d'un travail de singularisation, collective ou individuelle, opéré sur l'énoncé simultanément par les instances émettrice et réceptrice; ce travail consiste soit dans l'exploitation de variantes libres soit dans la production d'écarts réorganisant les relations entre les unités du système, et est descriptible comme combinatoire d'éléments variant en qualité, associés selon des formules se laissant quantitativement décrire³.

2. Style et énoncé iconique

2.1. La notion de transformation

Il importe à présent d'appliquer la notion de style, avec toutes les nuances formulées, à l'énoncé visuel et plus précisément à l'énoncé iconique.

3.- Nous ne nous aventurerons pas ici à échafauder une théorie de phénomènes très réels et intéressants comme la parodie, la contagion du style, ou l'effet quasi ontologique que manifeste un style sur son auteur, et qui serait au sens propre une structuration individuante.. Pourquoi un critique rendant compte d'un auteur se met-il si souvent à adopter le style de cet auteur, comme si ceci *avait valeur de preuve*? La question se posera aussi de l'intentionnalité. Certains styles sont visiblement des manifestations délibérées, voire exhibitionnistes, de la personnalité. D'autres faisceaux de références apparaissent comme malgré leur auteur, comme si elles lui échappaient. Le producteur le plus naïf, le moins conscient, ne peut en réalité s'empêcher de produire du style. Tout comme une voix, une intonation, une écriture, sont des signatures reconnaissables, ainsi l'est en principe tout énoncé. Nous nous garderons donc de retenir l'intentionnalité comme critère stylistique.

ÉNONCÉ VISUEL ET STYLE

L'examen du mode de production des signes iconiques fait voir à l'oeuvre un processus très général que nous avons nommé transformation (Groupe μ , 1992). La transformation (t) est la relation qui, dans le schéma triadique du signe iconique, réunit le signifiant et le référent. Cette relation est ainsi nommée parce que, étant commensurables, signifiant et référent peuvent être décrits comme la transformation de l'un en l'autre. Ou, plus précisément, le modèle de représentation de l'un peut être converti en un modèle de représentation de l'autre, selon des règles diverses, de nature géométrique, algébrique, optique, topologique, etc. Modèle de représentation, disons-nous : c'est affirmer que, lorsqu'il sera ci-après question de référent, celui-ci doit être pris non comme somme inorganisée de stimuli, mais comme un objet appartenant à une classe car ayant déjà fait l'objet d'une élaboration perceptive. En termes morrissiens, le référent ne saurait donc être un *denotatum*. Toutefois, nous n'assimilons pas le référent et le *designatum* de Morris. Ce dernier recouvre en effet deux choses que nous avons distinguées : le référent et le type (Groupe μ , 1992 : 130-131).

On se permettra ci-après d'être un peu technique pour décrire un aspect du processus qui est en forte corrélation avec la notion de style telle qu'elle vient d'être rediscutée.

2.2. Aspects pragmatiques de la production et de la réception du signe iconique

2.2.1. Production

Soit M un modèle (*id est*, un référent) et I son signe iconique.

Il est possible de décomposer I en un ensemble d'éléments E ou points tels que chacun, outre ses coordonnées de position, donne la valeur de l'élément sur une des trois dimensions visuelles. Par exemple $E(x_1 ; y_1)$, situé en x_1 et y_1 sur la surface de l'image, aurait une certaine valeur de luminance, une certaine valeur de saturation et une certaine valeur de nuance ; ces trois valeurs définiront le vecteur couleur pour ce point. En principe cette description devrait suffire.

Disposant ainsi d'une description analytique exhaustive de I , nous pouvons décrire de la même façon le modèle M et confronter les deux résultats. Si l'image est iconique, certains points du réseau de l'image correspondront nécessairement à des points du réseau du modèle, et d'autres non. La correspondance en question est réglée par une ou plusieurs transformations.

