

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

Pierre MARILLAUD¹

UDC 80=133.1

ÉLÉMENTS D'ANALYSE SÉMIOTIQUE D'UN TABLEAU DE RUTH SCHRANZ RATINGEN

¹ docteur et HDR en Sciences du Langage,
chercheur associé, l'université Jean Jaurès de Toulouse (France);
inspecteur d'académie honoraire
p.marillaud.cals@orange.fr

Avant-propos

Notre analyse ne constitue qu'une *approche* de la sémiotique planaire conçue, entre autres références, à partir à celle du chapitre IX du *Précis de sémiotique générale* de Jean-Marie Klínenberg (1996). Bien sûr, nous avons apporté nos remarques personnelles, nos points de vue à cette analyse. Pourquoi avoir écrit ce texte ? C'est sans doute, même si l'importance de l'icône dans notre civilisation remonte à la nuit des temps, parce que cette importance est grandissante à un très haut degré, et que notre société vit dans une prolifération quotidienne d'images de toutes sortes. Nous avons établi des rapports entre la structure iconique et la structure linguistique, comme par exemple celui de la narrativité, mais il va de soi que les processus de construction du sens restent différents selon qu'on travaille sur un texte ou sur une icône. Si notre approche veut tendre le plus possible vers l'objectivité, nous savons bien à quel point la subjectivité du spectateur entre dans les considérations d'ordre esthétique et nous avons tenté de cerner l'importance des influences culturelles dans la conception et l'interprétation d'un tableau. Nous avons évidemment voulu aller plus loin que l'obéissance au vieil adage « *les goûts et les couleurs, ça ne se discute pas !* »... L'usage du carré sémiotique cher à A. J. Greimas nous a peut-être permis de clarifier quelque peu notre démarche, du moins c'est ce que nous souhaitons.

Citation: Marillaud P. 2021. « Éléments d'analyse sémiotique d'un tableau de Ruth Schranz Ratingen ». Tyumen State University Herald. Humanities Research. Humanitates, vol. 7, no. 4 (28), pp. 8-25.

DOI: 10.21684/2411-197X-2021-7-4-8-25

Mots-clés

Opposition, signifiant/signifié, expression/contenu, formème, chromème, isotopie, programme narratif, énonciation.

DOI: 10.21684/2411-197X-2021-7-4-8-25

Introduction

Quand Jean-Paul Sartre, dans *L'Être et le Néant* se pose la question du fonctionnement et de l'origine de la négation, il avance le principe que dans la perception il y a toujours la constitution d'une forme qui se dégage sur un fond. Sur ce point on peut penser que l'anthropogéniste Henri Van Lier, qui insiste sur la capacité de l'humain à découper, et considèrerait que si les animaux supérieurs avaient déjà *arraché*, aucune espèce avant l'humain n'avait « *segmentarisé* », a été influencé par Sartre sur qui il avait travaillé. Certes Sartre ne parlait pas de *segmentarisation*, mais en parlant de forme se dégageant sur un fond, il anticipait d'une certaine façon sur le processus décrit par Henri Van Lier dans le chapitre 8 de *Anthropogénie* [5, pp. 167-177]. Ce qui intéresse Sartre dans *L'être et le Néant* c'est justement ce qui est hors du segment, ce qui serait le non-segment, c'est-à-dire l'ensemble des objets qui par rapport à la forme principale tombent dans l'indifférenciation.

C'est ce qu'il désigne par le processus de néantisation. Il illustre ce processus en donnant l'exemple suivant : il a rendez-vous dans un café avec Pierre, mais quand il entre dans le café il constate que Pierre n'y est pas. Si Pierre était là il se détacherait sur le fond que constituerait l'ensemble des objets et des personnages présents dans le café :

« Le café que je néantise par mon regard, je le réduis à ce moindre degré d'existence parce que j'y constate l'absence de Pierre : mes yeux passant sur chacun des consommateurs l'éclairent fugacement pour le replonger aussitôt dans l'inintéressant *pour moi* puisque ce consommateur n'est pas Pierre. De la même façon, dans un syntagme dont tous les sèmes sont positifs sauf un, l'ensemble de ces sèmes positifs reste dans l'ombre. Ils sont non significatifs en eux-mêmes et, lorsque je parcours (métaphoriquement) le syntagme, ces sèmes ne sont pas autre chose qu'une présence muette. Mais le café sartrien, néantisé par mon regard, il existe pourtant, et cela par le seul fait qu'il est habité par Pierre absent : d'une part il est anéanti par cette absence, mais d'autre part et en même temps, il surgit du néant par la vertu propre de celle-ci. Si je ne cherchais pas Pierre, ce café n'existerait pas pour moi, mais c'est aussi parce que je cherche Pierre que je répands la néantisation sur cet endroit. L'absence de Pierre possède, parce que je le cherche, cette vertu exorbitante de faire naître et de tuer à la fois ce café : elle est, en un même mouvement, le procréateur et le meurtrier et, pour comble, c'est le même acte qui est simultanément procréateur et meurtrier » [4, p. 46].

Si nous avons tenu faire référence à Sartre et Van Lier, c'est parce que d'une part un tableau qu'on regarde en se détachant de tout ce qui l'entoure (salle de musée, vitrine d'exposition, etc.) néantise en quelque sorte le milieu où se trouve le spectateur qui

le regarde. Mais dans le tableau que nous avons sous les yeux il se peut qu'un élément iconique se détache sur le fond du tableau, et il y a alors de la part du spectateur une deuxième néantisation à l'intérieur du tableau. Que la peinture soit figurative ou abstraite, nous devons donc la considérer comme un système *Signifiant/Signifié*, en admettant que *le signifié figuratif* permette d'attribuer plus aisément un statut sémiotique aux unités discrètes composant l'ensemble du tableau. Disons que nous posons là une pétition de principe car dans la mesure où l'on ne peut jamais dissocier un signifié de son signifiant, une peinture abstraite signifie toujours quelque chose. Tout signe ne peut d'ailleurs que signifier, que ce soit positivement ou négativement...

