

L'énonciation et le punctum : écologie du local et spectacularité

Marion Colas-Blaise

Abstract

This paper proposes to re-examine Barthes's notion of *punctum* focusing on enunciation as a situated practice and mostly adopting the approach of tensive semiotics. The aim is to study how it is inscribed in the text. Thus, the emphasis is placed on an *ecology of the local*, i.e. on a principle of image composition that implements the model of the rhizomatic labyrinth according to Umberto Eco.

Besides, it is important to show how Sophie Calle, in *Douleur exquise*, uses three enunciative strategies: (i) she cultivates ambivalence, (ii) she creates surprising relationships, (iii) she erects ambivalence itself as a *punctum*, provided that it is designated and exhibited (passage to the meta-discursive and meta-enunciative level).

Cet article se propose de remettre sur le métier l'opposition, introduite par Roland Barthes en 1980, entre deux postures et deux stratégies de réception de la photographie : le *studium* et le *punctum*. C'est-à-dire, pour résumer la distinction en première approximation et de manière cavalière : entre une approche empressée qui construit le sens de la photographie de proche en proche et la focalisation sur un point de l'image, qui suscite une surprise vive, quand il *sourd* littéralement de l'image et subjugué le spectateur. On s'en souvient : le *studium* est défini comme « l'application à une chose, le goût pour quelqu'un, une sorte d'investissement général, empressé, certes, mais sans acuité particulière » (Barthes 1980, p. 48) et le *punctum* comme ce qui « vient casser (ou scander) le *studium*. Cette fois, ce n'est pas moi qui vais le chercher (comme j'investis de ma conscience souveraine le champ du *studium*), c'est lui qui part de la scène, *comme une flèche, et vient me percer* » (*ibid.*).

Si cette opposition a eu un retentissement certain, elle ne manque pas de soulever des questions qui se font insistantes. Notamment celles-ci :

- (i) selon quelles modalités concrètes tel aspect d'un texte notamment visuel se saisit-il du spectateur ?
- (ii) Comment sélectionner le *punctum* parmi une pluralité de candidats possibles ? Comment empêcher que tout élément du texte soit candidat au statut de *punctum*, c'est-à-dire constitue un *punctum* potentiel que l'ajustement du regard mènerait à la réalisation ? Le détail est-il pourvu par l'instance d'énonciation d'une intensité particulière et/ou son isolement est-il fonction du (seul) point de vue adopté en réception, du regard qui s'ajuste à l'image ou est dirigé par elle ? Telle est une des questions fondamentales qui ont été posées dans l'article intitulé « L'événement énonciatif en sémiotique de l'image : de Roland Barthes à la sémiotique tensivo » :

Chez Barthes, en effet, c'est la sensibilité du sujet qui détermine le type de régime réceptif de l'image, sans que cette sensibilité soit soutenue par un quelconque appui dans l'énoncé photographique. Les seules références concernant l'image en elle-même consistent dans de vagues points "sensibles", dans des points aigus, "imprévisibles", mais aucune explication n'est donnée sur la manière dont cet effet d'imprévisibilité est construit par la composition de l'image (Colas-Blaise, Dondero 2017-2018, p. 208).



Il semblerait, en effet, que Barthes ne précise pas les modalités de l'inscription du *punctum* dans le texte. Ce point sera capital ici.

(iii) Est-ce qu'à travers le *punctum*, l'énonciation comme pratique située responsable, dans une situation d'énonciation donnée, de la production d'un apport sur un support (p. ex. dans le cas d'une photographie) et la co-énonciation, en réception (inter-énonciation), créent des ambivalences, des ambiguïtés, où le sens se risque ?

(iv) Enfin, est-il possible de généraliser ces considérations au-delà du texte visuel (pour Barthes, au-delà de la photographie) ?

On peut, en ces termes, circonscrire un champ de questionnement. Nous esquisserons des réponses en mobilisant pour l'essentiel le cadre de la sémiotique tensive (Fontanille, Zilberberg 1998 ; Zilberberg 2006) et de la sémiotique de l'énonciation conçue comme une pratique interactionnelle située. Ainsi, dans quelle mesure la réflexion sur le *punctum* barthésien peut-elle être prolongée par la notion d'événement de sens ? Il est significatif que Hamid Reza Shairi et Jacques Fontanille non seulement reformulent l'opposition entre *punctum* et *studium* en termes de stratégies énonciatives, mais encore associent ces dernières à des variables de tempo : "Le *studium* et le *punctum* sont deux avatars différents du même advenir énonciatif, deux événements de tempo différent" (Shairi & Fontanille 2001, p. 7). Le défi est alors de montrer que, même s'il est possible de distinguer deux événements de sens, concessif et implicatif, le *punctum* est nécessairement concessif.