La transformation affecte les propriétés globales des unités structurelles. Rappelons (Groupe μ , 1992 : 133) que les *propriétés globales* ou holistes, telles que les définit Palmer (1975) sont des "valeurs quantitatives selon des dimensions perceptives, spécifiées par rapport à un certain référent". Par exemple, la taille d'un œil sera déterminée par la taille de la tête. Mais pour nous les propriétés globales peuvent se fonder sur autre chose que des formes : elles peuvent aussi être des propriétés de couleur, ou de texture. Ces propriétés globales sont de type intrinsèque : j'identifie un dessin d'œil parce qu'il présente des configurations spatiales correspondant à celles du type culturel qu'est le modèle de l'œil. Elles sont dites globales car elles transcendent, pour le niveau considéré, les éventuelles subdivisions de l'unité.

Pour notre propos, l'essentiel est ailleurs. Il se fait que l'ensemble des éléments de I se partagera en deux sous-ensembles I_1 et I_2 tels que $I_1 + I_2 = I$ et que l'on ait entre M et I_1 , la transformation t_1 ; $M \xrightarrow{t_1} I_1$. Mais d'où proviennent les autres éléments, ceux du sous-ensemble I_2 ? Par définition, ils ne peuvent provenir du référent. Dès lors, il ne peuvent provenir que de l'instance productrice d'image, que nous désignerons par P (cette instance productrice pouvant être une machine ou un humain). Étant produits par P , ces éléments seront (au sens large) une transformation t_2 de P , et on aura $P \xrightarrow{t_2} I_2$.

Le schéma global du signe iconique et de sa production sera donc :

GROUPE μ

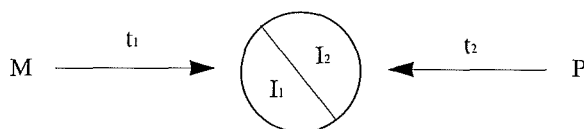


Figure 1 Production du signe iconique (première version)

Ce schéma simple a pour premier avantage de situer d'emblée l'image globale I en position médiatrice entre M et P. Car par la transformation, l'image visuelle retient quelque chose du sujet et de l'objet. Comme il n'y a aucune raison d'estimer que seule la partie I₁ est pertinente, le destinataire considère et interprète aussi bien I₂ que I₁. Il peut ainsi remonter de I₁ à M en inversant t₁, et de I₂ à P en inversant t₂. (Turner peint autant Turner que des brumes sur un estuaire. Ce qui nous permet de reprendre, dans notre perspective, le propos de son aîné Buffon.) La proportion de I₁ et de I₂ est variable et le problème de la priorité de l'un sur l'autre dans l'interprétation reste ouvert.

Le schéma s'applique directement à tout signe visuel iconique, mais il n'est pas question d'exclure de l'analyse les signes non iconiques, par exemple les signes plastiques de l'art abstrait. On les inclut aisément dans le même modèle si on les considère simplement comme des cas limites où I₁ tend vers zéro et I₂ tend vers 1.

En résumé, le signe iconique possède certains caractères du référent, conformément à la définition classique. Mais corrélativement, il possède aussi certains caractères ne provenant pas du modèle mais du producteur d'image ; dans la mesure où ce producteur est lui-même typé, le signe fonctionne une seconde fois en permettant sa reconnaissance. C'est le mécanisme même de l'individualisation. Enfin, affichant d'autres caractères que ceux du référent, il se montre distinct de lui et respecte le principe d'altérité qui fait partie de la définition classique du signe.

Le signe iconique est donc un signe médiateur à double fonction de renvoi : au modèle du signe et au producteur.