Mais il va de soi que le commentaire d'un tableau s'inscrit dans un ensemble infini de commentaires possibles échappant à l'objectivité d'une analyse scientifique, même s'ils arrivent parfois à être asymptotiques à ce type d'analyse. Dès qu'il est question d'esthétique, se pose la question des critères. Le tableau que nous allons analyser peut fort bien être regardé avec le critère très ancien, celui de la reconnaissance de la vérité dans l'art (voir Platon dans le *Philèbe*). C'est-à-dire que le monument, la végétation, la cabane, le ciel dégagé, la lumière etc. semblent se situer dans un ordre cosmique, et en ce sens le tableau renvoie au critère de vérité. Mais le tableau n'échappe pas au temps, à l'histoire, et le monument identifié comme étant une église nous renvoie alors au temps des religions monothéistes, et par conséquent à la sublimité du divin. Après Nietzsche, c'est-à-dire aujourd'hui, la vérité de l'œuvre n'est plus dans le tableau mais dans la subjectivité de l'auteur qui l'a créé, et c'est peut-être contre cette dernière tendance que la sémiotique planaire, dans l'esprit de Greimas, a voulu revenir à l'œuvre seule... Certes les œuvres dites d'avant-garde renvoient presque toutes à la personnalité de leurs créateurs.

Commenter une œuvre d'art pose également un problème de critères car après tout l'explication d'un tableau peut donner lieu à de multiples manières de s'exprimer, et il serait même possible d'imiter Raymond Queneau et ses *Exercices de style*. Le tableau pourrait alors être décrit dans un style « négatif » :

« Ce paysage n'est ni un désert , ni une rue, et le bâtiment central n'est ni une usine, ni un gratte-ciel... etc. »

ou un style « d'hésitation »:

« On ne sait pas si l'église, de rite catholique ou orthodoxe, qui occupe une position plutôt centrale dans ce qui nous semble être un paysage urbain qui serait cependant occupé de part et d'autre par des arbres à un moment sans doute proche de midi ... etc. »

Cessons de plaisanter ! Les réserves que nous faisons en imitant Raymond Queneau ont pour fin de montrer que l'analyse d'un tableau est marquée par le temps de celui qui le regarde, que le tableau lui-même est marqué par le temps de sa création, et que par exemple l'ordre (les grecs auraient dit le cosmos) dans lequel il est construit à la fois lui est spécifique, mais en même temps il contient une sorte de vérité très difficile à définir, et qui pourtant peut finir par faire de l'œuvre un classique comme la Joconde de Léonard de Vinci. L'analyse qui fait suite a pour finalité de montrer comment on

peut aborder l'analyse d'un tableau avec les outils de la sémiotique mais nous savons que la logique aujourd'hui ne prétend plus imposer son sens au discours, qu'il s'agisse de textes ou d'œuvres d'art, et le travail que nous présentons n'est seulement qu'un moyen d'élucidation parmi d'autres. Wittgenstein n'a-t-il pas démontré que les signes sont inertes et que seul l'usage qu'on fait d'eux leur donne vie ?

I. Le cadre et les réseaux qu'il génère

Même si d'autres canaux entrent en jeu dans la perception d'un tableau, nous nous en tiendrons au canal visuel et donc aux signes visuels. Certes tous les signes visuels ne fonctionnent pas de la même façon et on ne peut pas mettre sur le même plan ceux qui ont une valeur indicielle comme la fumée signifiant l'existence d'un feu, ceux qui sont chargés d'une valeur symbolique comme les couleurs, les flèches, les croix, etc., ceux qui sont des icônes, et enfin ceux qui sont des signes au sens le plus strict du terme.

Par ailleurs, puisque la pragmatique reste incontournable, l'analyse ne portera pas seulement sur les contenus du tableau, mais aussi sur les dispositifs que l'énoncé met en œuvre pour que le tableau soit interprétable par le spectateur.

Le tableau (fig. 1) est inscrit dans une structure rectangulaire qui, bien qu'élément plutôt externe, a des échos sur sa structure interne. Ainsi à la fin du XIXe siècle et au début du XXe il était courant de peindre des portraits, ou d'en photographier, et de les insérer dans un cadre ovale qui s'adapte bien aux portraits. Dans le cas d'« Omsk » (le nom du tableau que nous allons étudier) le cadre rectangulaire est en écho, ou génère, (il y a interaction) d'une certaine façon la structure orthogonale qui sous-tend l'ensemble du paysage représenté.



Fig. 1. Omsk de Ruth Schranz Ratingen

Fig. 1. Omsk by Ruth Schranz Ratingen

A. La verticalité

La verticalité n'est pas a priori un signe iconique ; elle est plutôt un signe plastique qui fait partie de l'ensemble des codes qui reposent sur les lignes, les couleurs sans référence au moindre mimétisme.

Ainsi, à la largeur du cadre fait écho tout un réseau de parallèles à cette largeur comme par exemple la ligne verticale qui, dans la partie gauche du tableau, sépare

les arbres de l'église. Mais cette structure verticale prend un sens dès qu'on considère les bâtiments représentés et plus particulièrement le lieu de culte, très marqué par ses lignes de construction et par les trois croix qui subliment, en quelque sorte, cette verticalité. Les ouvertures de l'église sont plus hautes que larges et soulignent elles aussi cette verticalité que pour l'instant nous ne faisons que constater mais à laquelle nous donnerons du sens quand nous la comparerons à d'autres éléments discrets.