La réflexion sera déclinée en deux temps : d'abord, nous tracerons les contours d'une *écologie du local* mettant le détail-*punctum* à l'honneur. Ce dernier semble en effet défier toute analyse méréologique, faisant valoir son unicité triomphante. Encore faudra-t-il se demander comment – sous quelles conditions énonciatives – il secoue le joug de la pensée totalisante. L'hypothèse à vérifier est que le *punctum* caractérise la version *tonique* d'une écologie du local. Enfin, il s'agira de montrer concrètement comment Sophie Calle crée, dans *Douleur exquise*, les conditions d'une expérience icono-verbale qui confère au *punctum* toute sa force de happement.

1. Le *punctum* au risque d'une écologie du local

On cerne mieux les enjeux de cette réflexion : pour que le *punctum* relève d'une logique concessive, il faut qu'il rompe avec son co- et son contexte. Dans ce cas, comment penser le *détail* pour qu'il satisfasse à la logique du *punctum* ? Comme le souligne Georges Didi-Huberman (1990, p. 274), le détail est d'abord impliqué dans une triple activité : de détection, d'isolement et de sommation à travers la recréation de l'ensemble :

Le détail serait – avec ses trois opérations : proximité, partage et sommation – le fragment en tant qu'investi d'un idéal de savoir et de totalité. Cet idéal de savoir, c'est l'*exhaustive description*. Au contraire du fragment qui ne se rapporte au tout que pour le mettre en question, le supposer comme absence ou énigme, ou mémoire perdue, le détail en ce sens impose le tout, sa présence légitimée, sa valeur de réponse et de repère, voire d'hégémonie.

Le *punctum* serait davantage de l'ordre du fragment autonomisé, construit sur une absence – par exemple, la tête dans le cas du *Torse féminin avec main de squelette sur le ventre* d'Auguste Rodin (vers 1890, S.678) –, l'élément manquant étant potentialisé, c'est-à-dire relégué au second plan, où, paradigmatiquement, il entre en concurrence avec l'élément réalisé.

Pourtant, le détail ne véhicule pas nécessairement une charge indicielle, en renvoyant à ce tout de sens qui lui confère son assise: il peut, en effet, être de l'ordre du détail-*dettaglio* plutôt que du détail-*particolare*, selon la distinction introduite par Daniel Arasse (1992). Nous proposons de rapprocher le détail-*dettaglio* du *punctum* qui est saillant et remarqué. Proposant une modélisation tensive, nous parlons d'*impertinence* (rupture par rapport au co- et au contexte ; intensité forte et extensité réduite ; le *punctum* « perce comme une flèche »).

Ce sont les modalités de cette autonomisation du détail-*punctum* impertinent, tant en production qu'en réception, qui nous retiennent ici. Argumentons l'idée que l'énonciation donne lieu à une autonomisation du détail-*punctum* en provoquant (i) une rupture avec le co- et le contexte, qui est potentialisé, et (ii) en mettant le détail-*punctum* en exergue (spectacularisation).

Tournons-nous vers la réception. Il ne suffit pas de dire que le détail s'insère dans une *série de détails* que le récepteur parcourt de manière linéaire, en visant l'exhaustivité, en vertu de la stratégie que Fontanille qualifie en 1999 de *cumulative* (intensité faible et extensité forte). L'impertinence se distingue de la *pertinence*.

Il ne suffit pas non plus d'envisager l'englobement du détail dans une structure surplombante, à la faveur non seulement d'un investissement de l'étendue spatio-temporelle, mais encore, corrélativement, d'une intensification (intensité et extensité fortes). La stratégie, nous dit Jacques Fontanille (1999, p. 51), serait *englobante*. On serait confronté, dans ce cas, à une *hyperpertinence*. En effet, le *punctum* vient contrarier le *studium*, même si ce dernier donne lieu à une intensification portée par le co-texte et le contexte, qui débouche sur un pic d'intensité, sur l'événement de sens préparé par un « exercice » empressé.

L'autonomisation du détail-*punctum* ne relève pas non plus de la stratégie que Fontanille (*ibid.*, p. 51-52) appelle *particularisante* : celle-ci « n'accorde aucun prix à la maîtrise des grands ensembles, elle se satisfait de la *spécificité* de la partie isolée ». La structure du tout de sens est lâche, le degré de cohésion et de cohérence étant négligeable et le détail peu visé (intensité et extensité faibles). Le détail *advient*. Il peut être question d'*hypopertinence*.

