

Par Émilie Granjon
emiliegranjon@hotmail.com

1. RÉSUMÉ

Dans son fameux *Traité du signe visuel* (1992), le Groupe μ (Groupe mu) propose une grammaire substantielle de la structure sémiotique de l'image. Il met en place une rhétorique générale du message visuel en distinguant le signe plastique, le signe iconique et la relation icono-plastique. Nous analyserons successivement le cadre théorique des composantes du signe plastique, puis celles du signe iconique pour mieux comprendre le fonctionnement d'un énoncé visuel. Gardons cependant à l'esprit que, dans l'examen d'une rhétorique de l'image, les dimensions plastiques et iconiques¹ sont interreliées.

Ce texte peut être reproduit à des fins non commerciales, en autant que la référence complète est donnée :
Émilie Granjon (2016), « Le signe visuel chez le Groupe μ », dans Louis Hébert (dir.), *Signo* [en ligne], Rimouski (Québec), <http://www.signosemio.com/groupe-mu/signe-visuel.pdf>.

2. LE SIGNE PLASTIQUE

2.1 THÉORIE

En 1992, le Groupe μ postule l'existence de trois énoncés plastiques : la forme (au sens hjelmslevien, 1992 : 210-211), la couleur et la texture, tous étant examinés de manière exhaustive comme des objets théoriques. Bien que chacun possède une identité propre, les signifiants fonctionnent en synergie, donc font partie d'un tout significatif. Et c'est à partir de cet ensemble qu'il est possible de dégager un effet de sens, c'est-à-dire un signifié plastique. Cette conception s'inscrit dans le prolongement de la structure générale saussurienne dans laquelle le signe linguistique est une entité psychique à deux faces : le signifiant et le signifié (Saussure, 1984 : 100).

2.1.1 LA FORME

Le processus de production du sens débute par la saisie sensorielle d'une information visuelle. Au niveau élémentaire, cette information est composée d'un champ perceptuel et d'une limite. Notre système rétinex (pour ne parler que du fonctionnement de l'activité visuelle, sans pour autant exclure les autres espaces sensoriels) capte un ensemble d'invariants évoluant dans un champ donné. Au sujet de la saisie de ces invariants, le Groupe μ précise dans un article paru après le *Traité* que « l'œil, pris comme exemple, ne se contente pas de repérer de multiples points juxtaposés, mais construit une impression de continuité à partir de ces données discrètes : si tous ces points ont la même luminance et la même teinte, ils seront perçus comme constituant ensemble une tache » (Groupe μ , 2011 : 283). Cette tache est un énoncé minimal, constitué d'un ensemble de points délimitant une zone ; dès lors, elle est envisagée comme une *entité*. Elle contient inévitablement une *qualité* dite *translocale*, c'est-à-dire une propriété chromatique ou texturale qui permet à l'œil de la distinguer d'un fond : la tache peut être, par exemple, bleue, jaune ou rouge, granuleuse, lisse ou hachurée. Si la combinaison *entité* + *qualité* façonne la forme, il convient de préciser que trois signifiants de la forme, appelées « formèmes », établissent ses spécificités : la *position*, l'*orientation* et la *dimension*, toutes les trois étant des critères relatifs. Par exemple, la position du formème a une valeur de répulsion tributaire de l'opposition centre-périphérie. Ainsi l'explique le Groupe μ : « Une forme n'ayant de position que par rapport au fond (paradoxal puisqu'il y a une limite), c'est la tension entre ces deux percepts – forme et limite du fond –, assumés simultanément, que nous nommons répulsion : la limite du fond tend à repousser toute forme se détachant sur le fond et par conséquent à la centrer » (Groupe μ , 1992 : 218).

REMARQUES : DESCRIPTION DES TROIS FORMÈMES

La position détermine l'emplacement de la forme dans l'espace de représentation. Elle est évaluée en fonction du rapport fond/forme, mais aussi, et corollairement, en fonction de la place de la forme dans le lieu géométrique de la perception : le foyer (Groupe μ , 1992 : 213). C'est donc à partir du foyer que l'on peut affirmer qu'une forme se trouve au centre, en bas, en haut, à gauche ou à droite de l'espace en question.

¹ Pour une définition des concepts de plasticité et d'iconicité et pour une analyse approfondie des différentes positions adoptées par les sémioticiens, voir le chapitre sur « La sémiotique visuelle du signe gravé », précisément les pages 118 et suivantes, 138 et suivantes et 148 et suivantes dans Granjon, 2012.