Il faut toutefois noter que si la transformation t₁ est exclusivement visuelle, la transformation t₂ ne l'est absolument pas, même si son point d'aboutissement est visuel. Elle définit par exemple la "manière" ou le "style" d'un peintre, ou encore son style d'école, et son étude n'a jusqu'ici jamais été abordée de façon positive. Le style a ce premier effet de rendre reconnaissable une œuvre, et souvent cela a pour corollaire de pouvoir l'attribuer à un auteur déterminé. Un deuxième usage du style consisterait à l'interpréter comme issu de la personnalité de l'auteur, intentionnellement ou *malgré lui* (et ici nous nous séparons de Granger). Comment remonter des traits du style aux traits de personnalité de son auteur ? Nous sommes convaincus que la chose est possible, licite, et non triviale. Nous la laisserons cependant à d'autres, vu le caractère aujourd'hui encore trop incertain des méthodes pour y parvenir.

Mais notre schéma est encore incomplet, car si le modèle M et l'émetteur E interviennent tous deux dans la constitution du signe I, le choix d'un code expressif ("la langue française", la "peinture à l'huile", "le vitrail"...) impose lui aussi des contraintes spécifiques qui se retrouvent dans le produit final. C'est donc plutôt par une tarte à trois quartiers qu'il faudrait représenter la chose.

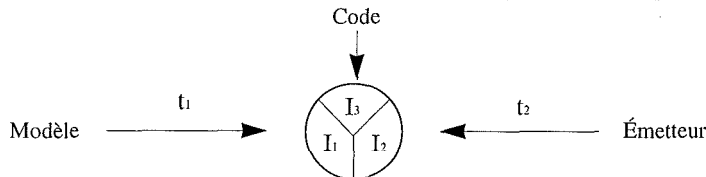


Figure 2 Production du signe iconique (seconde version)

ÉNONCÉ VISUEL ET STYLE

L'irruption du code se traduit par un façonnement inévitable des énoncés — un formatage dirait-on en langage informatique — avec en filigrane cette remarque de Granger pour qui les codes véhiculent du “déjà su”, et sont de ce fait toujours débordés par les significations que l'émetteur veut leur faire transmettre. La nuance à établir entre codification relativement forte d'une langue naturelle, ou codification relativement faible d'une expression iconique, ne fait que modifier la part prise par I_s , mais quoi qu'on fasse et quel que soit le médium utilisé, son code se trouvera toujours en position médiatrice : c'est en lui que fusionneront et/ou coexisteront les éléments intéroceptifs issu de l'émetteur et les éléments extéroceptifs extraits du modèle. On retrouve une fois de plus le modèle triadique (*cf.* Groupe μ , 1990) si on accepte le terme général de logos pour désigner l'ensemble des codes possibles. Peut-être est-ce là, en définitive, la fonction fondamentale du logos, le style devenant simplement, dans cette perspective, la composante intéroceptive de tout énoncé.

2.2.2. Réception

La transformation, telle qu'elle a été présentée jusqu'ici apparaît comme une caractéristique (a) de l'énoncé et (b) de l'instance énonciatrice.

Mais il faut aussitôt ajouter que la transformation est également un travail produit par (c) l'instance réceptrice. Car la transformation est une relation symétrique. C'est-elle, rappelons-le qui fait que signifiant et référent peuvent être décrits comme la transformation de l'un en l'autre. C'est dire que cette relation n'a pas d'orientation définie, et que la notion vaut autant pour la production d'un signe iconique (modélisation d'un signifiant à partir d'un modèle sémiotisé du référent) que pour la réception de ce signe. Cette réception consiste en effet en la reconstitution d'un référent modélisé à partir d'un signifiant, en inversant la transformation supposément opérée par l'émetteur. C'est évidemment le type qui guide cette transformation inverse.

Par ailleurs, du fait que le regardeur R est mis en présence d'une structure médiatrice, il est lui-même placé en position médiatrice. On veut dire par là qu'il arbitre la répartition des trois composantes essentielles du signe iconique telles qu'elles sont schématisées dans la figure 2. On le soulignera dès lors au passage : l'effet d'individuation concerne aussi bien le récepteur que l'émetteur (auquel il est trop souvent attribué de manière exclusive).