Enfin, la stratégie *élective* (intensité forte, extensité faible), qui extrait un élément en le hissant au rang d'unité représentative, est elle-même débordée ou déjouée par le *punctum* : si le détail devient le « meilleur » exemplaire possible, celui dont l'éclat dispense de chercher plus avant, car il vaut pour tous les autres » (Fontanille *ibid.*, p. 51), l'horizon peut être celui de la classe d'occurrences. Ou encore, en termes goodmaniens (Goodman 1990 [1968]), le détail *exemplifie* une propriété, un prédicat, qu'il partage avec d'autres choses et qui le dénote en retour.

On peut argumenter un dépassement de la stratégie élective en mettant en avant l'idée d'une *écologie du local*, telle celle pressentie par Algirdas Julien Greimas dans *De l'imperfection* (1987, pp. 51-52):

Chaque corpuscule est indépendant, chaque parcelle de la matière contient en puissance toutes les formes et énergies qui se constituent à la surface. Tout objet est digne de considération ; une feuille qui tombe, comme le dit Calvino dans son récit japonais du *Voyageur*, est un monde en soi. À la visée obsédante de la totalité que nous pratiquons, on peut substituer la contemplation de l'infiniment petit : *totus* et *unus*, c'est tout un.

Pour Greimas, le détail est ce qui ruine l'"ambition totalisante qui cherche à transfigurer toute la vie et met en jeu l'ensemble du parcours du sujet". Le tournant phénoménologique de la sémiotique rend le chercheur attentif à la "parcellisation" des programmes du sujet, à la "valorisation du détail du «vécu»", des "choses simples" (*ivi*, p. 97).

Et pourtant, le détail ainsi visé n'est pas – n'est pas nécessairement – de l'ordre du *punctum-dettaglio*. Cédons la parole à Daniel Arasse : "Pourtant, je crois que la pratique habituelle de l'histoire de l'art consiste à éteindre le détail. L'historien est un peu comme le pompier du détail. Un détail est choquant, il faut l'éteindre, venir l'expliquer pour que tout soit à nouveau lisse. La fonction du détail est de nous appeler, de faire écart, de faire anomalie" (2006). Et il ajoute ailleurs : "Le statut du détail est incertain en peinture parce que le détail trouble" (*ivi*, p. 75). Le trouble, précisément : Barthes (2003 [1978-1979, 1979-1980]) écrit que le "moment de vérité" est la "conjonction d'une émotion qui envahit (jusqu'aux larmes et au trouble) et d'une évidence qui imprime en nous la certitude que ce que nous lisons est la vérité (ça a été la vérité)" (cité par Dondero 2006, p. 109). Pour qu'il y ait un *punctum*, un détail-*dettaglio*, et pour qu'un événement de sens se déclare, capte le regard et l'attention, "préhende" le spectateur, selon Whitehead et Deleuze, il faut non seulement que le spectateur soit arraché à son indifférence, ébranlé – "choqué", "troublé" –, mais encore que le détail oppose une résistance à l'analyse. Il faut que le spectateur bute sur un petit quelque chose qui "coince", une "anomalie", que son analyse soit heurtée. L'interaction entre le détail et le récepteur doit connaître des accrocs ou obstacles, sans que la faille, l'écart soient comblés.

Dans ce cas, ce qui fait défaut dans le détail "simple", "nu", c'est... le *défaut*, c'est l'ambiguïté et son corrélat thymique, l'incertitude, c'est l'ambivalence : être ceci *et* cela, non pas alternativement, mais simultanément, la tension étant renouvelée indéfiniment. Pour que l'écologie du local puisse admettre

l'idée du *punctum*, il faut que l'ordre soit ruiné par l'"anomalie", que l'attente soit déçue, que le moment soit "épiphanique". Ou plutôt, que l'*attention* de très près soit captée toujours à nouveau, continûment. Une attention qui est myope¹. Ce n'est qu'à cette condition que la critique et la méthode de lecture de la photo comme celle du roman proustien sont "*pathétiques* et non *logiques*. Ces éléments pathétiques qui lui font faire «tilt», doivent permettre à Barthes de *reconstruire* l'œuvre à partir de ses moments épiphaniques, moments de vérité" (Dondero 2006., p. 108). D'en faire l'expérience dans le ressenti, ajouterons-nous.