On découvre alors qu'une des verticales générées, celle qui est à peu de choses près l'axe de symétrie du clocher central, est en fait l'axe de symétrie verticale du tableau.

Sans anticiper sur l'interprétation, nous notons alors que cette axe de symétrie ne se réduit pas au rôle d'une structure abstraite car il divise le paysage assez harmonieusement, puisqu'on trouve, à droite comme à gauche, de cet axe :

- une moitié du bâtiment central ;
- un bâtiment de part et d'autre de ce bâtiment central ;
- de la végétation à l'extrême gauche comme à l'extrême droite du tableau.

B. L'horizontalité

La longueur du rectangle dans lequel le tableau est inscrit trouve également un écho dans un réseau de lignes horizontales à l'intérieur du tableau.

La ligne des toits du bâtiment masqué par le feuillage au centre, coïncidant presque avec la courbe peu accentuée de la coupole de droite, est parallèle à la ligne du sol, à la base de la cabane de bois située à gauche du tableau, en premier plan.

Les ouvertures plus larges que hautes, ainsi que la ligne qui sépare les deux éléments superposés de cette cabane sont également très marquées d'horizontalité.

Bref, ce tableau est construit sur une trame orthogonale qui nous conduira à prendre en compte la signification de l'opposition *horizontalité VS verticalité*.

C. Le réseau des obliques

Il est à première vue beaucoup moins affirmé que le réseau orthogonal : trois parallèles des deux lignes des deux toits de la maison en bois avec la ligne du côté gauche du bâtiment central masqué par de la verdure.

A noter que la ligne de faîte de ce bâtiment central se retrouve sur l'axe de symétrie vertical du tableau.

Enfin, les trois coupoles s'inscrivent respectivement dans 3 triangles dont les angles au sommet sont de valeur sensiblement égales.

D. Les courbes

Elles correspondent au tracé des galbes des clochers à bulbe, aux bases des coupoles et aux parties supérieures des fenêtres de l'église.

En résumé, les « formèmes » que nous venons de recenser permettent de mettre en évidence des oppositions qui pour l'instant restent peu significatives :

- orthogonalité VS oblicité ;
- verticalité VS horizontalité ;
- droite VS courbe.

II. La couleur et les chromèmes

Le tableau est entièrement réalisé avec des couleurs froides, le bleu, le blanc avec sa contre-couleur le noir, et le vert, à l'exception de l'or des croix et des clochetons terminaux. Le vert atténue la froideur du tableau car il se situe à mi-chemin entre les couleurs froides et les couleurs chaudes. Mais nous n'interpréterons pas les couleurs, c'est-à-dire nous n'analyserons pas le rôle de ces chromèmes tant que nous n'aurons pas abordé l'iconicité du tableau.

Ce qui frappe dans ce tableau c'est la grande luminosité du blanc et du bleu qui impose en quelque sorte l'infini du ciel et l'aspect éblouissant de l'édifice religieux.

III. Les signes iconiques

Si nous pouvons décrire ce tableau, c'est en fonction d'un référent, c'est-à-dire d'un objet que nous pouvons comparer à un modèle. Cet objet appartient à la classe d'objets « paysage », perçu à partir du stimulus visuel que constitue le signifiant. Entre le stimulus visuel et le référent s'établit une relation de co-typie, puisque l'un et l'autre ont chacun une texture, une forme et une couleur, c'est-à-dire qu'ils peuvent être décrits en termes de spatialité. Remarquons que le stimulus et le référent peuvent être comparés, bien qu'ils soient à des échelles différentes (rapport entre le paysage qui a été peint et sa reproduction qui mesure 25,5x19 cm).

IV. Les isotopies

Deux isotopies dominent le tableau, et correspondent à des noèmes : *monde naturel VS monde humain*. Nous éviterons ici une discussion métaphysique, non sans avoir affirmé que l'homme relève à part entière de la nature, mais ce qui oppose ici l'architecture humaine au monde végétal est du même ordre que ce qui opposerait le nid de guêpes, avec ses alvéoles, aux végétaux se trouvant dans son voisinage immédiat.

L'isotopie de l'humain s'articule sur un contraste mis en évidence par :

- l'opposition des formèmes *grand (pour l'église) VS petit (pour la cabane de bois)* ;
- l'opposition des chromèmes *blanc (pour l'église) VS noir-violet (pour la cabane de bois)* ;
- l'opposition de la luminosité *intense (pour l'église) VS faible (pour la cabane de bois)* ;
- l'opposition de la *brillance des ors de l'église VS aspect terne de la cabane de bois*.

Structure répétitive des formèmes et des chromèmes imposant un rythme ternaire les triangles de l'église VS architecture modeste et moins harmonieuse pour la cabane de bois.

D'où cette première et très schématique récapitulation (tableau 1).

Il apparaît ainsi que les caractéristiques qui relèvent de l'humain, l'église et la cabane de bois, s'opposent dans un sens positif pour l'église et plutôt négatif pour la cabane de bois, qui se trouve dans un endroit sombre et est elle-même d'une couleur sombre, presque noire, c'est-à-dire à la limite de l'achromatisme. Le formème /verticalité/ dominant pour l'église s'oppose à l'/horizontalité/ de la cabane, c'est-à-dire, en terme plus dynamique, que l'église est métaphoriquement projetée dans **un mouvement ascendant vers le ciel** alors que l'horizontalité de la cabane symbolise **l'enracinement dans la terre**.

