



**HAL**  
open science

## L'étiquette et la robe.

Jean-Jacques Boutaud

► **To cite this version:**

Jean-Jacques Boutaud. L'étiquette et la robe.. Christophe Genin. Déconstruire l'image, Publications de la Sorbonne, pp.107-117, 2011, 978-2859446635. halshs-01139516

**HAL Id: halshs-01139516**

**<https://shs.hal.science/halshs-01139516v1>**

Submitted on 6 Apr 2015

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**In : Déconstruire l'image, Christophe Genin dir., Paris, Publications de la Sorbonne, 2011, 107-117**

**L'étiquette et la robe : histoire d'un interdit**  
Pour une lecture fresnaut-ménologique de l'image

Jean-Jacques Boutaud  
Université de Bourgogne

**Avertissement.**

Pour cet hommage à mon ami Pierre Fresnault-Deruelle, je voudrais, le temps d'un article, me couler dans le personnage et endosser le rôle du franc-tireur en sémiotique. Car Pierre c'est un personnage, avec du style, du caractère et une manière si personnelle de tracer son chemin dans les arcanes de la sémiotique.

Pas de pastiche, ici, car il en faudrait déjà le talent pour se mettre à niveau, même en forçant le trait. Avant tout, un besoin d'empathie, de sympathie, avec l'homme qui s'aventure dans les images, comme Barthes dans le *Plaisir du texte*, en cherchant moins le code que le mode, moins la position que la posture, face à l'objet. Le besoin d'en découdre avec le signe, mais de s'insinuer aussi dans les replis du sens où s'origine le désir et la délectation. Etre en chemin, toujours, comme en témoigne ce goût de l'écriture, chez Pierre, mais trouver sa voie, à travers les époques, les modèles, les théories... et sa propre voix.

Faire parler les images, certes, mais dans quelle langue, avec quel langage ? A suivre Pierre Fresnault-Deruelle, cette archéologie du travail sur l'image procède d'une sédimentation complexe, au fil du temps. Nous avons cru y reconnaître :

- Le temps sémiologique : il ausculte le « champ stripologique »<sup>1</sup>, avec les tics et les manières du moment structuraliste, interrogeant le signe à l'intérieur des messages. C'est le temps des majuscules, pour condamner tout ce qui réduit les « certaines pratiques « signifiantes » à l'Ordre du Discours, du Modèle et du

---

<sup>1</sup> *Récits et discours par la bande. Essais sur les Comics*, Paris, Hachette Essais, 1977

Code »<sup>2</sup>. Tant mieux si la bande dessinée se présente comme objet « déviant », car Fresnault a toujours aimé faire un pas de côté pour mieux scruter les images et les (faire) parler. Nous le verrons, le sens de l'image est souvent retors, et s'il faut être un peu tordu pour « voir du signe là où d'autres ne voient que des choses » (Barthes), alors il ne faut pas hésiter à lever le voile. Mais la première leçon, dans la veine structurale, est d'aborder le signifiant de l'image, avec attention et circonspection. Lire, avant de dire ou prédire ce qui fait sens. Nous respecterons ce temps d'approche de l'image, sans précipiter l'interprétation, à la fois pour maintenir une bonne distance et entrer en contact avec les éléments.

- le temps sémiotique : il s'émancipe du « discours par la bande », pour se frotter au monde des images, notamment sous les traits de la séduction publicitaire ou médiatique. Une manière de prolonger le geste « rhétorique » de l'image pour en mieux saisir le pouvoir et « l'éloquence ». Dans ce jeu permanent entre l'image manipulante et « l'image manipulée », il nous est donné de « prendre à partie l'image fixe, bien plus fuyante qu'on ne croit »<sup>3</sup> et de nous demander, non pas ce qu'elle dit ou veut nous dire, mais ce par quoi on peut la dire ou la lire de telle ou telle façon. Question plus pointue qui en appelle, certes, au système de l'image, mais comme préambule à un travail interprétatif s'insinuant dans le système. Un jeu, à l'intérieur d'une organisation iconique, d'une configuration et, mieux encore, d'une figure, au sens visuel et rhétorique. Là encore, cela nous a guidé dans le choix d'une image qui se soutient d'une configuration lisible à plusieurs niveaux, mais soudée à une figure rhétorique visuelle, de « métaphore en métamorphose », préfigurant le travail du sémioticien, s'il est vrai que « certaines icônes intègrent implicitement ou explicitement des dispositifs sémiogénétiques (des « machines ») susceptibles de générer des niveaux de lecture complémentaires et/ou concurrentiels »<sup>4</sup>