L'orientation se définit à partir des critères qui caractérisent le formème de la position, mais ceux-ci sont alors jumelés à une direction.

La dimension est tributaire de la dynamique fond-forme-foyer et varie selon une échelle de grandeur : grand vs petit.

L'étude des signifiés de ce signifiant plastique étant des plus complexes, les chercheurs belges se sont concentrés sur le contenu sémantique de formes simples, culturellement très codées, et – nous ajoutons – sur un contenu qui se base sur la nature iconique normative du signe. Ils ne se sont pas lancés dans l'analyse de figures atypiques. Ils s'accordent cependant pour dégager deux catégories de signifiés de la forme : le contenu des formèmes et le contenu des formes. Les signifiés des formèmes sont identifiés par les termes de « répulsion » (en lien avec la position), de « dominance » (en lien avec la dimension) et d'« équilibre » (en lien avec l'orientation). Le contenu de la forme est tributaire de celui des formèmes, comme en témoigne l'exemple suivant : une forme dessinant une courbe plane fermée, dont chacun des points constituant sa périphérie est à égale distance d'un centre (selon le principe de répulsion mentionné ci dessus), caractérise le signifié 'cercle'. À cela, on pourra ajouter, en prenant compte des signifiés associés au formème « orientation », que « le cercle, sans élongation, n'a pas d'orientation dans le plan. Ceci aura pour conséquence l'activation de l'acte sémantique de l'«équilibre» » (Groupe μ , 1992 : 220).

2.1.2 LA TEXTURE

La texture d'une image se définit par « sa microtopographie constituée par la répétition des éléments » (Groupe μ , 1992 : 197). Elle est constituée de signifiants synesthésiques qui naissent de la perception du grain de la surface et de la projection sensorielle de type visuo-tactile du récepteur. Deux texturèmes ont été identifiés par le Groupe μ : les éléments et la répétition de ceux-ci. Par élément textural, les chercheurs belges entendent *fragment de petite dimension*, c'est-à-dire une « dimension telle qu'on ne puisse pas en faire une forme, car la perception individuelle de ces éléments cesse à partir d'une certaine distance, et est remplacé par une appréhension globale grâce à une opération d'intégration » (Groupe μ , 1992 : 199). Autrement dit, la perception de cet élément textural est tributaire d'une distance critique : par exemple, plus je m'éloigne d'une peinture, moins je perçois l'élément textural. Cette perception ne pourrait avoir lieu sans une forme de répétition. Comme l'explique le Groupe μ , « des éléments ne peuvent être intégrés en une surface uniforme que dans la mesure où ils sont répétés et que cette répétition suit une loi perceptible. En d'autres termes, plus simple, c'est le rythme qui fait la texture » (Groupe μ , 1992 : 199). La (con)fusion entre signifiants et signifiés de la texture a souvent lieu parce que certains critiques et historiens de l'art ont eu tendance à énoncer les qualités des signifiants comme des signifiés. Si les chercheurs du Groupe μ conçoivent bien une distinction entre les deux, ils n'associent pas pour autant un texturème à un signifié. Ils admettent « l'existence d'un signifié global du signe textural » (Groupe μ , 1992 : 201), lequel s'exprime selon sa tridimensionnalité, sa tactilo-motricité et son expressivité. C'est d'ailleurs à partir de ces critères que l'on peut avancer que certains texturèmes ont « un aspect grainé, lisse, hachuré, moiré, lustré, un 'pied-de-poule', etc. » (Groupe μ , 1992 : 70-71). Précisons que le Groupe μ ne semble pas faire de distinction entre les textures physiques, c'est-à-dire celles qui sont tactilement perceptibles (par exemple les aspects grainés), et les textures représentées, c'est-à-dire celles qui ne sont pas tactilement perceptibles, mais qui donnent un rendu texturé (par exemple les aspects moiré, lustré ou pied-de-poule)². De manière générale, estimer la valeur d'une texture revient à conjuguer trois facteurs essentiels : la nature du support, le choix de la matière et la manière dont l'artiste pose ou dispose son outil par rapport au support.

Deux types de signifiés sont associés à la texture : le grain et la macule. Le grain sera différent selon la variété microtopographique du support (toile, bois, verre, papier), les propriétés chimiques de la matière utilisée (peinture, graphite, gouache) et le type d'empâtement (lisse ou en relief). Alors que le grain implique directement une tridimensionnalité, la macule caractérise un état de la texture, considéré dans sa forme la plus plate (au sens de discrétisation de la surface (Groupe μ , 1992 : 206) et d'effacement de relief physique). Ainsi, le traitement plastique de la photographie ou de la vidéo sera considéré comme étant maculaire, mais aussi la peinture, lorsque celle-ci ne convoque aucun effet de relief.

