

ARTICLES

Les articles ont tous été publiés,
soit dans les *Actes* des colloques indiqués,
soit dans la revue *Sémiotica*, Université d'Indiana, USA

- 1984, Doctorat d'Etat, *Peinture et poésie : création, production, message*
- 1983, *Ecriture Peinture: des Pictogrammes aux Mimogrammes*,
- 1987, Congrès International de Sémiologie: *Pour une Sémiologie de l'oeuvre artistique*
- 1988 mars, Colloque sur " l'Iconotexte " : *Aspects du Texte et de l' Icône*
- 1989 mars, Colloque international de Sémiologie, Barcelone, " L'Homme et ses Signes " *L'oeuvre de Joan Miro: du langage visuel à la poétique picturale*
- 1990, *Infrastructure mythique de l'Imaginaire contemporain*
- 1992, Congrès International: *Les Images intelligentes entre Langage et Ecriture*
- 1996, *L'Empreinte visuelle*
- 1996, *Miroirs et mirages de la Virtualité*
- 1996 Juin, colloque international d'architecture: *Schémes et schémas dans les dessins d'architecture*
- 1997 mai, *Rupture linguistique et création picturale*
- 1997 - *Esthétique des images du goût*, Champs visuels, L'Harmattan
- *Les mondes virtuels dans l'oeuvre de René Magritte*
- 1998 - mars Actes du colloque " Rupture et Nouvelles Technologies " : *Eloge de la Rupture, son rôle dans la Création*
- avril, Actes du colloque " Schématisation, Schéma et Sciences cognitives " : *Le rôle des Schèmes dans la genèse de l'oeuvre*

Extrait de “ L’image inscrite : code, indice, schème ”

(Berkeley, 1994)

Métaphore vive: schèmes et catastrophes

A partir du discontinu perçu (icônes, mots, sons, couleurs, énonciation, séquences), la vision globalisante (c'est-à-dire les schèmes) reconstitue la continuité. On peut dire avec Jacques Ninio (1991: 137): "L'homme qui a vu le premier une ligne joindre entre eux des cailloux dispersés savait-il qu'il franchissait ainsi le seuil de la préhistoire?". Le moment où l'imagination trace des formes qui donnent une homogénéité au chaos des sensations, est un moment "catastrophique", pour reprendre le concept de René Thom (1972). Nous appelons "schèmes" ces images psychiques qui structurent la représentation du monde en général et qui plus particulièrement fondent le style de l'oeuvre: le schème est un produit catastrophique de l'imagination, une vision dynamique. Il se déroule dans l'espace mental; c'est une chose, forme molle et insaisissable, mouvante et obsédante, ce qui explique la quête incessante de l'artiste dont l'oeuvre est dynamisée par le désir. D'où la différence avec le design qui est un schéma figeant la forme dans un objet matériel stable, quantifiable et reproductible.

L'art chorégraphique est la manifestation la plus émouvante de l'effort pour incarner ces "choses" insaisissables dans la plasticité du corps. Or, pour garder la trace lisible de cette morphogénèse du schème, aucune notation n'est satisfaisante. C'est du moins ce que nous constatons à la lecture du recueil de témoignages de Laurence Louppe (1991). Le corps sculpte l'espace de la scène, il devient lieu et acte d'écriture, échappant à tout cadrage. La danse est une écriture organique, non figurale, flottante, qui n'a pas encore inventé sa surface de projection. C'est l'écriture au sens originel.

Extrait de “ Sémiotique artistique de l'architecture ” (Bilbao, 1995)

L'oeuvre architecturale s'écrit dans des langages graphiques codés. Ces codes reflètent l'état des sciences et les structures mentales de nos représentations : ils sont un produit culturel singulier. Indépendamment de ces contraintes de communication fonctionnelle, l'architecture doit posséder un caractère de création, une dimension artistique. Cette pulsion s'exprime à travers des projets qui sont des visions suggestives d'un désir : cet aspect semble apparemment en contradiction avec la nécessité de la projection codée, une sorte de rupture des lois de la représentation schématique, la remise en question des langages graphiques.

1 . schémas et schèmes

Les oeuvres graphiques des architectes expriment une sorte de déchirement entre les nécessités de la représentation codée d'un projet susceptible d'être réalisé, et la pulsion spontanée du geste, le jet qui exprime la force d'une idée ou plutôt d'une vision informelle.

Afin de situer méthodologiquement notre réflexion, nous proposons une explication de l'intervention du schème et du schéma dans le processus de représentation (*fig 1*).

O1 se situe dans un espace ordonné et désigne les objets du monde, nommables, mesurables, repérables : ce sont des objets physiques ou mentaux et dans ce cas il s'agit d'idées ou d'images de la pensée, bien définies et que l'on peut traduire ou projeter le plus fidèlement possible.