Enfin, il faut répéter qu'en dépit d'une position parfois défendue par une sémiotique angélique, le problème de la réception et du décodage des signes iconiques ne peut être coupé de celui de la perception et de la cognition. Il faut en effet se rappeler qu'il y a des styles de perception, trop souvent ignorés par la critique.

Illustrons le propos d'un exemple simple. Comme l'a montré Gogel (1978), des points dispersés sur une surface peuvent être perçus comme délimitant une figure s'ils sont relativement proches les uns des autres: c'est la fonction de proximité. Ils ne sont donc pas perçus comme figures individualisées, ce qui serait le cas dans une autre dispersion. Or, la fonction de proximité doit présenter un optimum : si elle décroît trop vite avec la distance, elle produira un univers perceptuel “trop fragmenté”; si au contraire elle s'étend très loin, elle produira un monde où “tout se tient” c'est-à-dire “trop différencié”. Mais il faut souligner que la valeur optimum de la fonction n'est pas une constante universelle: elle peut varier fortement d'un sujet à l'autre, et détermine donc des styles de perception.

Ces trois faits — caractère symétrique de la transformation, rôle médiateur du regardeur, et style de perception — nous permettent de pointer une nouvelle fonction du style : non seulement celui-ci permet d'identifier un producteur de signes, mais encore le fait-il dans le cadre d'une interaction dynamique entre producteur et récepteur.

3. La transformation comme individuation

En tenant compte de ce qui vient d'être dit sur le plan méthodologique, le style d'un énoncé iconique peut être défini comme la combinatoire de certaines transformations impliquant l'interaction entre code d'une part, instances productrice et réceptrice de l'autre, transformations présentes dans l'énoncé en certaine proportions. C'est donc un produit de transformations.

Comme on l'a largement démontré plus haut, ce produit de transformations peut être obtenu soit par des choix, soit par des écarts.

Les choix consistent à sélectionner, pour réaliser un énoncé donné, un certain nombre de transformations socialement déjà produites, et considérées comme admissibles, dans une combinatoire admissible elle aussi. Par exemple, la production d'énoncé dans un plan a une telle valeur de convention que certains ont même cru que cette pratique déterminait l'existence de sémiotiques indépendantes (dites sémiotiques planaires). Mais on pourrait ajouter la technique du dessin au trait, ou le filtrage chromatique, réduisant le spectre du référent à quelques valeurs dans le signifiant, etc. D'autres transformations aboutissent à des écarts. C'est par exemple, actuellement, le cas de la majorité des transformations hétérogènes (une transformation t_1 est appliquée à une portion p de l'énoncé, une transformation t_2 est appliquée à une portion q de l'énoncé).

On pourra prendre pour exemple de tels produits de transformations le style de Miró, qui a paru reconnaissable au point que les publicitaires vantant les mérites des cigarettes Barclay s'en sont servis pour représenter leurs paquets. On pourra comparer leur pratiques avec celle des publicitaires de chez L'Oréal, qui se sont servis de Mondrian. Dans leur conception simpliste, "Faire un Miró" consiste à appliquer certaines transformations topologiques, à quoi s'ajoutent des filtrages aboutissant à sélectionner certaines couleurs pures pour les figures, mais d'autres teintes pour les fonds, etc. De même, "Faire un Mondrian" consiste à sélectionner une gamme extrêmement réduite de couleurs pures, contenues dans des plages bordées par des barres noires prenant la forme de croix et de carrés.

Il est banal de souligner que le même objet peut être stylisé de plusieurs façons. Une fleur ou une feuille peut faire l'objet d'une stylisation romantique, fantastique, *modern style*, puérile, mécanique, psychédélique, etc. Par ailleurs, les groupes stables de suppressions et d'adjonctions qui constituent un style contribuent à le rendre reconnaissable entre tous. Le style sumérien ne saurait être confondu avec l'ashani, le kwakiutl avec l'égyptien.