- Le temps sémiotique, celui de l'interprétation saisie ou plutôt suivie dans le processus et les linéaments de sa formation. Un temps phénoménologique, « fresnault-ménologique », tant se conjuguent la pensée du système et la vision subjective dans les forces conjuguées de l'œil et de l'esprit. Au-delà du code (temps sémiologique), et au-delà de la figure (temps sémiotique), la propension du signe à faire corps, du « phatique au phantasmatique », en prédisposant au corps à corps avec l'image. Un rapport discret et intime à l'image, à son *punctum* (s'il fallait reprendre, là encore, Barthes), à ce qui émerge ou pointe non pas dans un texte mais dans une texture. Il nous fallait, en guise d'exercice, une image incarnée, se prêtant à ce

---

<sup>2</sup> « La bande dessinée et son discours », avant-propos (Pierre Fresnault-Deruelle, avec Michel Covin et Bernard Toussaint), *Communications* n°24, Seuil, 1976, p. 1.

<sup>3</sup> *L'image manipulée*, Paris, Edilig, 1983, p. 7.

<sup>4</sup> *L'éloquence des images, Images fixes III*, Paris, PUF, p. 133.

jeu de capture, de captation, entre le sujet et l'objet, pris dans un mouvement de saisie réciproque.

Pierre Fresnault-Deruelle n'a jamais véritablement fait cas de ces changements de régime qui vous placent sous l'obédience du sémiologique, du sémiotique ou du sémiosique. Ils n'en discute pas les emplois, et n'en retient pas même les termes, s'ils portent à discuter étiquette ou Ecole. Entre Greimas et Peirce, il vous parle de Tardy<sup>5</sup>. Entre la logique structurale et le moment interprétatif, il se place au cœur de la sémiogénèse.

Dans les pas du chercheur, et, dans le moule de son écriture, nous voudrions donc, à titre d'hommage, mettre à l'épreuve une image, ou plutôt notre regard sur une image, en mimant, sans les parodier, répétons-le, les styles qui ont marqué les époques, aux différents âges du faire sémiotique de Pierre Fresnault-Deruelle. Des changements d'angles salutaires par rapport aux sollicitations et aux sortilèges des images, histoire de déplacer le regard et de percer, patiemment, toujours un peu mieux, le mystère des traits et des figures.

Faut-il s'étonner, alors, que l'image du vin se soit imposée à nous, aussi *naturellement*, pour décrire cette ivresse des images, déplaçant le regard, multipliant les angles, comme autant d'appels à lire et au dé-lire. On ne sera pas surpris, pour l'occasion, de nous voir jouer dans notre cour, en Bourgogne, quitte à réveiller le souvenir d'un épisode un peu douloureux dans la communication des vins de Bourgogne.

En effet, j'ai choisi cette fameuse image de la campagne orchestrée par le BIVB (Bureau Interprofessionnel des Vins de Bourgogne), à partir de mars 2003, et jugée illicite par le Tribunal de Grande Instance de Paris, le 06 janvier 2004, pour non respect de la loi Evin<sup>6</sup>. 82 parutions prévues en presse quotidienne,

---

<sup>5</sup> En bon lecteur, pour commencer, de sa thèse d'Etat : *Iconographie et sémiogénèse*, Université Louis Pasteur, 1976.

<sup>6</sup> Peut-être est-ce l'occasion de redire et relire la loi Evin dans le texte : « La publicité autorisée pour les boissons alcooliques est limitée à l'indication du degré volumique d'alcool, de l'origine, de la dénomination, de la composition du produit, du nom et de l'adresse du fabricant, des agents et des dépositaires ainsi que du mode d'élaboration, des modalités de ventes et du mode de consommation du produit. Cette publicité peut comporter en outre des références relatives aux terroirs de production et aux distinctions obtenues. Le conditionnement ne peut être reproduit que s'il est conforme aux dispositions précédentes. Toute publicité en faveur de boissons alcooliques, à l'exception des circulaires commerciales destinées aux personnes agissant à titre professionnel, doit être assortie d'un message de caractère sanitaire précisant que l'abus d'alcool est dangereux pour la santé. » (Extrait de la loi du 10 janvier 1991). Les professionnels ont toujours dénoncé la « sophistication inouïe des termes qui ne permet pas, à l'usage, de savoir si la publicité est possible ou non. La jurisprudence n'est pas sûre, du coup, on joue à la roulette russe quand on sort une campagne. ». L'un des responsables de l'agence McCann-Erickson, en charge du dossier, pour les Bourgognes, observait d'ailleurs, sur un mode un peu désabusé : « Le service juridique de l'agence est très strict. Ils ont même fait retirer un visuel qui montrait un siège au motif qu'il était trop incliné et suggérait trop de confort... ». On voit mal, dès lors, comment capitaliser sur l'ivresse des images...