Le langage est le plus usité des codes de traduction de ces objets (O1), au moyen de la description par exemple. Dans le domaine de l'architecture, on a recours à des codes graphiques. On doit retenir que l'espace n'est pas une notion innée et intuitive, mais une représentation culturelle : Pierre Francastel l'a bien démontré en ce qui concerne l'espace perspectif de la Renaissance, l'espace sensible de l'Impressionnisme, et l'espace polyvalent de l'art contemporain.

figure 1 : production

La représentation en O2 est donc le produit de règles de transfert des données fondées sur des postulats tels que l'idée d'un espace topologique euclidien, cohérent, continu et donc mesurable. Cet espace permet la projection de O1 en O2 sur une surface ou un volume selon les lois de la ressemblance (réalisme relatif) ou selon les lois de la schématisation (espace euclidien fondé sur la mesure et l'emploi de symboles). Dans tous les cas nous avons une relation de proportionnalité.

2. les schèmes et la virtualité

figure 2 : le processus créatif à la lumière de la sémiotique peircienne

Dans un manuscrit inédit de Michel Ecochard, l'auteur explique comment, avant de concevoir un projet, il a passé des moments de solitude sur les lieux mêmes pour s'imprégner de la particularité d'un environnement, en découvrir l'essence. De cette rêverie surgit une vision qui est plus du domaine de l'émotion que du visuel! Ce n'est pas une forme réduite à la proportionnalité, à la mesure, c'est une forme impalpable et sans contours, c'est une émotion suscitée par des aspects de l'environnement, qui jouent le rôle d'**indices** : moment privilégié,

moment fugitif d'une rencontre heureuse. Cette forme virtuelle qui habite la conscience est une forme insaisissable et dynamique, ce que je nomme un **schème**, suivant en cela la terminologie de Gilbert Durand. Le schème est un désir de forme.

La *figure 2* visualise ce processus. Nous voyons en O1 (partie supérieure) les données du monde réel, puis le moment de rupture de leur codification, rupture avec la mesure, la proportionnalité. L'indice est un objet (réel ou mental) habité par une force qui permet de prendre des distances avec la réalité du monde. **La puissance de la virtualité est en nous aussi importante que la faculté symbolisation.**

3. la rencontre virtuelle : indices, traces du schème

Ce que nous appelons métaphore vive est un effet de l'imagination non codée, de celle qui préside à la Poétique au sens aristotélicien du terme : c'est la pulsion de toute création, ayant une force de déconstruction du réel et de reconstruction à l'aune des schèmes. Chaque création invente cet amalgame de formes et de forces qu'il est difficile de décrire par des mots ou des croquis.

Nous ne pouvons établir les contours du schème. L'oeuvre ne présente que des traces de son existence, traces à partir desquelles la sensibilité va jouer comme auprès des vestiges avec lesquels l'archéologue reconstruit le site imaginaire.

Extrait de “ L'Empreinte visuelle ” (Semiotica 1996)

Notre postulat prétend que la notion d'empreinte est féconde pour dégager l'image du système linguistique et du même coup souligner les moments d'émergence du signe.

L'image entre sema et graphein

Le mot *graphein* en grec tout comme le mot tlacuilo en nahualt, désigne sans distinction l'acte d'écrire et l'acte de peindre. La tradition chinoise, surtout depuis la peinture pratiquée par les lettrés dès le 11ème siècle, recourt à la technique 'coup de pinceau' qui est proche de l'écriture calligraphique. Pour comprendre le fonctionnement et le rôle des images il faudra garder à l'esprit ces pôles de la représentation qui semblent fonder, d'une civilisation à l'autre, tous les aspects de l'expression graphique oscillant entre nommer et figurer.

Claude Leroi-Gourhan (1960 t.1: 261) est sans doute plus proche de notre questionnement lorsqu'il signale que les oeuvres graphiques de la préhistoire sont des signes d'une écriture pluridimensionnelle, chacun étant un signe global que l'ethnologue nomme mythogramme.

L'idée de possible constitution d'un sens indépendamment du codage est explicite dans l'essai de classification proposé par Hagège (1985: 218 et 220) qui distingue la *signification*, phénomène propre au signe; le *sens*, phénomène propre au texte comme combinaison de signes dans une situation donnée de parole; les *significances* qui, parce qu'elles sont enfouies dans l'inconscient, échappent de ce fait même au codage caractérisé par un consensus explicite.