2.1.3 LA COULEUR

La couleur est composée de la couleur physique et de la couleur phénoménologique. La première, identifiée au spectre des couleurs, se mesure selon les longueurs d'onde, le rapport entre la quantité de lumière reçue et la quantité réfléchie. La seconde est, quant à elle, la couleur naturelle, soit l'action de la lumière du jour sur le spectre des couleurs.

² Il faudrait peut-être également distinguer entre textures (tactilement perceptibles ou non) ordinaires et textures intégrées dans les objets représentés (par exemple, tel habit dont on voit le pied-de-poule, tel bois dont on voit les veines).

En tant que signifiant, la couleur naturelle s'articule systématiquement avec la forme et/ou la texture. Selon Kandinsky : « Il est aisé de s'apercevoir que la valeur de telle couleur est soulignée par telle forme, atténuée par telle autre. Des couleurs « aiguës » [sic] font mieux retentir leurs qualités dans une forme pointue (le jaune, par exemple, dans un triangle). Les couleurs qu'on peut qualifier de profondes se trouvent renforcées, leur action intensifiée par des formes rondes (le bleu, par exemple, dans un cercle) » (1989 : 96-97).

La couleur se compose de trois variables, appelées chromèmes : la *dominante colorée*, la *saturation* et la *brillance*.

REMARQUES : DESCRIPTION DES TROIS CHROMÈMES

La dominante colorée définit la perception par la rétine de différentes longueurs d'onde du spectre. Chaque longueur d'onde est le résultat d'un mélange chromatique. Seules trois d'entre elles sont estimées comme étant pures : le bleu, le vert et le rouge.

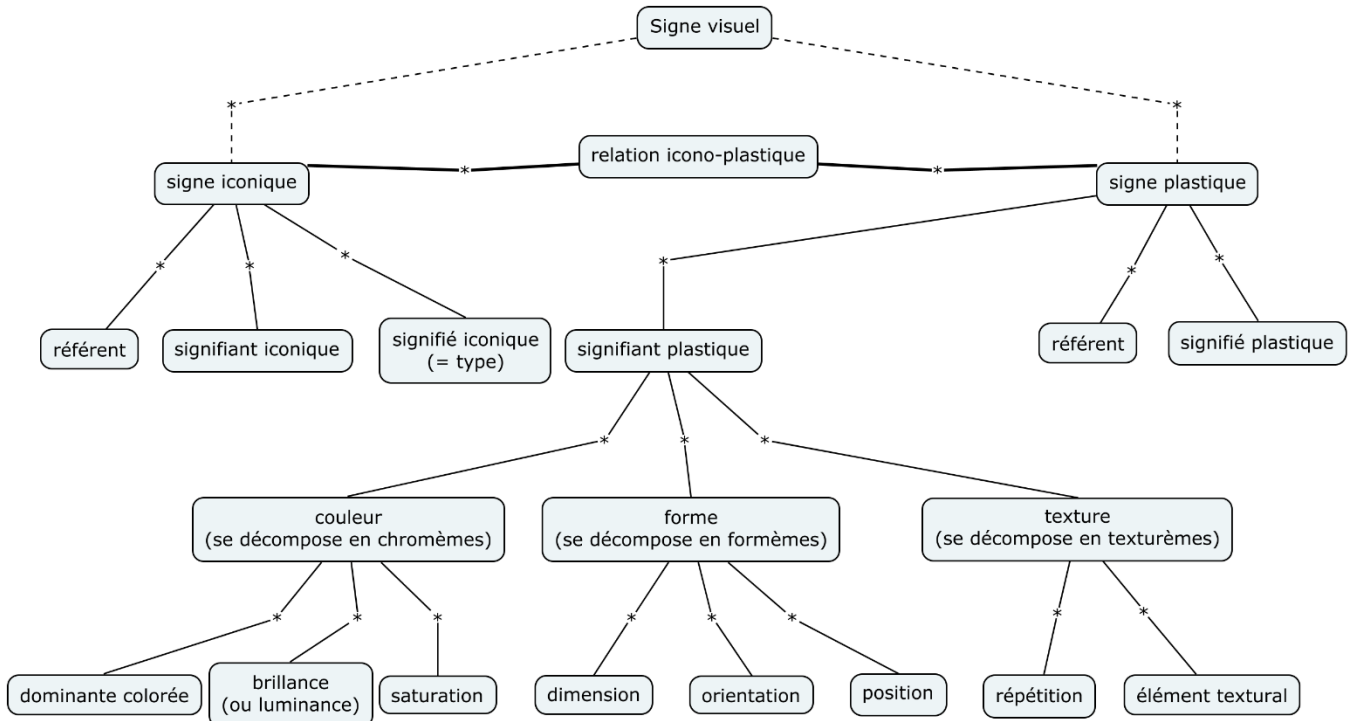
La saturation rend compte de l'intensité de l'interaction de la lumière monochromatique et de la lumière blanche. Ainsi, plus une teinte est pure (absence de blanc), plus elle est saturée ; plus elle est diluée avec le blanc, moins elle est saturée.