magazine, gastronomique et spécialisée, pour un budget de 950 000 euros. Une campagne signée par l'agence McCann Erickson, à travers des annonces qui mettent en scène les crus de Bourgogne, sous forme de révélations, notamment faites par des oenologues. Au cœur de cette déclinaison, l'image emblématique, retenue ici, qui unit dans la *révélation* (n°14) sur la robe, l'imaginaire du corps féminin et celui du vin. La procédure engagée avec succès, par l'Association Nationale de Prévention de l'Alcoolisme (ANPA), incriminait des éléments précisément sanctionnés par la loi, comme une silhouette de femme habillée d'une robe rouge et des considérations, de nature incitative, sur le terroir, les arômes et saveurs des vins de Bourgogne, associées à un univers d'élégance et de modernité (Stratégies du 07 janvier 2004).

Un arrêt sans appel, et deux raisons de plaire à notre ami Fresnault, par la source même de cette image, qui en appelle à l'imaginaire du vin, et par le destin de cette publicité qui, à vouloir manipuler (au sens sémiotique et plastique) les signes et le code, s'est heurtée à l'interdit d'une Loi qui ne s'en laisse pas conter et encore moins prendre au jeu.



## 1. Le temps sémiologique et l’empreinte du signifiant

Par où commencer ? Pourquoi relever ce détail plutôt qu’un autre, dans la description ? Pourquoi faire mine, au contraire, de ne pas y voir, ou de passer à côté, quand on sait qu’on y reviendra de plus belle ? Jeu de cache-cache entre l’image et moi, que je feins de ne pas comprendre au premier coup d’œil, comme si l’image n’avait à dire que ce qu’elle montre, avant que chacun en remontre à l’autre sur la capacité à manipuler le sens.

Arrêt sur image fixe, déjà. Epreuve élémentaire dite de dénotation, comme si la lecture pouvait procéder, en première instance, d'un balayage descriptif, attentif au détail comme à l'ensemble. Entrons dans le vif du sujet.

Soit cette image fixe, au hasard d'une lecture, dans ce magazine de mars 2003. Je m'y arrête, sous la sollicitation d'une construction originale, curieuse (même si c'est moi qui me montre plutôt curieux), occupée, pour moitié, par une grande tache ou trace colorée, et, pour l'autre, par un texte, siglé ou signé d'un B... qui veut dire Bourgognes. J'embrasse ce diptyque d'un premier coup d'œil.

Une image fixe que j'inscris, par réflexe, dans le registre publicitaire, dès lors qu'elle tranche avec le corps du texte, affiche son autonomie et s'affirme hors du cadre rédactionnel, proprement dit.

Pas besoin de légende, car l'image porte déjà une étiquette, que je peux considérer à deux niveaux : comme étiquette rabattue sur la mention Bourgognes, ce qui ne laisse pas de doute sur le destinataire ; mais aussi comme étiquette de vin, comparable à celle qui pourrait apparaître sur une bouteille de Bourgogne. En assumant cette double fonction, l'étiquette me permet d'identifier, d'un coup, un sujet, même générique (la Bourgogne du vin) et un objet (le vin de Bourgogne).

L'étiquette est surmontée d'un verre, dit « à Bourgogne », de forme arrondie, bien galbée, dont les courbes généreuses se resserrent sur le col.

A l'intérieur, des formes s'animent. Magie de l'image qui capte ce moment où le vin s'écoule dans le verre, longe et en épouse les parois, dans un mouvement continu, harmonieux, impétueux. Des lignes se forment, des formes se dessinent. La masse colorée se gonfle et se troue, par endroits, dans une infinité de veines et de plis, nés de ce mouvement.

Jeu de lumière et de contraste que la légende, s'il faut la traiter comme telle, m'invite à saisir dans ses « nuances pourpres teintées d'éclats rubis ». Acuité du regard et, au-delà, sensibilité de la perception disposée à voir, dans cette masse colorée, aux subtiles nuances, une robe « aux reflets chatoyants ».