Inscription neuronique et visualisation graphémique

Lorsque les règles de la représentation n'existent pas, l'objet est confondu dans un monde chaotique. La représentation institutionnalise une vision des relations des objets entre eux, l'individu étant lui-même un objet du monde: il s'agit d'établir une cohérence globale afin de 'recourir à des modes d'interprétation qui ne constituent plus, à proprement parler, des explications, mais qui se bornent à conférer un statut global d'intelligibilité destiné surtout à favoriser l'analyse sans risque de contradictions' (Piaget 1967: 156)

Cette nécessaire cohérence n'est pas dictée par quelque transcendance, mais semble fondée sur des homomorphismes dans la structure psycho-physiologique de l'être humain. Bruno Lussato explique que la connaissance est l'élaboration de modèles mentaux homomorphes à la réalité physique: 'les phases physiques, abstraites et psychologiques communiquent par des homomorphismes de structure' (1991: 176). Quelle est la nature de cette liaison entre les connexions physiologiques et les processus conscients qu'elle soutend?

Résumé de la conférence “ Ecriture et Schéma textuel ”

(La danse de Salomé dans *Hérodias*, de Gustave Flaubert) ; (Jussieu, 1998)

Geneviève Cornu analyse le travail d'écriture à travers le mythe de Salomé tel qu'il fleurit à la fin du 19^e siècle. Un même objet culturel (le mythe) produit des oeuvres très différentes. Quels sont les schémas qui gouvernent l'écriture (formes) et sous quelles nécessités (forces)?

La source commune des différentes adaptations du mythe est contenue dans l'*Evangile* de saint Matthieu. Selon les témoignages épistolaires, Flaubert veut effacer dans *Hérodias* les relations de succession chronologique et logique : il prend des distances avec la linéarité du récit qu'il va traduire en plusieurs tableaux, dont la danse de Salomé. Le travail textuel évite la grille de repérage et de quadrillage du monde. Un autre matériau a inspiré *Hérodias* (1877): un épisode du voyage en Orient (1850), la danse d'une courtisane du village d'Esneh.

Ce qui impulse la création vient essentiellement du choc des objets référentiels. Cette rencontre provoque ce que G.C. appelle une rupture dans le traçage des engrammations ordinaires (stéréotypes). L'artiste est particulièrement disposé à cette mise à distance des références pour créer une Salomé qui n'a jamais existé, un être fabuleux qu'il va mettre “ en forme ”. Ici interviennent : le jeu des structures mentales, la faculté métaphorique et l'existence d'un schème inconscient.

Avec l'exemple de la *Danse de Salomé*, nous constatons que l'oeuvre utilise des structures mentales de base (cercle, ligne, point) mais qu'elle ne leur est pas réductible. L'écriture est impulsée par la force d'une vision (métaphore) dont on saisit les traces dans la description de

la danse de Salomé. Le motif (stéréotype) de la séduction est transformé par l'émotion (rupture) qui suscite une vision qui commande tout le reste. Cette vision s'exprime par la métaphore vive qui est ici une superposition et fusion d'images : de la métamorphose de l'insecte, de l'érotisme et du sacré, du terrestre et de l'inconnu, de l'humain et de l'animal,... il s'agit du passage, de la rupture des frontières, du débordement et de la perte. Au centre de tout cela, la femme: courtisane et sorcière, grande prêtresse et monstre sacré, capable de toutes les métamorphoses, elle incarne le schème collectif de l'hystérie qui sous-tend toute la sensibilité du 19ème siècle.

Les artistes ont été fascinés par le personnage de Salomé, non pour respecter le mythe mais pour exprimer leur sentiment inavoué de la féminité. Le schème est une grande image d'avant le langage, inconsciente. En confrontant des oeuvres de Baudelaire le chrétien, avec des textes de Mallarmé l'athée, on constate qu'il s'agit d'une vision commune. Ainsi le mot " vierge " véhicule un contenu inédit, éloigné des stéréotypes religieux, culturels ou sociaux. Nous sommes dans l'ombre du schème, où germent des images informelles, indicibles. Le stéréotype religieux, social, moral, vole en éclats : il y a rupture sémantique.

La Métaphore vive qui signe spécifiquement une oeuvre, peut aussi se nourrir de l'existence des schèmes collectifs. Le schéma de la création intègre des moments de rupture ; il s'élabore dans l'exercice des structures mentales, grâce à la force de la faculté métaphorique, et répond à des schèmes de l'inconscient collectif.

Extrait de " Eloge de la Rupture "

(Colloque, Jussieu, 1998)

*A supposer que la poésie soit la question
la plus importante et la plus dangereuse
pour ceux qui méprisent la liberté,
il faut s'employer à la discréditer.*
Heiddeger

En ma qualité de peintre et de sémioticienne, mon propos est d'essayer de comprendre la singularité de l'expression artistique. J'en suis arrivée à penser que celle-ci établit dans tout système de communication, qu'il soit verbal ou iconique, une " catastrophe ". Cette notion physico-mathématique que j'avais empruntée à René THOM, je l'ai élargie ensuite à l'espace mental , à la boîte noire où j'ai situé l'instant de la " rupture ".