La brillance, appelée également la luminance, mesure la quantité d'énergie radiante de la dominante colorée.

Chaque chromème convoque un axe sémantique primaire qui est inévitablement articulé avec les deux autres³. Les chromèmes s'associent au niveau du plan du contenu à un signifié plastique, généralement culturellement codé. Par exemple, la rouge couleur rouge pourra revêtir différents sens, comme la passion et la sensualité, mais aussi l'interdiction ou la colère, la violence et l'agressivité, selon des considérations psycho-sociales et anthropologiques spécifiques. N'oublions pas non plus que son sens a pu évoluer dans une culture donnée au fil des ans.

Le schéma suivant représente l'essentiel du réseau notionnel que nous venons d'esquisser.

³ Pour un compte rendu détaillé des différents axes sémantiques associant signifiant et signifié plastique de la couleur, voir les pages 226 et suivantes de Groupe μ , 1992.

Réseau notionnel de la sémiotique visuelle du Groupe μ 

LÉGENDE

Ligne pleine: relation de tout (en haut) à partie (en bas)

Ligne pointillée: relation de classe (en haut) à élément classé (en bas)

Ligne grasse: autre relation

2.2 APPLICATIONS : DE LA PERTINENCE DE LA DIMENSION PLASTIQUE DANS L'ANALYSE DES ŒUVRES DE MAGRITTE

L'analyse que nous allons faire porte sur *La magie noire* (1945) et sur *L'île au trésor* (1942).

2.2.1 LA MAGIE NOIRE

La magie noire, peinture à l'huile réalisée en 1945, représente une femme nue, vue de profil, placée devant un muret, la main gauche déposée sur une pierre. Sa tête est légèrement inclinée vers la droite ; ses yeux sont fermés. Son corps est peint de deux couleurs : la partie inférieure (du nombril à mi-cuisse) est représentée couleur peau, légèrement orangée, la partie supérieure (du nombril à la tête) est peinte en bleu. En arrière-plan se dessine un paysage marin : la mer, d'un bleu azur, semble relativement calme (malgré la présence de zone blanche qui dessine l'apex des vagues), le ciel est quelque peu nuageux.



La magie noire, 1945
Peinture à l'huile
60 x 40 cm

Dans ce tableau, la couleur est au centre de l'intrigue magrittienne. Les bleus de la mer, du ciel et du corps de la femme (buste et tête) sont presque identiques si l'on tient compte de la dominante colorée. À l'arrière-plan, le dégradé chromatique qui dessine le paysage marin est marqué par un changement de saturation : le bleu azur, couleur ciel, se désature progressivement pour se fondre dans le milieu du tableau en un blanc (délimitant l'horizon, ligne de jonction entre le ciel et la mer), puis revenir à un bleu azur, cette fois-ci couleur mer. Notons que c'est un bleu azur de tonalité presque identique au ciel et à la mer qui est utilisé pour représenter le buste et la tête de la femme. L'éloquence de la couleur atteint son paroxysme dans le dessin de ce corps monochrome. La justesse de la forme de ce corps (relief de la silhouette, courbes féminines, travail d'ombres et de lumières) naît d'une parfaite maîtrise d'un jeu de saturation/désaturation chromatique, le bleu foncé est utilisé pour les zones d'ombre, le bleu clair pour les effets de lumière.