Je comprends mieux, dès lors, ce qui motive la présence de cette femme, sans visage, de cette silhouette féminine, comme habillée par cette robe, précisément. Une coquetterie du signifiant que l'image vient figurer par son pouvoir de condenser la robe du vin et la robe de la dame. Un corps féminin dont la silhouette dessine comme un S qui vient, peut-être, matérialiser, figurer, cette obstination du pluriel, à vouloir célébrer, de façon emphatique, les *Bourgognes*, dans cette étiquette en forme d'encadré : « plus de cent appellations d'origine, aux couleurs lumineuses, aux arômes intenses et aux saveurs

incomparables », exprimant « la richesse de terroirs millénaires » et « l'âme des vins de la terre ». Les marques du pluriel et les masques de la représentation iconique composant, à la fois, avec le corps de l'un (le vin) et le corps de l'autre (la femme), pour faire entrevoir non seulement l'image du vin mais son caractère, mieux encore, « l'âme » des Bourgognes.

Une invitation à sortir du cadre qui déjoue, d'emblée, tout travail de dénotation qui aurait la prétention d'établir un relevé objectif des éléments de l'image avant de les passer au crible de l'interprétation. La sémiotique est bien vite revenue de cette prétention, en niant la possibilité même d'entrer dans l'image, sans nous y investir, en quelque manière. Cela ne dispense pas, pour autant, d'un premier balayage, comme par égard à l'image et ce qu'elle met en scène dans le cadre. Un état des lieux qui n'aura jamais la froideur de l'inventaire, mais sollicite le regard, au contraire, sur des éléments saillants ou discrets, des positions, des relations.

Ainsi, n'avons-nous pas prêté attention, jusqu'ici, à l'arrière-plan de notre publicité. Impossible d'arrêter le travail de description sans observer la géométrie froide de la profondeur. Un espace vitré, traversé par une ligne médiane. Fenêtre donnant sur l'extérieur, mais qui ne donne rien à voir, sinon le vide ou l'impavide d'un fond d'image en forme d'écran. Une mise en abyme d'un monde rationnel et orthonormé, tiré au carré, par contraste avec l'explosion colorée du premier plan qui s'en détache d'autant mieux. Contraste gestaltiste saisissant, favorable à l'expressivité de la figure sur le fond, à la fois comme bonne forme (critère de boniformisation) déployée dans la surface du verre, et forme catastrophique, convulsée, prise dans les accidents d'une matière en formation. Comment ne pas voir, dans cette dualité ou cette tension de la matière, le charme même du vin, qui en appelle à l'équilibre et à l'harmonie, mais au prix de mille contorsions dans son élaboration et sa maturation où les accidents de la nature et la vie de la matière participent de l'éclosion du goût.

Telle est, en première *lecture*, la leçon que nous avons reçue de Fresnault, non pas dans son désir de faire Ecole mais par goût de la méthode, qui réclame de passer par la dénotation pour dire ce que l'on voit, avant de voir ce que l'on peut en dire. Une école de modestie devant l'image, pour la reconnaître déjà dans ce qu'elle montre d'elle-même, avant de comprendre ce qu'elle pourrait dire d'elle-même et de nous-mêmes. Voilà bien la clé de ce rapport intime à l'image, qui se joue entre elle et nous, non dans l'urgence, mais dans la patience. D'où l'épreuve de la dénotation, comme abord courtois de l'image, capable de tempérer, d'organiser le rapport à l'objet, à la scène, avant d'aller plus loin dans la connaissance et non plus, simplement, la reconnaissance du monde ainsi

offre. Une manière, aussi, d'amadouer l'image, de la *côtoyer*, sans précipitation, sans espoir de lire l'image, si d'abord elle ne se livre.

Bien sûr, l'objectivité se trouve prise en défaut. La description échoue car l'œil de l'interprète est condamné à recomposer, d'emblée, la scène, quand bien même il s'évertue à rester à bonne distance. La description est gagnée par l'ekphrasis<sup>7</sup>, dans cette *faille* entre l'image et le commentaire, certes contenue par les lois du genre mais travaillée, en profondeur, par notre imaginaire.

## 2. Le temps sémiotique et la séduction de la figure

De l'image du vin à l'image du corps, nous voilà donc condamnés, avec le transport de la robe, à nous insinuer dans les plis de la représentation. Image *évoquée*, dans le passage du vin au corps, du corps au vin ; image *transformée*, dans la fusion des deux éléments, dont aucun ne peut sortir indemne.

Des opérations impossibles à contenir, on le devine, dans un rapport de cohabitation polie, neutralisé par une simple juxtaposition entre le relief de l'un et la silhouette de l'autre. Le mouvement conduit de l'un à l'autre. Il inscrit, dans la même épaisseur du signe, l'un et l'autre.