Tableau 1

Isotopie de l'humain

	Orientation	Dimension	Couleur	Luminosité	Décoration	Architecture
Église	Verticale	+	+	+	+	+
Cabane	Horizontale	-	-	-	-	-

Table 1

Isotopy of things related to the human's world

Il n'y a pas besoin de pousser l'analyse dans les moindres détails des deux édifices pour comprendre à quel point l'édifice sacré est valorisé par rapport au modeste édifice de la cabane de bois.

En outre le /**blanc**/ de la pierre des murs de l'église s'oppose au /**noir-brun-violet**/ du bois avec lequel la cabane est construite. On a donc une opposition /**minéral**/ VS /**végétal**/ qui concerne les matériaux de constructions des deux édifices, opposition qui fonctionne apparemment toujours dans le même sens d'une mise en valeur de l'édifice sacré par rapport à l'édifice commun.

La cabane de bois fonctionne par ailleurs comme un terme connecteur d'isotopies puisqu'elle relie /**l'humain**/ au /**végétal**/ . Cette connexion est très marquée par la répartition de la luminance en deux grande zones qui partagent le tableau : en effet à une zone claire, et de forte luminance englobant l'église et le ciel, s'oppose une zone de faible luminance comprenant l'ensemble du végétal dans lequel est enfouie la cabane de bois, qui ainsi, ne se détache pas de la matière avec laquelle elle est fabriquée.

On peut alors affirmer que le végétal et l'humain sont signifiés par un égal enracinement terrestre.

Mais l'église dénote également l'œuvre de l'homme, or le chromème bleu se retrouve dans la coloration de ses toits et de certaines de ses ouvertures. Elle est en outre dans la zone de forte luminance qui la réunit au ciel, symboliquement lieu de spiritualité, et ce d'autant que dans le tableau il est peint d'un bleu pur sans nuages. L'église fonctionne elle aussi comme un terme connecteur d'isotopies, terme qui réunit l'isotopie de l'humain et celle du ciel.

Si nous avons à traduire ces connections d'isotopies en programmes narratifs, nous dirions que l'énonciateur met en place deux programmes dont chacun est l'anti-programme de l'autre.

$$PN1 F(S2) \Rightarrow [(S1 \vee O1c) \rightarrow (S1 \wedge O1c)]$$

Ce programme se traduit par la conjonction de l'humain avec l'objet O1 = objet céleste (spiritualité). Ce qui peut s'expliquer ainsi !

Le sujet énonciateur et opérateur S2 fait en sorte que le sujet d'état, sujet humain S1, disjoint de l'objet céleste O1c lui soit conjoint. Le ciel dans la tradition chrétienne est le lieu symbolique où se tiennent les saints et Dieu. Mais sur le plan physique le ciel fait partie de l'atmosphère que nous respirons. En peignant un ciel bleu et pur, l'énonciateur du tableau rend facile la métaphore qui permet de passer de la pureté du ciel à la pureté

des âmes. C'est en ce sens qu'il y a interférence entre les clochetons terminaux et les croix d'une part qui sont des parties d'un édifice religieux, et le ciel pur qui métaphorise le paradis des chrétiens. Disons que le tableau manipule son observateur en l'incitant à passer d'une simple observation du monde physique à une sorte de contemplation spirituelle, religieuse que nous représentons dans le processus narratif par le symbole O1c (objet céleste et spirituel). Mais l'énonciateur-peintre ne laisse pas le spectateur s'imprégner de la seule spiritualité, d'où le programme narratif (PN2) suivant :

$$\text{PN2 } F(S2) \Rightarrow [(S1 \vee O1t) \rightarrow (S1 \wedge O1t)]$$

Le sujet du *faire*, le sujet énonciateur et opérateur S2, ne se contente pas d'un discours mettant en valeur la lumière et la spiritualité, il renvoie son destinataire, le spectateur et sujet d'état S1, à un objet situé à l'ombre d'un arbre, une cabane en bois de couleur sombre qui manifestement ne connote ni richesse ni grandeur, à la différence de l'église qui la domine. Notons que du côté droit du tableau on a symétriquement une zone d'ombre à la base d'un feuillage. Disons que le spectateur qui peut subir un tropisme le conduisant à privilégier la zone lumineuse de tableau, ne peut cependant pas ne pas voir la cabane dont l'architecture renvoie plutôt à la pauvreté, à moins qu'il ne s'agisse d'un atelier où l'on travaille... De toute façon c'est à une réalité terrestre, banale que nous renvoie la partie inférieure du tableau. C'est ce que nous traduisons par la conjonction du sujet d'état avec l'objet terrestre, ou commun, ou banal, que nous désignons par O1t.

Ce programme se traduit par la conjonction de l'humain avec l'objet terrestre.

Nous pourrions traduire la double réalisation de ces programmes antinomiques comme une double implication :

$$\text{PN1} \Leftrightarrow \text{PN2}$$

Car ces deux programmes interagissent l'un sur l'autre, le PN1 donnant une vision lumineuse et spirituelle du monde mise en valeur par le contraste avec le PN2 qui renvoie à l'obscurité, la pauvreté du matériau de couleur sombre avec lequel est construit la cabane, bref à un objet plus sombre et plus modeste. A ce stade de l'analyse du tableau nous nous contentons de constater que les termes connecteurs d'isotopies que sont la cabane de bois et l'église, mettent en évidence la condition de l'homme, à la fois matérielle et spirituelle, sans que nous cherchions à voir si le tableau ne donne cependant pas une orientation préférentielle, ce qui nous conduira à affiner l'analyse syntaxique.