À partir de cette analyse des enjeux de la saturation du bleu, nous pouvons d'ores et déjà dégager deux axes sémantiques prégnants de ce signifiant plastique. (1) Au niveau de l'arrière-plan, on peut déduire que selon le niveau de saturation, le bleu foncé s'homologue à des qualités spatiales désignant l'immensité (caractéristique du ciel et de la mer), tandis que le bleu clair ou le blanc bleu s'homologue aux qualités spatiales de la limite (l'horizon). (2) Dans la représentation du corps humain, le travail de saturation convoque une autre paire de signifiés plastiques, laquelle agit sur le réalisme quasi mimétique du corps de femme, du moins au niveau de la représentation des volumes et des reliefs (non pas au niveau du chromatisme général d'un corps humain). De fait, le bleu foncé s'homologue au signifié 'ombre', le bleu clair (ou blanc bleu) à celui de 'lumière'. Cette étude de la couleur nous permet de comprendre le rôle de la composition plastique dans l'agencement formel et figuratif du tableau.

Voyons à présent ce que signifie au niveau thématique (et symbolique) l'étrangeté de ce haut de corps monochrome. La redondance de la dominante colorée (bleu) et de la position spatiale (haut) nous permet d'établir une association thématique entre la femme et le ciel : ce corps ne devient-il pas aussi vaporeux et gazeux que le ciel peut l'être ? Par ce jeu chromatique, Magritte réussit dans un langage pictural hors du commun à opérer la transformation de la chair en air céleste, donc à représenter la nature cosmique de la femme. C'est d'ailleurs à

partir de ce processus de transformation de la matière que Paul Nougé aurait trouvé le titre de l'œuvre : *La magie noire*.

2.2. L'ÎLE AU TRÉSOR

L'hybridité figurative est récurrente dans les tableaux de Magritte. On pensera à la figure de la bouteille-carotte dans *L'explication* (1951), à celle de l'homme-poisson dans *L'invention collective* (1935) et à l'ensemble des feuilles-oiseaux. De cette dernière série, on analysera les figures de *L'île au trésor* (1942).



L'île au trésor, 1942
Huile sur toile
60 x 80 cm

L'œuvre est une peinture à l'huile qui représente en avant-plan un îlot de terre, duquel sortent plusieurs tiges vertes, aux allures de feuilles, mais de feuilles hybrides. Ces dernières se transforment en colombes, de même couleur et de même texture. Malgré le ciel nuageux, les créatures hybrides sont éclairées par un soleil qui dessine leur ombre au sol. En arrière-plan se trouve une étendue d'eau, derrière laquelle se dresse un paysage montagneux.

Portons attention à la configuration plastique des feuilles-oiseaux. De formes oblongues, ces spécimens sont majoritairement disposés sur un axe vertical (à l'exception de l'un d'entre eux orienté en oblique), les ailes pliées (trois hybrides disposés au centre et en avant-plan du regroupement ont cependant les ailes ouvertes).

Tout comme dans *La magie noire*, les variations de saturation du vert déterminent les ombres et reliefs de ces créatures et mettent en évidence la redondance formelle et texturale, mais cette fois-ci entre les nervures de la feuille et les plumes de l'oiseau⁴. Le vert, couleur naturelle de la feuille, harmonise la fusion de la figure du minéral avec celle du volatil et, en même temps, marque l'étrangeté de la figure puisque les colombes réelles ne sont pas vertes.

Par cette stratégie plastique, Magritte développe une grande capacité à faire sortir de la réalité (plantes) du merveilleux (créatures hybrides). Ainsi conçoit-il une île au trésor (voir le roman de Stevenson), porteuse d'une promesse de renouveau (feuilles qui poussent), de paix et de réconfort (symbolique de la colombe).

3. LE SIGNE ICONIQUE

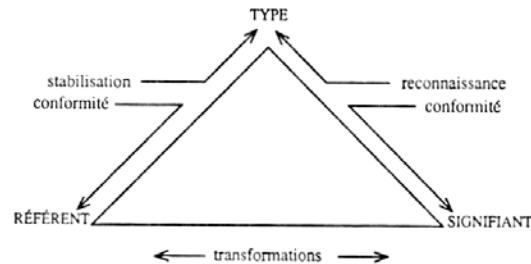
3.1 THÉORIE

⁴ L'homologation plastique se fait au niveau de la texture représentée.

3.1.1 LES COMPOSANTES DU SIGNE VISUEL : RÉFÉRENT, SIGNIFIANT, TYPE⁵

À la suite de leurs réflexions sur le signe plastique, le Groupe μ élabore un schéma triadique du signe iconique qui, contrairement au signe plastique, se démarque de la structure générale saussurienne. Il ne s'agit pas de penser le signe visuel iconique dans le sillon de la relation « signifiant-signifié », mais en termes de *signifiant* iconique, de *type* et de *réfèrent*, tous trois agissant simultanément.

