



Acta Semiotica

II, 3, 2022

DOI 10.23925/2763-700X.2022n3.58413

Petite rétrospective : Jean-Marie Floch, un sémioticien pour aujourd'hui

Bricolage plastique, abstraction classique et abstraction baroque

Jean-Marie Floch

Groupe de Recherches Sémio-Linguistiques, Paris

Institut Ipsos

Édition *fac simile* de l'article paru dans *Actes Sémiotiques-Bulletin*,
X, 44, 1987, *L'art abstrait*, numéro dirigé par Jean-Marie Floch et Luc Régis.

BRICOLAGE PLASTIQUE, ABSTRACTION CLASSIQUE ET ABSTRACTION BAROQUE

Les pages qui suivent regroupent quelques notes de travail; ce sont des pages d'agenda, au sens étymologique du terme: choses à rappeler, à réfuter, à développer, à creuser. Rien d'un texte fondateur: le souvenir rend modeste. Il y a quelques quinze ans déjà Claire Stoullig posait sur la table de l'atelier de sémiotique visuelle une reproduction d'un tableau de Kandinsky: il fallait maintenant travailler concrètement, ne plus en rester à lire, relire et critiquer «Rhétorique de l'image». On allait faire ses preuves en analysant un tableau abstrait. Et Zemsz, Rio, Floch d'acquiescer. Nous ne sommes pas allés bien loin cette année-là. On reprit le collier les années suivantes, cette fois avec Alkan, Thürlemann, Vergniaud. Mais au bout du compte, aujourd'hui, peu d'analyses concrètes ont été faites, et leurs objets sont épars: Kandinsky, Klee, Brancusi, des tissages andins et des scarifications africaines¹. S'en tenir donc à ne pas prendre des vessies pour des lanternes (des théories physio-optico-anthropo-linguistiques pour des problématiques sémiotiques), à jouer les chèvres de Monsieur Seguin en luttant contre le retour de l'académisme décoratif via la sémiotique (le beau souci du geste du peintre, de la belle matière, du «caractère» des couleurs...). Plus positivement tout de même, indiquer l'hypothèse de travail que l'on prend aujourd'hui pour aborder une peinture (celle de F. Benrath), «abstraite» et qui a toujours été «abstraite». Une peinture qui *a priori*, ne sera pas reconnue plastiquement bricolante.

C'était le cas, c'est le cas - selon nous - de *Composition IV* de W. Kandinsky². Voilà un tableau que nous considérons «abstrait» lorsque nous le prîmes pour objet d'analyse, au temps de cette résolution commune évoquée plus haut. Or, au fil des années si l'on

1. J.-M. Floch, *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins, 1985; F. Thürlemann, *Kandinsky über Kandinsky*, Berne, Benteli, 1986; F. Thürlemann, *Paul Klee*, Paris, L'Age d'Homme, 1982; D. Alkan, «Sculpter: notes à partir de Brancusi», *Communications* 34, Paris, Seuil, 1981; V. Cereceda-Martinez, «Sémiologie des tissages andins», *Annales* 5-6, Paris, A. Colin, 1978; L. Régis, «Le scarifié et le tatoué», *Actes sémiotiques-Documents*, VII, 64, 1985.

2. J.-M. Floch, *op. cit.*, pp. 39-77.

peut dire, ce tableau nous est apparu comme le résultat d'un processus de bricolage (au sens lévi-straussien du terme) paradigmatissant une «figurativité profonde» (l'expression n'existait pas à l'époque) selon un système semi-symbolique. Pas de l'«abstrait» donc, mais un certain type, sémiotiquement défini, d'abstraction. Comment ce type particulier d'abstraction a-t-il pu être reconnu et proposé? La reconnaissance des récurrences et des équivalences de lignes, de formes et de plages colorées ne s'est pas faite en un jour: on ne bénéficiait d'aucune analyse de cette *Composition* qui l'eût déjà constituée en texte plastique. Et il fallait pourtant qu'elle le fût¹. Le parti-pris, pour aller au delà (pour aborder le contenu du tableau séparément de son expression), fut d'inscrire *Composition IV* dans l'ensemble des productions de W. Kandinsky, moins celles de la «même époque» que du système plastique dont cette oeuvre relevait: «un espace articulé par un réseau de lignes noires et de surfaces colorées parfois autonomes»². Rien à voir donc avec une «lecture traditionnelle génétique»: toutes les oeuvres sélectionnées comme relevant de ce système, y compris les études préparatoires à *Composition IV*, sont considérées hors chronologie et hors genèse³. Rien à voir non plus avec une «lecture iconique»: personnellement, nous ne comprenons pas très bien ce que recouvre la catégorie iconique/plastique proposée en son temps par le groupe *mu*. Quel est son «axe»? L'analyse du tableau de W. Kandinsky n'engage pas la problématique de l'«illusion référentielle» ou celle de la référentialisation et de la référenciation⁴. De plus, si l'on s'attache à déceler des éléments figuratifs, voire des «scènes iconographiques» (il convient d'ailleurs de parler plus justement de motifs), c'est toujours pour analyser le contenu des seuls formants figuratifs qui ont été reconnus *plastiquement* comparables - dans les oeuvres relevant du même système *plastique* - aux unités constituées lors de la segmentation de la manifestation, chromatique et formelle, du tableau.

1. Méthodologiquement, nous ne voulions pas prendre en compte la «définition postérieure» que W. Kandinsky a donnée lui-même de *Composition IV*.

2. J.-M. Floch, *op. cit.*, p. 45.

3. *Ibidem*, pp. 45-46.