V. L'énonciateur

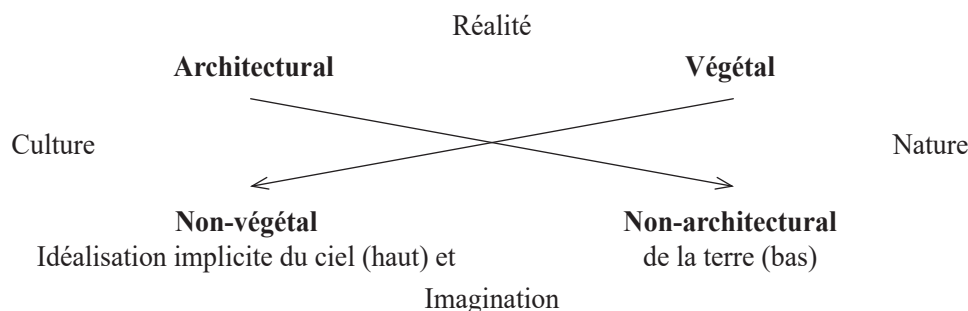
Si nous considérons le tableau dans son ensemble, certaines oppositions s'imposent.

1° l'opposition nature VS culture

Ce couple oppositionnel est presque incontournable mais il est intéressant de noter que si l'on compare les surfaces consacrées aux images se référant à ces deux concepts, on constate qu'elles sont à peu près équivalentes. D'où l'accentuation de cette impression d'équilibre donnée par la construction du tableau.

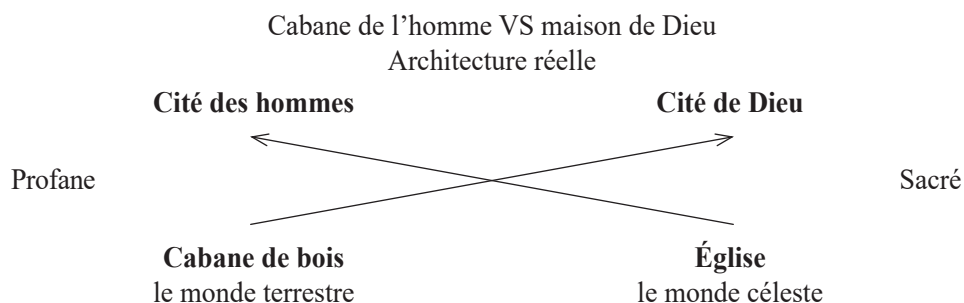
On remarque que le feuillage (nature) constitue une sorte d'écrin, de nid, dans lequel la cabane de bois est enfouie et duquel émerge l'église. L'énonciateur du tableau aurait pu isoler par exemple, dans sa représentation, les bâtiments des arbres, en ne maintenant comme conjonction avec les éléments naturels que le sol (la terre) et le ciel. On aurait eu alors, du point de vue sémiotique, une disjonction. Il n'en est rien et l'énonciateur a cherché au contraire à ne pas dissocier le culturel, signifié par les éléments architecturaux, du naturel signifié par le monde végétal.

On peut alors proposer comme première articulation le schéma thématico-narratif suivant :



Nous savons tout ce que ce schéma a d'approximatif mais on ne travaille pas sur un tableau avec la même aisance que sur un texte. Ce schéma ne constitue qu'une étape dans la progression de l'analyse du tableau.

Il est vrai qu'on peut contester le métaterme « idéalisation de ... », mais une autre articulation sous-tend ce tableau :



De telles oppositions n'ont de sens que par rapport au tableau analysé et ne peuvent à aucun titre être généralisées. Peut-on parler d'un parcours syntaxique ?

Oui, si l'on considère les jonctions des chromèmes : ainsi la cabane de bois, dont la couleur est proche de celle du sol, ce qui renforce sa vocation terrestre, est en contact direct avec le blanc lumineux de l'église à l'endroit du décrochement des deux lignes de toits, vers le centre du tableau. On peut alors donner le sens du parcours narratif *cabane de l'homme* → *église* → *cité de Dieu*, ce qui peut être une façon pour le croyant (que

nous ne sommes pas !) de dire qu'en partant de sa cabane pour aller à l'Église, l'homme accède finalement à la cité de Dieu. Le parcours narratif symétrique signifierait que Dieu, en ayant le regard sur la cabane de bois, vient habiter la cité de l'homme. Si nous étions dans un texte littéraire nous parlerions de compétence narrative de l'énonciateur.

En effet l'énonciateur a placé l'église en position centrale et l'a peinte d'un blanc lumineux, c'est-à-dire d'un blanc qui loin de relever de l'achromatisme semble au contraire être la somme de toutes les couleurs. Les ombres n'ayant pas été représentées, on peut penser qu'il est midi dans le tableau... , mais ce qui frappe le plus est que la lumière semble surgir de la terre, du feuillage, de la zone sombre du bas du tableau, comme si elle était elle-même animée d'un mouvement ascendant vers le ciel, accompagnant celui des clochers et des croix, ce mouvement étant dû à l'importance du réseau des formèmes que sont les verticales. La symbolique du blanc est riche, complexe, diverse et contradictoire même, selon les cultures, mais il semble bien qu'ici le blanc connote la pureté et la spiritualité.

Quant à l'or des croix, outre qu'il nous rappelle le temps de la perfection, celui de l'âge d'or, n'oublions pas qu'il évoque chez les grecs de l'Antiquité le soleil, la chaleur, la fécondation, l'amour, or l'église, par son architecture nous apparaît être orthodoxe, ou catholique de rite oriental, c'est-à-dire très en rapport avec la culture grecque. Apollon était habillé d'or et le Christ est souvent représenté auréolé d'or.