Nous savons, cependant, combien ces tropismes de l'image (ses dessous) peuvent se soutenir d'une topique (les images convenues) et de tropes (les figures du discours). Ainsi jouons-nous, au quotidien, de ces passerelles mentales entre le corps et le vin, dans retient plus de 200 termes (Coutier), plus volontiers en lien avec « la bouche », cette troisième phase du rituel, mais aussi avec « l'œil » et « le nez ». Cela concerne le physique (*corps, chair, maigre*) ; le caractère (*franc, généreux, réservé*) ; l'âge (*jeune, vieux, mûr*) ; la sensualité (*séduisant, sensuel, voluptueux*) ; le rang social (*pauvre, riche, noble*) ; le discours (*bavard, muet, court, long*) et, bien sûr, nous y arrivons, la parure, l'habit, tout particulièrement avec la *robe*.

Le champ lexical du tissu, du textile, se prête tout particulièrement à la métaphore. Ne parle-t-on pas du velours, du soyeux, du satiné, et plus rarement de dentelle, par opposition aux matières rêches et rugueuses, que nous prenons pour image en goûtant un vin ?

Nous voici donc, en permanence, sur le terrain de la métaphore qui compose, comme l'a montré Lacan, avec la condensation. Phénomène sensible au cœur de notre image, nucléarisée autour de cette imaginaire de la robe. A

---

<sup>7</sup> Exercice (de style) auquel PFD aime à se livrer. Voir, à ce sujet : *La peinture au péril de la parole*, Marseille, Editions Muntaner, 1995.



moins de voir, dans la robe, cette variante métonymique du corps et du vin, cristallisée dans une condensation synecdochique. Rien d'étonnant si l'on n'oublie pas, après Jakobson, que la compétition entre les deux procédés, métonymique et métaphorique, est manifeste, dans tout processus symbolique. Et qu'on les retrouve dans la structuration des rêves, déjà à travers le « déplacement » métonymique et la « condensation » synecdochique, chez Freud.

Mais, en raison peut-être, de l'imprécision du concept de condensation chez Freud, recouvrant à la fois des cas de métaphore et des cas de synecdoque, Lacan (La Psychanalyse, III, 1957), identifiera, respectivement, condensation et métaphore, déplacement et métonymie. Notre publicité pour les Bourgognes, en donne, à n'en pas douter, l'illustration, dans la mesure où l'image de la robe, conjoint le corps et le vin, et replace la métaphore dans la condensation du *witz* visuel entre les deux éléments.

Le *Witz* est construit de ces deux signifiants qui, par condensation, échangent ou transfèrent leurs propriétés et subissent donc une transformation, à valeur signifiante, symbolique. Ici la robe de la dame et la robe du vin, font bien l'objet, comme signifiants, d'une condensation qui rabat, *in praesentia*, les deux signifiés sur le même plan. La co-présence établit la correspondance. Ce qui nous apparaît, dans la métaphore, à *parler* de robe pour le vin, à l'image de celle qui incarne la femme, porte à *voir* la similarité des registres, conduisant de l'un à l'autre, entre ce qui, à travers la robe, habille le vin d'une teinte et de nuances délicates, et ce qui donne, au corps, son éclat le plus séduisant, pour ne pas dire le plus savoureux.

Au-delà de la polysémie du signe, il est donné, dans le *witz* visuel, de saisir ce rapport fusionnel entre les éléments, consacrant l'unité du sensible. Voilà, sans doute, ce que Metz avait en tête dans *Le signifiant imaginaire*, à propos de ce rapport complexe entre métaphore et condensation. Plus précisément, il est question de « mouvement condensatoire », ce qui prend, pour nous, toute sa valeur, dans le processus de transformation et les plis de la représentation de la robe, projetée à la fois sur l'image du vin et du corps : « Le mouvement condensatoire, jusque dans les cas où il emprunte des sentiers métonymiques, conserve en lui quelque chose de foncièrement métaphorique : une tendance à franchir la censure, à faire « sortir » les choses, à forcer un passage par la convergence de plusieurs attaques, une disposition centripète »<sup>8</sup>. Anaphoriquement, la *métaphore* préfigure toujours les *métamorphoses*<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*, Paris, UGE 10/18, 1977, p. 298

<sup>9</sup> « Métaphores et métamorphoses », chapitre 14, *L'image manipulée*, *op. cit.*