4. On fait ici allusion aux travaux de D. Bertrand. Cf. notamment l'article «Référentialisation» in *Sémiotique. Dictionnaire raisonné*, vol. 2, p. 188.

L'analyse sémantique d'un formant comme la pente hérissée¹ - reconnue derrière des figures aussi différenciées et non *a priori* «rapprochables» que des cheminées d'usine, des haies ou des écailles de dragon - ne saurait se comprendre ni se justifier autrement, pas plus que celle de la forme allongée «derrière» les figures d'un gisant et d'une princesse prisonnière... Encore une fois, c'est sur la sélection de formants comparables par leurs qualités plastiques et leurs contextualisations topologiques que s'est faite l'analyse du contenu des unités de *Composition IV*; non sur la reconnaissance de figures ou de «signes iconiques» qui aurait été d'emblée condamnée à errer tous azimuts². C'est la constitution plastique préalable des unités du tableau qui a fondé et déterminé l'analyse sémantique, et amené à dégager un discours thématique-narratif, irréductible à quelque «contenu redondant» d'unités figuratives inventoriées dans d'autres oeuvres.

Quoi qu'il en soit, tomber sur un bricolage défigurativisant alors qu'on voulait au départ prouver l'efficacité de la sémiotique par l'étude de *la Peinture Abstraite* est une chance. Cela apprend, par le faire, à se méfier d'expressions telles que *l'abstrait*, *l'abstraction*, à ne pas souscrire à des projets de «recherche d'un langage de description qui (lui ou leur) soit adéquat» (On pense à ces ouvrages théorisant *le* langage publicitaire ou *l'acte* photographique). Cela laisse espérer, d'autre part, qu'il serait possible un jour de ne pas se soumettre au pluriel historico-critique des abstractions lyrique, géométrique, analytique, etc. On arriverait à distinguer et à définir telle ou telle abstraction selon sa forme sémiotique, le nombre de plans qu'elle implique³. Sinon pourquoi sémiotiser?

Proposons par exemple de parler d'abstraction baroque et d'abstraction classique. Peut-on oser? Et quel intérêt? Tout d'abord l'idée vient de la simultanéité d'une recherche d'exploitation sémiotique de l'opposition wöllflinienne des deux «visions» et d'un travail engagé depuis deux ans sur l'oeuvre de F. Benrath. Nous avons

1. J.-M. Floch, *op. cit.*, pp. 49-50.

2. Toute l'analyse de *Composition IV* est sous-tendue - et dans son plan et dans son contenu - par cette démarche, annoncée et explicitée p. 41, *op. cit.*.

3. Accord complet sur ce point avec F. Thürlemann. Cf. son article ici-même.

essayé de montrer ailleurs¹ comment ces deux «visions» (styles? esthétiques?) pouvaient se retrouver dans les oeuvres photographiques de P. Strand et d'A. Stieglitz. L'intérêt n'est pas de savoir si ces visions sont «propres aux styles des XVI^e et XVII^e siècles» - H. Wöllflin lui-même dit et montre le contraire non seulement dans ses *Principes* mais aussi, par exemple, dans son analyse d'un tableau de Böcklin... de 1833² - c'est d'examiner si l'on peut, comme nous l'avons proposé, définir le classique et le baroque wöllflieniens comme des formes sémiotiques³ et si leurs procès peuvent alors se caractériser ainsi:

	<i>classique</i>		<i>baroque</i>
expression:	discontinu		continu
		vs	
contenu:	continu		discontinu

En d'autres termes, si le procès de l'expression classique se caractérise par des articulations nettes, des plans distincts et des régularités marquées, alors que celui de l'expression baroque est fait de profondeur traversée, de liaisons et d'effets de lisière, c'est par contre l'inverse qui se produit au plan des contenus: le classique «parle» d'un temps suspendu, d'un équilibre tenu, de rôles fixés alors que le baroque «parle» d'émergence, d'éclat, de changement. Emergence ou changement de quoi? Rôles attribués à qui? Non à des acteurs ou à des «figures du monde naturel» mais à des unités ou à des entités de ce que nous avons déjà proposé d'appeler le figural⁴, par opposition au figuratif. Ou, pour reprendre l'expression baudelairienne, à des acteurs de la «vie antérieure» à toute application d'une grille de lecture. Classique et baroque s'opposeraient dans leurs discours sur un monde déjà projeté (nous tenant à

1. J.-M. Floch, *Les formes de l'empreinte*, Périgueux, P. Fanlac, 1986.

2. H. Wöllflin, «Böcklin classique (Ulysse et Calypso)» in *Réflexions sur l'histoire de l'art*, Paris, Klincksieck, 1982, pp. 91-97.

3. J.-M. Floch, *op. cit.*, pp. 91-92.

4. «Monde sensible» n'est pas ici entendu au sens de monde perçu ou de monde extérieur, encore moins au sens de «nature».

distance pour le classique, nous happant pour le baroque), mais non encore reconnu.

Reste à sémiotiser tout cela, pour montrer comment ces deux discours sur le monde sensible se retrouvent, l'un (le baroque) dans l'oeuvre de F. Benrath, l'autre (le classique) dans celle de M. Barré. L'intérêt d'une telle proposition, si elle s'avérait soutenable, serait, d'une part, d'entreprendre l'analyse sémantique des effets de sens baroques et classiques et du coup celle du contenu de ces types d'oeuvres «abstraites»; et, d'autre part, d'avancer l'idée que, baroque et classique s'opposant par les qualités de leurs formes discursives, l'analyse de l'équivalent d'une composante discursive du plan de l'expression plastique et, par là-même, celle de son parcours génératif, ne sont pas impensables.

Jean-Marie Floch