Modèle du signe iconique du Groupe μ (1992 : 136)



Selon le Groupe μ , le schéma du signe iconique doit : « rendre compte (ce qui n'est pas la même chose qu'assumer) des processus qui sont à la base des définitions naïves que l'on a critiquées. Il devra aussi être assez puissant pour permettre de décrire la réception des signes (et donc la production de la référence) autant que leur production » (Groupe μ , 1992 : 129). Jean-Marie Klinkenberg précisera dans son *Précis de sémiotique générale* que le « signifié iconique » induisait initialement des imbroglios que la distinction entre *type* et *réfèrent* permettait de démêler (Klinkenberg, 1996 : 382, 383).

Le *réfèrent* est un *designatum* actualisé, soit « l'objet entendu non comme somme inorganisée de stimuli, mais comme membre d'une classe [...] le réfèrent est particulier, et possède des caractéristiques physiques. Le type, pour sa part, est une classe et a des caractéristiques conceptuelles » (Groupe μ , 1992 : 136-137). Le réfèrent d'une figure représentée est l'objet qui sert de modèle, celui dont on peut faire l'expérience physique dans notre espace de vie réel (et non représenté).

Le *signifiant* est un « ensemble modélisé de stimuli visuels correspondant à un type stable » (Groupe μ , 1992 : 137). Avec le type, ils ont chacun une structure bien particulière. Le signifiant est formé d'unités dont l'articulation peut se faire de deux manières, selon ce que le Groupe μ appelle les sous-entités et les marques. Le signifiant d'un type peut s'énoncer selon trois niveaux : l'entité (n), la sous-entité ($n-1$) et la surentité ($n+1$). Par exemple, l'entité /tête/ est constitutive de la surentité /corps/ et constituée de la sous-entité /yeux/. Autrement dit, le corps ($n+1$) est composé d'une tête (n) comportant des yeux ($n-1$).

Le *type* est « une représentation mentale constituée dans un processus d'intégration » (Groupe μ , 1992 : 137). Il n'a pas de réalité physique.

Remarque : développement du modèle triadique en modèle tétradratique

En 1996, dans le *Précis de sémiotique générale*, Jean-Marie Klinkenberg modifie ce modèle en ajoutant un quatrième terme : le stimulus. Le stimulus est le « support matériel du signe : taches noires sur papier blanc, masses en trois dimensions, traits, courbes » (Klinkenberg, 1996 : 384), c'est-à-dire la nature même des configurations plastiques qui dessinent le signe iconique. Donc, les traits et les lignes qui représentent le signe iconique /homme/ sont les stimuli visuels, stimuli qui illustrent les composantes signifiantes dudit signe grâce à la configuration d'une /tête/, d'oreilles/, de /moustaches/, de /barbes/, de /bras/, de /jambes/, etc., et ce, selon une disposition spatiale adéquate. C'est-à-dire que le signifiant du signe iconique /homme/ devra équivaloir (processus d'équivalence) à la représentation mentale que l'on se fait de l'homme, soit à son type. Pour une présentation et une critique de ce modèle, voir Hébert 2010.

La reconnaissance du type est gérée simultanément par le taux d'identification, gouverné par les sous-entités et les marques du signifiant. En effet, plus les traits distinctifs du signifiant sont prégnants, plus l'identification sera précise et conforme au type. Avec le type et les trois niveaux d'analyse, le Groupe μ précise ce qu'il faut comprendre par le taux d'identification minimal : il s'agit du seuil en dessous duquel la forme n'est pas reconnue. Prenons l'exemple de la tête. L'identification se fait lorsque l'appariement des marques et des sous-unités est suffisamment

⁵ Pour un examen plus détaillé du modèle du signe iconique, se référer à Granjon, 2012 : chap. 4.

conforme au type pour autoriser la reconnaissance. Ceci sous-entend qu'il existe un seuil en dessous duquel ces traits ne seront pas reconnus et l'identification sera un échec.