« Tendance à franchir la censure »... S'il fallait, à l'image de Fresnault, puiser encore dans le *référentiel rhétorique*, n'est-ce pas du côté de la catachrèse, de cette métaphore qui « abuse » (une robe pour habiller ou affubler un objet), qu'il faudrait chercher ce qui travaille en profondeur la figure de la robe ? L'hérésie (RSI : réel – symbolique – imaginaire) transférée abusivement du corps au vin, par anthropocentrisme facile (la paresse des images) ou arrogant (le monde à notre image). A ceci près, et comme toujours la nuance renverse la proposition, que le terme figuré (robe du vin) n'a plus vraiment de « propre » à évincer, à force d'être naturalisé par le langage, l'usage, et que, par les vertus du witz visuel, chacun des éléments (relié au corps – relié au vin) reprend, au contraire, valeur et couleurs, en co-présence de l'autre, non plus comme mot mais comme « chose ». Le signifiant prend vie, la vie se matérialise et s'incarne dans des objets qui se forment, se transforment, s'animent sous nos yeux. *Métaphores et métamorphoses*, si le clin d'oeil est permis, dans le tournoiement de l'image qui nous saisit.



Peut-être faut-il voir un signe, dès lors, dans le mimétisme plastique entre la boucle du vin qui remonte dans le verre et le cercle qui entoure le monogramme B, surmontant la mention Bourgognes. Comme un écho entre l'image et la lettre, la lettre au pied de l'image. Mimétisme enrichi du chiasme entre l'onde du vin qui se propage vers la gauche et l'entour du monogramme, qui se termine vers la droite. La courbe et le cercle, comme signes du mouvement, de l'échange, de la contiguïté et continuité organique entre les éléments. Comme signes, aussi, de la clôture symbolique qui noue les éléments dans un rapport indissoluble, en l'occurrence le régime de séduction du corps et du vin, pris non seulement l'un avec l'autre, mais l'un en l'autre.

### 3. Le temps sémiosique et le moment du dé-lire

On aura beau dire (lire), l'image se donne comme énigme, non comme évidence d'un réel dont la représentation serait définitive. Il faut creuser, s'enfoncer dans cette « part d'ombre qui gît au creux du processus imageant »<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> *L'éloquence des images, op. cit.*, p. 245.

Reprenons l'*instruction*, s'il est vrai que l'image a vocation à nous instruire, non seulement sur elle-même, en particulier, mais sur l'image, en général, c'est-à-dire, en creux, sur nous-mêmes. Prendre le temps de regarder et, au fil, de la description, laisser courir l'interprétation. Séduction de la figure, mais ne pas s'en laisser conter, pour autant, ni prendre pour argent comptant ce que montre l'image tant il faut en dire et lui en remontrer, au-delà des apparences. Un chassé-croisé entre l'image et l'interprète qui donne le sentiment que chacun prend, tour à tour, le pouvoir ou se donne le pouvoir démiurgique de manipuler l'autre<sup>11</sup>. Cela requiert du réalisme et de la méthode pour approcher, apprivoiser l'image, et *en même temps*, si l'on peut dire, de la poésie et de l'ivresse, pour se laisser prendre et embarquer. Un jeu aussi, entre *Darstellung*, pour objectiver le rapport à l'image, ou l'asseoir au moins sur un minimum de partage et de convention, et *Vorstellung*, « la vision du monde qu'induit en moi cette même image »<sup>12</sup>.

A parcourir l'image, à me fondre en elle, au risque de me confondre dans la confusion des signes - leur condensation, pour mieux dire - n'aurais-je pas négligé un détail, un indice de ce qui se trame en profondeur, à mon corps défendant ? A moins que le signe, la scène, ne me crèvent les yeux et s'amuse, ou s'inquiètent, de me voir passer sans même m'arrêter sur ce qu'il faut voir !

Regardons bien cette masse colorée qui nous obsède, à la fois trop littérale dans sa *figuration* du vin, mis en verre, et trop spectrale, dans la *figurabilité*<sup>13</sup> d'une scène, inscrite hors de toute réalité. Figure hiératique et sculpturale de cette femme étrangement vêtue de cette robe du vin. Figures marmoréennes, aussi, de ces entrelacs et de ses veines, de ces failles et nodosités qui travaillent la forme et trouent la figure.

A bien y regarder, donc, n'aurions-nous pas ici, dans les plis de cette robe, dans cette fente sombre qui traverse, à la verticale, le pourpre et le rubis de ces formes délicates, l'équivalent du mirage qui traverse les formes sensuelles du drapé dans *Le Verrou* de Fragonard où, pareille à notre robe, « la draperie de fond s'entrouvrant sur une secrète intimité laisse augurer la figure d'un sexe féminin » ? Un *détail* noté par Arasse et repris par Fresnault, dans l'un de ses ouvrages, précisément<sup>14</sup>.