Il en va de même des styles individuels. Car la stylisation d'école n'est pas le seul lieu d'émergence d'une lecture des objets selon un modèle de l'univers. Tout artiste se caractérise aussi par des écarts systématiques, et la tendance à la géométrisation, par exemple, est extrêmement bien attestée. Pour un Rodolphe Bresdin qui "en rajoute" quant au grouillement des formes, combien de Cézanne qui les simplifient ? Les étapes graphiques de ce processus peuvent être suivies avec une clarté particulière dans l'œuvre de Van der Leek. Mais on peut penser à d'autres démarches. Rappelons-nous par exemple Cézanne, lorsqu'il recommande : "Traitez la nature par le cône, le cube et la sphère", ou à Monet qui affirmait : "J'ai passé toute ma vie à tricoter des prismes".

Les choix ou sélections possibles (au sens de Prieto dans les énoncés performés à l'aide de codes relativement astreignants ou dans un sens beaucoup plus large pour les énoncés visuels) sont extrêmement nombreux. Ils produisent donc une collection de singularités. Si celles-ci sont récurrentes, c'est à dire si un produit de transformations déterminé est constamment associé à un émetteur ou à un groupe d'émetteurs, il s'ensuit un "effet de signature".

Dès lors, qu'il soit collectif ou individuel, le style ne se borne pas à être la signature de "l'homme même" comme le prétendait Buffon, mais caractérise aussi ces choses que le natura-

ÉNONCÉ VISUEL ET STYLE

liste déclarait résider "hors de l'homme", comme "les connaissances, les faits, les découvertes". Car, derrière chaque type de stylisation, il y a un modèle de l'univers. Ce modèle est caractérisé par des traits précis, et une démarche adéquate de sélection / rejet, menée au cours de la transformation, peut imposer ces traits à tout référent.

Références

ARNHEIM, Rudolf, 1981, «Style as a Gestalt Problem», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 39, 3 : 281-289.

GOGEL, Walter C., 1978, «Le principe de proximité dans la perception visuelle», *Pour la science*, 9, 1; 49-57.

GRANGER, Gilles, 1969, *Essai d'une philosophie du style*, Paris, Armand Colin, (=Philosophies pour l'âge de la science).

GROUPE μ , 1982, *Rhétorique générale*, Paris, Le Seuil (= Points).

—, 1990, *Rhétorique de la poésie*, Paris, Le Seuil (= Points).

—, 1992, *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Le Seuil (= La couleur des idées).

—, 1994, «Sens rhétorique et sens cognitif», dans *RS/SI*, à paraître.

KLINKENBERG, Jean-Marie, 1985, «Reformulation sémiotique du concept de style», *Le Français moderne*,

—, 1990, *Le sens rhétorique. Essais de sémantique littéraire*, Toronto, G.R.E.F., Bruxelles, Les éperonniers.

MORRIS, 1938, «Foundations of the Theory of Signs», *International Encyclopedia of Unified Science*, 1, 2, University of Chicago Press; trad. fr. partielle («Fondements de la théorie des signes») dans *Langages*, 35, 1974, 15-21.

NORMAN, D.A. et RUMELHART, D.E., «Eye movements and Visual Perception», *Scientific American*, 224, 6, 35-43.

PALMER, Stephen E., 1975, «Visual Perception and Knowledge: Notes on a Model of Sensory cognitive Interaction», in Norman et Rumelhart (éds), 1975, 279-307.

—, 1977, «Hierarchical Structure in Perceptual Representation», in *Cognitive Psychology*, 9, 441-474.

PRIETO, Luis J., 1966, *Messages et signaux*, Paris, P.U.F. (= Le linguiste).

RASTIER, François, 1994, «Le problème du style. Pour la sémantique du texte», dans *Qu'est ce que le style?* (éd. G. Molinié et al.), Paris, P.U.F.

SARTRE, Jean-Paul, 1972, *Plaidoyer pour les intellectuels*, Paris, Gallimard.

STEINMETZ, Rudy, 1994, *Les styles de Derrida*, Louvain-la-Neuve, De Boeck (= Le point philosophique).