Dans les œuvres de Magritte, les objets représentés sont habituellement reconnaissables, ils ne sont pas en rupture avec le taux minimal d'identification. Prenons l'exemple de *La main heureuse*, une huile sur toile réalisée en 1953 et portons attention au motif du piano. Cette figure répond tout à fait aux critères définitionnels qu'on lui attribue généralement : le signe iconique « piano à queue » est composé de ses attributs définitoires : /instrument/ /à 4 pattes/, /avec touches/, /avec pédales/, etc. Ce que l'on ne voit pas, mais que l'on sait grâce à notre savoir encyclopédique, c'est qu'il s'agit d'un instrument de musique de grande taille sur lequel un musicien joue en pianotant sur les touches. Dans l'image, le signifiant *piano* équivaut au type [piano] et l'on imagine que type et référent ont passé l'épreuve de conformité. La même lecture iconique peut se faire au sujet du motif de la bague. Pourtant, la présence des deux, du moins leur insertion, produit une incongruité visuelle, puisque la bague (normalement de petite taille) entoure le piano. Cette (con)fusion de rapports d'échelle conditionne l'étrangeté figurative de cette association iconique. L'étrangeté s'explique par une rupture dans les relations de transformations qui mettent en lien les unités du modèle iconique. C'est pourquoi il importe de décrire plus amplement leurs fonctionnements pour mieux comprendre à quel niveau ou à quel moment de la reconnaissance iconique s'imisce la transgression du modèle.

3.1.2 LES RELATIONS ENTRE LES UNITÉS DU SIGNE ICONIQUE

Les unités du modèle triadique entretiennent entre elles des relations singulières selon les couplages signifiant-référent, référent-type et type-signifiant. Les chercheurs belges définissent ces couplages selon les processus de conformité, de stabilisation, de reconnaissance et de transformation.

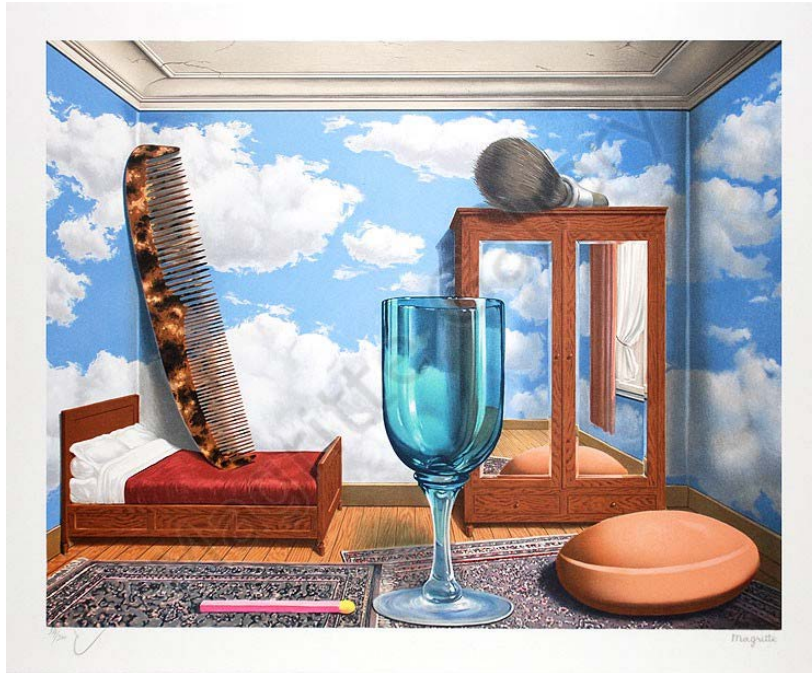
L'axe signifiant-référent établit l'isomorphisme de l'iconicité. Au mot « ressemblance » qui correspond, dans la pensée de Umberto Eco, à l'homologation entre deux modèles de relation perceptive, le Groupe μ préfère le mot « transformation » pour qualifier l'« illusion référentielle » (1992 : 139). Les opérations d'isomorphisme⁶ peuvent s'effectuer du signifiant au référent ou bien du référent au signifiant. Dans le premier cas, elles rendent compte de la réception du signe et « sont appliquées pour postuler, sur la base des caractéristiques du signifiant, certaines caractéristiques du référent » (1992 : 139). Dans le second cas, elles énoncent son mode de fonctionnement en situation d'émission. La transformation du signifiant au référent, lors de la réception, rend donc compte du fait que le signe doit être suffisamment différent de l'objet pour qu'il soit perçu comme signe, mais aussi suffisamment proche pour que l'on reconnaisse en lui l'isomorphisme par rapport à l'objet qu'il veut signifier.

Les axes référent-type et type-signifiant se composent de deux modes de relation, et ont en commun le processus de conformité (dans les sens du type vers le référent et du type vers le signifiant). Le signifiant et le référent sont envisagés comme des doubles du type. Ce que le Groupe μ appelle l'épreuve de conformité consiste à comparer un objet singulier (référent ou signifiant) à un modèle collectif (type). L'association du référent au type établit, dans ce sens, une opération de stabilisation et d'intégration, car « les éléments pertinents extraits du contact avec le référent sont additionnés dans les paradigmes constituant le type » (1992 : 140). C'est sur l'axe type-signifiant que s'effectuent les opérations de reconnaissance. Par conséquent, le taux minimal d'identification opère sur l'axe type-signifiant. Voyons comment une rupture ou une défaillance au niveau de ces relations peut expliquer le cas de l'étrangeté figurative dans les représentations surréalistes de Magritte.