---

<sup>11</sup> Allusion, bien sûr, à *L'image manipulée*, *op. cit.*

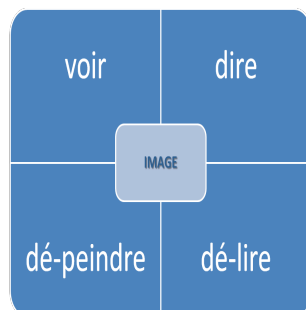
<sup>12</sup> *L'éloquence des images*, *op. cit.*, p. 243.

<sup>13</sup> « Gardons-nous, toutefois, de gommer les différences irréductibles existant entre les images graphiques et les représentations du rêve décrites par les analystes ; ne serait-ce, par exemple, que celle-ci : les procédés de figuration du rêve ne cherchent aucunement à nous éclairer sur la nature des fantasmes qui nous gouvernent, alors que « la prise en considération de la figurabilité », à l'origine de toutes ces images que nous reproduisons sur le papier, relève, quant à elle, de la rhétorique, c'est-à-dire de la communication », souligné par nous, *L'image manipulée*, *op. cit.*, p. 132-133.

<sup>14</sup> *La peinture au péril de la parole*, *op. cit.*, p. 56

Le législateur lui-même, pour motiver l'interdit de cette image, n'est sans doute pas allé jusque-là, dans sa perception des codes visuels. Mais nul doute que le regard, lui, en toute liberté, aime à se confondre, se mêler et se perdre, dans l'intimité du rapport avec la forme et le trait. Le piège du subliminal, pour les uns ; la séduction du signe, aussi discret soit-il, pour d'autres. Pour ne pas dire, d'autant plus séduisant qu'il est discret, secret, et ne se dévoile qu'à force d'attention à l'image, d'attente, pour qu'enfin elle ne se livre.

Le phatique et le phantasmatique<sup>15</sup>, gagnés par l'illusion haptique du contact avec cette forme, cette figure en formation, aux apparences de tache, de trace, de masse colorée. L'image du flou et du fluide donnant à l'interprète toute licence pour s'égarer dans *les plis* de l'image<sup>16</sup>, jeu de formes et d'informe, de métaphore et métamorphoses. Cela confère, dès lors, une fonction quasi allégorique à notre robe, tissant un lien complexe entre l'image et l'imaginaire, sous l'empreinte d'une forme (la publicité, les signes dans l'image) ouverte à la liberté de l'interprétation. Autrement dit un jeu entre voir ou lire et dé-lire, dire et dé-peindre<sup>17</sup>, comme il apparaît dans la projection ci-dessous :



« Délire », voilà le mot est lâché mais le délire c'est avant tout l'opération du dé-lire, du détachement, de la bonne distance, pour se dé-prendre de l'image et non en dépendre. Le changement d'angle, de focal, est précisément ce qui conduit au détail, au *punctum*, à cette forme d'attention à ce qui sourd de l'image mais ne se voit pas d'emblée.

Avant que la sémiotique tensive ne s'en mêle, le sens est donc dans le survenir, l'advenir. Il requiert moins la lecture que l'attention, il est moins décryptage, maîtrise du signe, que cryptophanie, mise en abyme délicate du

<sup>15</sup> La *peinture au péril de la parole*, *ibid.*, p. 203

<sup>16</sup> On pense ici à Deleuze pour qui, à l'intérieur d'une métaphysique du chaos, « toute forme (conçue ou réelle) est pensée comme le plissement contingent d'un transcendantal qui emprunte au chaos son grouillement, son intensité énergétique et son intrinsèque vacuité formelle. Cette métaphysique où seule l'intensité (l'aformel) est donnée *a priori*, permet à son tour de fonder la liberté humaine : si aucune forme n'est donnée, en dernière instance, si rien n'est gravé dans le marbre de la nécessité, alors tout est à faire et tout peut être créé » (Mireille Buydens, « la forme dévorée », *L'image*, Paris, Vrin, 1997, p. 53).