Commentaire [MC1]:

1. L'espace mental : le bruitage, le flou, le risque

En parlant de l'espace mental je ne me réfère que de loin aux sciences cognitives parce que je me suis aperçue que ces sciences s'intéressent essentiellement aux " engrammations " qui sont des circuits neuroniques, inscriptions mnémoniques, traces électro-chimiques d'" objets de mémoire ". Les chercheurs constatent un " bruitage " au niveau des synapses, comme s'il y avait là un flou, une absence de voie, une trace qui pour un moment se perd. Pour moi, c'est

un pari que je fais, c'est le lieu de la rupture pour inventer d'autres chemins; le savant et l'artiste se rejoignent en cet instant d'aventure, en ce point des possibles, ce point de liberté. Je dirai que la rupture permet une actualisation de l'imagination: elle suppose la force qui rompt les engrammations et procure une " sensation d'univers " selon la belle expression de Paul VALÉRY¹. MATISSE² parle d'un état de " condensation des sensations ". Nous ne devons pas perdre de vue cette *sensualité de l'intelligence* accompagnant la création .

2. L'intuition ou la pensée sensible

L'outil informatique pas plus que le pinceau ne peut se substituer à cette vie psychique. Prenons l'exemple d'artistes comme MONDRIAN ou DEWASNE poursuivant un processus créatif très rigoureux, voire scientifique, établissant des catégories de formes, de couleurs, de lignes; on pourrait croire qu'à l'âge informatique ces artistes auraient produit des oeuvres en créant des banques de données, en faisant jouer des paramètres. Or je cite MONDRIAN: " chaque oeuvre était la conséquence intuitive de la précédente. Il n'y avait pas de programme, pas de symbole, pas de géométrie, ni système de mesure. Seule l'intuition déterminait le rythme général des relations de façon empirique... L'expérience intuitive ne pouvait être que directe, immédiate et sensuelle " ³. Autrement dit, la pensée intuitive est une pensée sensible et aucune rhétorique informatique ne pourra se substituer à cette nécessité de la création artistique.

3. La Rupture dans le processus de la représentation

Pour situer la rupture nous proposons un tableau des différents processus de la représentation.

	<i>monde connu</i>	<i>boîte noire , cerveau</i>	<i>sortie</i>
1) schématisation à base de langages (domaine de la production)	éléments ordonnés	codage	décodage
2) singularité esthétique (domaine de la création)	résistance à l'énonciation	" rupture "	expression, oeuvre

En 1) nous avons les images fonctionnelles, qui sont produites sur le postulat euclidien de la cohérence de l'espace du monde connu et de l'espace mental. Ces espaces se projettent l'un dans l'autre selon des lois, des mesures, des codes. Nous sommes dans le domaine de la production et de la répétition, de l'image fonctionnelle et de la communication à base de langages et de schémas. Il en va tout autrement pour le processus créatif en 2) qui est sous le signe de la *rupture créative*

Les objets du monde, séparés par le langage, par la mesure, le repérage, les catégories, sont transfigurés pour devenir des matériaux potentiels de la création. Cette pensée créatrice " *bat comme la cervelle et le coeur* " dit Paul CLAUDEL⁴. Rendre la pensée sensible, ne pas l'enfermer dans les langages, et la voilà qui jaillit au détour d'un mot libéré du concept.

Comment décrire cette force? Elle exerce un extraordinaire pouvoir de synthèse sur ces éléments hétéroclites, comme une *grande image d'avant les langages*.

J'y associe la faculté de " voir le semblable " dont parle ARISTOTE dans *La Poétique*. Le semblable appartient à la vision, non au visuel. Insistant sur cette faculté de synthèse il ajoute: " *Voir le semblable, c'est savoir faire des métaphores* ". C'est aussi le pouvoir de créer une

¹ VALÉRY Paul, " Propos sur la Poésie " *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard " la Pléiade " 1960, p.1363

² MATISSE Henri, *Écrits et Propos sur l'art*, Paris Herman "savoir " 1972, p. 43

³ MONDRIAN cité dans *Le Monde*, 21 nov 1997

⁴ CLAUDEL Paul, *Réflexions sur la Poésie*, Paris Gallimard 'idées' 1963, p. 10

fiction personnelle, unique: “ cela seul ne peut être repris d'un autre ” dit-il. Il s'agit bien d'une vision unique, personnelle, ce qui rejoint notre réflexion sur la pensée sensible qui se distingue des voies ordinaires par le pouvoir de la rupture.

De son côté Paul RICOEUR⁵ s'intéresse à *La Métaphore vive*: il insiste sur le pouvoir d'interprétation sans fin, la *sémiosis illimitée* de la métaphore.

L'oeuvre artistique fait bien partie du monde, mais elle porte en elle des “ *traces du travail de la rupture qui se manifestent à la surface de l'oeuvre en des points de densité perceptive* ”