Les croix ont elles aussi des valeurs symboliques multiples dans toutes les cultures, mais retenons que la croix est d'abord un symbole d'orientation qui a pour première fonction de montrer, de donner la direction, or il est clair que dans le tableau la direction indiquée est le ciel. Le ciel est donc l'objet visé par un signe religieux, ce qui en fait beaucoup plus qu'une masse d'air colorée jouant le rôle de toile de fond du tableau. Les croix sont des opérateurs de transformation du ciel banal situé au-dessus de nos têtes en lieu céleste du sacré et du divin.

VI. La temporalité

Nous en avons dit deux mots, mais nous pouvons maintenant l'aborder plus aisément. Il est vrai qu'il peut paraître curieux de parler de temporalité d'une image fixe, l'icône dénotant un état ponctuel, un instant figé par le peintre ou le photographe, et renvoyant à un référent sans temporalité. Jean-Marie Klinkenberg parle d'injection du trait "durée" dans des types iconiques:

- injection par l'encyclopédie ;
- injection par les indices ;
- injection par les signes indexicaux ;
- injection par des sémiotiques extérieures [3].

Si nous nous référons au premier type d'injection, rien dans les objets représentés postule une temporalité immédiatement antérieure comme par exemple une des vitres des bâtiments représentés cassée présupposerait que ce bris vient de se produire.

On ne voit pas non plus quelle temporalité immédiatement postérieure pourrait être signifiée, ni comment le référent de l'icône se situerait dans un instant intermédiaire entre deux actions.

Peut-on parler d'une temporalité énonciative du fait du tremblé pour rendre le feuillage des arbres? A notre avis cela ne présente aucun intérêt.

On ne trouve pas non plus de signes indexicaux, du type sillage dessiné derrière un bateau, ou tourbillon derrière une voiture, qui indiqueraient le déplacement des objets, ni d'interférence avec une sémiotique extérieure, comme par exemple un titre au tableau du type « Printemps sur un lieu de prière ».

Et pourtant, pour reprendre le terme de Klinkenberg, il y a bien une injection de la temporalité dans ce tableau, mais peut-être faut-il la considérer d'abord comme relevant de la « longue durée »...

On perçoit d'abord dans ce tableau ce que nous appellerons une *temporalité naturelle* : le manque d'ombre portée permet de situer le moment de la journée où le soleil occupe sa position la plus haute au-dessus de l'horizon. Disons, pour simplifier, qu'il est midi.

S'il ne s'agissait pas d'un paysage d'été, le peintre aurait également dû représenter les ombres portées car le soleil ne serait pas aussi haut .

Le feuillage des arbres nous donne également des indications sur le moment de l'année : on est à la fin du printemps ou au début de l'été : la végétation est luxuriante. Notons que ce feuillage est le résultat d'une croissance végétale, donc d'un mouvement, donc du temps.

Enfin le ciel bleu confirme l'impression de belle saison dans laquelle se situe l'anecdote.

Mais nous parlerons également d'une *temporalité culturelle*. En effet les deux édifices représentés portent en eux :

le temps qu'il fallu pour les construire, et sans doute l'édifice religieux, est-il le résultat d'un temps de travail beaucoup plus long que la modeste cabane de bois.

Le style de construction renvoie à des périodes différentes de l'histoire, les vitres rectangulaires de la cabane étant la marque d'une époque assez récente de la construction par rapport à l'église qui a sans doute plusieurs siècles d'existence.

Les vitres de la cabane évoquent la présence d'un atelier, d'où l'opposition entre un lieu et un temps du travail par rapport à un lieu et un temps de la prière.

L'église est un lieu du rituel, donc elle signifie le temps des traditions; en outre elle signifie 2000 ans de culture chrétienne.

Enfin, dans le prolongement de ce que nous venons d'affirmer, les croix, outre qu'elles signifient la mort du Christ, en désignant le ciel, désignent l'éternité. Disons que ce tableau relève, d'une façon peut-être indirecte, de l'iconographie chrétienne, et de ce fait ne peut échapper au temps.

Nous pensons d'ailleurs que tout tableau, sauf s'il est totalement abstrait, contient des indices de temporalité, même dans le cas où aucune anecdote n'est explicitement relatée, comme c'est justement le cas de celui que nous analysons. Même en peinture rien n'échappe au temps...

VII. La spatialité

Dans un tableau non abstrait il y a conversion d'un espace tridimensionnel en un espace bidimensionnel. C'est donc une syntaxe topologique qui se met en place en organisant les formèmes et les chromèmes. Cette syntaxe s'inscrit automatiquement dans un contexte socio- culturel, celui du public visé. Nous venons de parler d' iconographie

chrétienne et il est clair que l'énonciateur du tableau a sans doute cherché à mettre en évidence des stéréotypes (église, croix, cabane, etc.) qui fonctionnent dans la société où le tableau est exposé. Qu'on le veuille ou non, le tableau a été peint pour dire quelque chose : il établit une conjonction entre l'espace planaire et l'espace tridimensionnel du spectateur. Le spectateur, s'il reconnaît dans le stimulus, c'est-à-dire dans telle et telle taches de couleurs, telle ou telle formes géométriques, une église, une cabane, des croix, etc., c'est parce que la fonction iconique met ces objets peints en équivalence avec les représentations mentales du public.