3.2 APPLICATION : LE SIGNE ICONIQUE AU SERVICE D'UNE MEILLEURE COMPRÉHENSION DU FONCTIONNEMENT DE L'ÉTRANGETÉ FIGURATIVE

Les valeurs personnelles est une peinture à l'huile réalisée en 1952. Elle représente une chambre à coucher dont les murs sont tapissés d'un ciel nuageux. Le plafond blanc est craquelé en plusieurs endroits. Un lit en bois, revêtu d'une couverture rouge bourgogne, est placé contre l'angle du mur à gauche de l'espace de représentation. Une armoire avec des panneaux de glace se colle presque à l'angle de droite. À l'avant-plan, sur le sol, gisent deux tapis aux décors végétaux de couleur cendrée, plus ou moins claire. Sur celui de gauche se trouvent des objets de grande taille : une allumette rouge, à la droite de laquelle se dresse un verre à pied bleu clair transparent, puis une pilule rose saumon. Un peigne, élevé à la verticale, est posé sur le lit ; un blaireau tient sur l'armoire. Allumette, verre, pilule, blaireau, peigne sont surdimensionnés par rapport à leur taille habituelle (à moins que ce ne soit le lit, l'armoire et l'espace de la chambre qui soient sousdimensionnés). Chaque figure de la représentation est un signe iconique conforme. Pourtant, l'image est iconiquement déroutante.

⁶ On parle d'isomorphie lorsque deux éléments sont construits de la même manière.



Les valeurs personnelles, 1952
Huile sur toile
77,5 x 100 cm

C'est que la taille de certains motifs est problématique. On pourrait également avancer avec une réserve cependant (dépendamment des us et habitudes de chacun), que l'association d'objets généralement destinés à la cuisine et à la salle de bain dans un espace alloué à la chambre accroît l'effet d'étrangeté. Quoiqu'il en soit, ces incongruités iconiques se modalisent au niveau de l'axe signifiant-type du schéma proposé par les chercheurs belges. L'expérience que nous avons des peignes, allumettes, etc., nous permet de stabiliser le signe iconique en question par rapport aux paradigmes du type de l'objet. Par contre, le rapport d'échelle (sur ou sousdimension), doublé de l'incohérence spatiale (le verre devrait se trouver dans une cuisine) altère, sans pour autant annuler, l'équivalence entre le signifiant et son type. Comme l'explique le Groupe μ , la représentation que l'on se fait des objets et l'expérience que l'on en fait dans le monde est culturellement encodée et génère des attentes. Ainsi « le blaireau est posé sur une table de chambre ou un comptoir de salle de bain » est une association iconique stabilisée par la culture, mais l'attente que nous avons de l'environnement iconique et la perception que nous avons du blaireau sont déjouées par sa position, sur l'armoire. De plus, notre perception est doublement biaisée par la taille de l'objet.

L'étrangeté figurative de l'image provient d'une défaillance dans le fonctionnement logique du modèle iconique. Ici, la conformité entre le type et le référent n'est pas totale, elle fait défaut. Ainsi est-il possible de sémiotiser les enjeux iconiques du surréalisme Magrittien.

4. OUVRAGES CITÉS

- De Saussure, F. ([1916] 1984), *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot.
- Granjon, É. (2012), *Comprendre la symbolique alchimique*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- Groupe μ . (1979), « Images : iconique et plastique. Sur un fondement de la sémiotique visuelle », *Revue d'esthétique*, n^{os} 1-2, p. 173-192.
- Groupe μ . (1992), *Traité du signe visuel, pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil.
- Groupe μ . (2011), « Pourquoi y a-t-il du sens plutôt que rien ? Abrégé de sémiogénétique », *La sémiotique, entre autres, Signata. Annales des sémiotiques / Annals of Semiotics*, tome 2, Liège, Presses universitaires de Liège.
- Hébert, L. (2010), « Typologie des structures du signe : le signe selon le Groupe μ », *Nouveaux actes sémiotiques*. (<http://epublications.unilim.fr/revues/as/1761>)
- Kandinsky, K. (1989), *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, Denoël.
- Klinkenberg, J.-M. (1996), *Précis de sémiotique générale*, Bruxelles, De Boeck Université.