<sup>17</sup> C'est le sous titre parenthétique de *La peinture au péril de la parole (dé-peindre)*, *op. cit.*

sens. Pour illustrer ce phénomène, on se donnera la liberté de reprendre l'un des carrés sémiotiques de Fresnault, pour l'adapter à notre objet :

*Régimes de (dis)simulation dans l'image<sup>18</sup>*

Caché (le corps sous la robe)	vs	occulté (visage et corps hors champ)
Non-occulté (la robe et le corps du vin)		Non-caché (la robe sur le corps)

Ce qui justifie les relations complémentaires entre le non-occulté et le caché, c'est la « révélation » (nous y voilà) que les plis marmoréens de la robe du vin, bien visibles, en appellent à l'intimité cachée du corps de la dame. Tandis que la texture de la robe, projetée sur l'image du vin et du corps féminin, dispense de donner un visage au fantasme qui a pris corps, dans les relations de complémentarité entre le non-caché et l'occulté. Une vision au carré, certes, mais qui montre combien cela peut tourner rond dans ce subtil jeu de cache-cache entre les signes, ou avec les signes. Y compris ceux que je refuse de voir (par décence ou défense), dans les dessous de l'image, alors qu'ils me sautent aux yeux. Ou ceux qui me paraissent trop visibles ou lisibles (la robe) pour ne pas conduire à des niveaux d'interprétation plus libres et même *déviants*.

Se pose toujours la question de la frontière entre la lecture et l'idiosyncrasie : le lire et le délire ; le dé-lire pour restaurer le fantasme comme lecture. D'où l'intérêt d'en appeler toujours à un certain degré de codification, là où s'installe le langage commun qui nous permet déjà de nous entendre, nous comprendre, sur ce qui peut être donné à voir. Et le passage obligé par une certaine forme de dénotation, gagnée aussitôt par l'ekphrasis, tant la subjectivité fait retour, dans la description même.

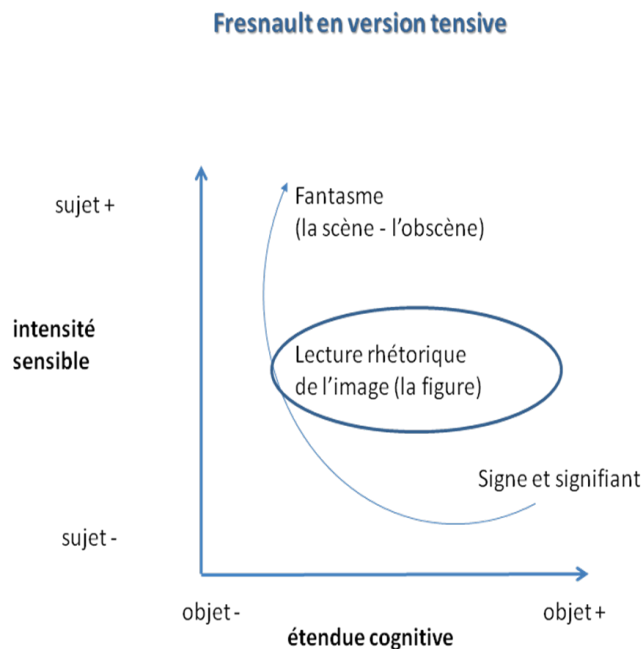
Au contact des images, lire et dé-lire Fresnault-Deruelle. Telle serait la leçon, pour finir. Voir ce qu'une image peut nous dire, voir et comprendre ce qu'elle contient, sans jamais se laisser contenir par le cadre de l'image ou du discours. Compter sur les images, les raconter, s'en laisser conter. Mais, du coin

---

<sup>18</sup> Adapté de *L'éloquence des images*, op. cit., p. 71.

de l'œil, observer ce qui sort du cadre et mener la filature, quitte à faire le pas en crabe. La quête du sens menée comme une enquête. Un voyage digne de Tintin en Rhétorique, là où se rapatrient les signes dans des figures constellées de mystère.

Pour situer le cœur de cette recherche, si brillante et si savoureuse, on nous pardonnera cette petite facétie, d'offrir à notre ami Fresnault, en conclusion, en clin d'œil, un schéma tensif pour lequel il n'a jamais vraiment manifesté de goût véritable.



En bon sémioticien Pierre ne pourra se montrer indifférent à ce montage ou ce bricolage, car il a au moins un mérite. Celui de situer la rhétorique et la figure, au centre des images, dans cet entre-deux idéal qui condense le moment du code, par trop objectivant, et la formation du fantasme, par trop phénoménale et idiosyncrasique. La figure, née de cette tension même, dans le syncrétisme ou cet équilibre eidétique du rhétorique et du visuel, nous met au contact d'un sens qui a pris forme, mais ne prétendra jamais à la clôture. Chapeau Fresnault.