Le tableau, comme tous les tableaux figuratifs, est une reconstruction complètement artificielle d'une certaine situation pseudo-quotidienne, c'est-à-dire que le lecteur du tableau peut imaginer qu'il est sans l'intermédiaire de personne, du moins en apparence, dans un espace qu'il identifie globalement comme un paysage de la ville d'Omsk (s'il a pris en considération le titre du tableau), voire comme un paysage dont les éléments, église, cabane, arbres, ciel, etc., sont des éléments qui lui sont familiers, au point que cette reconstruction artificielle peut se faire oublier en tant qu'image. Il est des tableaux d'horreur qui déclenchent des craintes chez certains lecteurs qui finissent par oublier qu'il ne s'agit que de traits et de taches de peinture sur une toile, car l'image figurative dit toujours quelque chose. Si nous oublions un instant Omsk pour considérer une image publicitaire, nous constatons que cette image publicitaire rassure son spectateur-lecteur. Des signifiés comme la beauté, l'élégance, la jeunesse etc., finissent par traduire à la fois le bonheur et la modernité. J. Baudrillard publia « *Le système des objets* » en 1968. Il disait de la publicité :

« La publicité rassure les consciences par une sémantique sociale dirigée, et dirigée à la limite sur un seul signifié, qui est la société globale elle-même. Celle-ci se réserve ainsi tous les rôles : elle suscite une foule d'images dont elle s'emploie en même temps à réduire le sens » [1, pp. 246-249].

Résultats et discussion

Le tableau « Omsk », même s'il porte un nom de ville, suscite chez le lecteur une impression de calme, de bonheur de vivre dans une nature dans laquelle Dieu a cependant sa place. Que Ruth Schranz Ratingen l'ait voulu ou pas, son tableau signifie une quiétude naturelle et religieuse, y compris pour l'athée que nous sommes ! Il est intéressant en effet de chercher à comprendre quels dispositifs l'énoncé met en œuvre pour assurer, du moins susciter, le positionnement du spectateur. En ce sens, l'œuvre picturale figurative fonctionne comme un texte, comme un discours, comme un acte de langage qui dépend des propriétés objectives de l'espace communicationnel. Certes nous ne confondons pas texte linguistique et image, mais pour en revenir au tableau d'Omsk, l'analyse sémiotique débouche, qu'on le veuille ou non, sur une mise en évidence de certaines valeurs illocutoires qui influent sur les rapports entre le tableau et ses spectateurs. Le positionnement du spectateur dépend alors de sa culture personnelle, mais aussi des rapports sociaux, voire des valeurs de la civilisation dont il est imprégné. N'oublions pas qu'en sémiotique visuelle, « l'image est considérée comme une unité de manifestation autosuffisante, comme un tout de signification,

susceptible d'être soumis à l'analyse. [...] De même, alors que pour la sémiologie de l'image, l'iconicité des signes fait partie de la définition même de l'image, la sémiotique planaire considère l'iconicité comme un effet de connotation véridictoire, relative à une culture donnée, qui juge certains signes *plus réels* que d'autres et qui conduit, dans certaines conditions, le producteur de l'image à se soumettre aux règles de construction d'un *faire semblant* culturel » [2, p. 181].

Un événement d'ordre esthétique se produit en ce moment à Paris [N.D.L.R. Septembre-Octobre 2021] : on enveloppe l'Arc de Triomphe, selon la volonté de Christo Vladimir Javacheff (1935-2020). Son épouse Jeanne-Claude a en effet obtenu l'autorisation de réaliser cet emballage qu'avait préparé feu son époux. Certes nous ne sommes pas dans le « planaire » puisque l'œuvre, dite d'art, produite est tri-dimensionnelle, mais il est possible d'aborder cette œuvre dans le même état d'esprit que celui qui présida à notre analyse de « Omsk ».

L'Arc de triomphe emballé par 25 000 m² de polypropylène, donc par du plastique obtenu par polymérisation du propylène (C₃H₆), un hydrocarbure éthylénique... (Bravo pour les écologistes !) apparaît donc aux parisiens couvert de bandes argentées. Christo aurait expliqué qu'il voulait attirer l'attention du public sur des œuvres d'art que ce même public ne voit plus, tant il a l'habitude de les côtoyer, de passer devant, de les contourner, etc..., œuvres qu'il regardera de nouveau quand elles seront désenveloppées. Notre propos n'est pas faire ici l'analyse du monument tel qu'il apparaît quand il est emballé. Nous nous contentons d'affirmer, en référence à la théorie de la véridiction telle que l'a développée Greimas [2, pp. 417-419], que Christo a sans doute pensé que ce retour désiré à l'œuvre démasquée, était de l'ordre du certain, de l'évidence, et qu'en conséquence le public, devenu complice, comprendrait sans doute ce qu'il a voulu dire au niveau de la dénotation. Mais nul n'échappe à son environnement culturel, or nous oserons affirmer que cet emballage connote très explicitement une civilisation de la consommation à outrance, une civilisation du *paquet-cadeau*, une civilisation de *la vente par correspondance* dominée par de grandes firmes. Une deuxième connotation, moins explicite que la première certes, est celle du triomphe, non pas de l'Arc ..., mais du plastique !.. au moment où les recherches les plus sérieuses nous montrent que l'air et nos océans véhiculent d'immenses quantités de microparticules de plastiques divers qui empoisonnent notre milieu naturel. Mais bien sûr tout spectateur de l'Arc de Triomphe emballé découvrira ou ne découvrira pas ces connotations, soit parce qu'il les censure inconsciemment, soit par ignorance...

Conclusion

Ce que nous avons retrouvé en analysant un tableau, c'est le problème de l'objectivité et de la subjectivité dans le langage, même quand ce langage est constitué de formèmes et chromèmes déposés sur une toile. Nous avons trouvé au moins des traces dans le tableau d'un fonctionnement social (sens religieux) et d'une activité énonciative (calme, sérénité, équilibre). En fait, sans l'avoir vraiment voulu, en faisant allusion aux connotations de l'Arc de triomphe emballé, nous avons mis en évidence en réalité une métaphore de notre analyse du tableau de Ruth Schranz Ratingen, qui d'une certaine mesure, peut être considérée comme un dés-enveloppement de l'énonciation du tableau... !

RÉFÉRENCES

1. Baudrillard J. 1968. Le système des objets. Paris: Gallimard.
2. Greimas A. J., Courtés J. 1979. Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Hachette Université.
3. Klinkenberg J. M. 2000. Précis de sémiotique générale. Paris: Seuil, Points Essais.
4. Sartre J.-P. 1957. L'Être et le Néant. 53e édition. Paris: Gallimard, Bibliothèque des idées.
5. Van Lier H. 2010. Anthropogénie. Les Impressions nouvelles.

Pierre MARILLAUD¹

UDC 80=133.1

ELEMENTS OF SEMIOTIC ANALYSIS OF RUTH SCHRANZ RATINGEN'S PAINTING

¹ Dr. of Linguistics, Associate Researcher,
University Toulouse-Jean Jaurès (France);
Inspector of the Honorary Academy
p.marillaud.cals@orange.fr

Abstract

Our analysis consists of one approach of planar semiotics presented and thoroughly explained in chapter 9 of “Précis de Sémiotique Générale” by Jean-Marie Klinkenberg (1996) with a nod to other references. It goes without saying that we suggested our personal remarks and points of view in such analysis. The reason for writing this article is due to our persuasion that the importance of signs, even if it has been increasing since the past, is of such high level nowadays and that our society lives in day-to-day proliferation of images of different sorts. In our research, we have established relations between sign and linguistic structures like narrativity, for instance. However, it is utmost obvious that processes of sense construction are different whether we study a text or an image. Given an intention for our approach to be the most objective, we took into consideration the fact that spectator's subjectivity interferes with esthetic considerations and we tried to highlight the importance of cultural influence in conception and interpretation of a painting. We did not want to limit our findings to the old idiom “tastes differ”. We hope that we were able to avoid that as well as to clarify our approach with the application of A. J. Greimas' semiotic square.

Keywords

Opposition, signifier/signified, expression/content, formeme, chromeme, isotopy, narrative program, enunciation.

DOI: 10.21684/2411-197X-2021-7-4-8-25

Citation: Marillaud P. 2021. “Elements of Semiotic Analysis of Ruth Schranz Ratingen's Painting”. Tyumen State University Herald. Humanities Research. Humanitates, vol. 7, no. 4 (28), pp. 8-25.

DOI: 10.21684/2411-197X-2021-7-4-8-25

REFERENCES

1. Baudrillard J. 1968. *Le système des objets*. Paris: Gallimard.
2. Greimas A. J., Courtés J. 1979. *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Hachette Université.
3. Klinkenberg J. M. 2000. *Précis de sémiotique générale*. Paris: Seuil, Points Essais.
4. Sartre J.-P. 1957. *L'Être et le Néant*. 53e édition. Paris: Gallimard, Bibliothèque des idées.
5. Van Lier H. 2010. *Anthropogénie. Les Impressions nouvelles*.

Пьер МАРИЙО¹

УДК 80=133.1

ЭЛЕМЕНТЫ СЕМИОТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА КАРТИНЫ РУТ ШРАНЦ РАТИНГЕН

¹ доктор лингвистики,
ассоциированный исследователь,
Университет Тулузы им. Жана Жореса (Франция);
член Почетной академии
p.marillaud.cals@orange.fr

Аннотация

Наш анализ построен на одном из подходов семиотики двумерного пространства, подробное описание которого, помимо упоминаний в других источниках, Жан-Мари Клинкаберг (Jean-Marie Klinkenberg) привел в главе 9 работы под названием «Обзор общей семиотики» (“Précis de Sémiotique Générale”, 1996). Безусловно, в настоящем исследовании мы предлагаем личные замечания и точки зрения. Причина для написания данной статьи состоит в том, что, по нашему убеждению, важность знаков с давних времен и по сей день продолжает расти и достигает значительной степени. Кроме того, каждодневный рост числа разных по своему роду изображений оказывает прямое влияние на современное общество. В нашем исследовании мы установили связи между знаковой и языковой структурами, например, нарративность. Однако, несомненно, процесс построения и выявления смыслов при анализе текста и изображения различны. Чтобы придать нашему подходу как можно большую объективность, в своем исследовании мы брали во внимание тот факт, что субъективность наблюдателя влияет, порой негативно, на соображения эстетического порядка и интерпретацию произведения искусства, картины в частности. В своих выводах мы не ограничивались старой поговоркой «о вкусах не спорят», а имели намерение добраться до сути. Считаем, что нам удалось сделать это, а также объяснить наш подход к анализу благодаря применению семиотического квадрата А. Ж. Греймаса.

Цитирование: Марийо П. Элементы семиотического анализа картины Рут Шранц Ратинген / П. Марийо // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates. 2021. Том 7. № 4 (28). С. 8-25.
DOI: 10.21684/2411-197X-2021-7-4-8-25

Ключевые слова

Оппозиция, обозначающее/обозначаемое, план выражения / план содержания, формема, хромема, изотопия, типы нарратива, акт высказывания.

DOI: 10.21684/2411-197X-2021-7-4-8-25

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Baudrillard J. Le système des objets / J. Baudrillard. Paris: Gallimard, 1968.
2. Greimas A. J. Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage / A. J. Greimas, J. Courtés. Hachette Université. 1979
3. Klinkenberg J. M. Précis de sémiotique générale / J. M. Klinkenberg. Paris: Seuil, Points Essais, 2000.
4. Sartre J.-P. L'Être et le Néant / J.-P. Sartre. 53e édition. Paris: Gallimard, Bibliothèque des idées, 1957.
5. Van Lier H. Anthropogénie / H. Van Lier. Les Impressions nouvelles, 2010.