Nous retrouvons donc notre question de départ, qui reste encore pendante : quelles sont les modalités selon lesquelles l'instance d'énonciation inscrit le *punctum* dans un texte ? Une manière de provoquer la rupture par rapport au co- et au contexte consiste à (i) cultiver le *contraste* local, à maintenir l'*écart*, en deçà de toute réunion des éléments concernés, et (ii) proposer ainsi au récepteur un mode d'appréhension du texte qui peut être de type labyrinthique. Le principe de rationalité du *labyrinthe* barthésien (Dondero 2006) est compatible avec la perspective de l'écologie du local que nous venons d'esquisser. Selon Hubert Damisch dans *Skyline* (1996, p. 52 ; cfr. Dondero 2006, p. 109), le promeneur du labyrinthe est :

contraint d'utiliser exclusivement les seules données locales : alors que les calculs de polygonation dans un graphe font recours à des informations d'ensemble, qui sont équivalentes à la vision de survol, un labyrinthe ne se présente pas au début comme un réseau, mais comme une situation où chaque algorithme applicable devra être myope et répondant aux seules informations locales.

Le labyrinthe suppose des localités, une attention myope. Pour autant, en quoi la métaphore du labyrinthe, théorisée par Barthes, permet-elle de rendre compte du *punctum* ? Elle peut surprendre. Dira-t-on que le *punctum* est logé au centre du labyrinthe, au même titre que l'être aimé ? La Photo du Jardin d'Hiver relève non pas du *studium*, mais du *punctum* qui affecte vivement. Or, le centre est ambivalent. D'une part, l'être se dérobe. Même s'il « vient me percer », le *punctum* résisterait donc à l'appréhension. D'autre part, le labyrinthe procure aussi réconfort et sécurité. Le *punctum* serait ce qui à la fois trouble et rassure, en ce que, comme pour la photo du Jardin d'Hiver, il permet de négocier la sortie du labyrinthe:

Labyrinthe. Seule résonance en moi : vouloir atteindre l'être aimé (qui est au centre) et ne le pouvoir. Forme typique du cauchemar, forme enfantine : ne pouvoir rejoindre sa mère ; thème de l'enfant perdu abandonné => C'est un labyrinthe de l'entrée => Mais ambivalence : on peut renverser l'angoisse du labyrinthe, en faire une sur-clôture sécurisante. On s'identifie classiquement à Thésée ≠ on peut aussi s'identifier à Minos : rester enfermé, protégé (dormir) ; on ne parle jamais du labyrinthe comme protection (Barthes 2003, p. 179).

On le voit, la métaphore du labyrinthe réclame une complexification supplémentaire de la notion de *punctum*, dont l'ambivalence est soulignée. Relèverait du *punctum* ce qui est ambivalent. C'est cette idée que nous essayerons de creuser dans la deuxième partie.

Mais résumons d'abord : l'instance d'énonciation doit *incruster* dans le texte un *punctum*, (i) qui se détache fortement du co- et du contexte, (ii) qui est spectaculaire, c'est-à-dire qui *fait voir* en instaurant une relation de frontalité et (iii) qui appelle à des déplacements dans l'image qui peuvent être de type labyrinthique.

Dans la deuxième partie, nous mettrons nos hypothèses à l'épreuve des textes-images de *Douleur exquise* de Sophie Calle. Les montages icono-verbaux, qui ajoutent une partie de texte verbal sous une photographie, permettront en effet de souligner la complexité inhérente à toute localité, construite sur un dédoublement, une ambivalence, une béance qu'il s'agit de maintenir ouverte.

¹ Cfr. Dondero : « [...] au contraire Barthes part à la recherche de ce qui, comme dans le parcours à l'intérieur du labyrinthe, peut se connaître seulement en ayant recours aux informations locales, c'est-à-dire à travers la myopie du localisme subjectif, la myopie de l'embrayage » (2006, p. 108).



2. Le *punctum* à l'épreuve du montage icono-verbal dans *Douleur exquise* de Sophie Calle

Comment maintenir la béance, contre un tout de sens soudé et suturé de part en part ? Contre une logique narrative compatible avec le *studium* selon Barthes ? Mais aussi : le critère de l'interstice qu'il faut garder ouvert permet-il, finalement, de rendre compte de toute la force puissancielle du *punctum* ? Se satisfera-t-on d'une écologie du local ou faut-il prévoir une forme de circulation dans le texte, de type rhizomatique ? N'est-il pas nécessaire de se hisser, pour finir, au plan méta-, quand le fonctionnement de la photo est exhibé par l'instance d'énonciation, à travers un repli réflexif ? En effet, Arasse distingue, à côté du détail *particolare* et *dettaglio*, le détail iconique, confiné dans une fonction de *représentation* par imitation d'un aspect ou d'une chose, et le détail pictural, qui dirige le regard sur le geste d'une instance d'énonciation qui inscrit sa présence dans le texte, voire commente ce dernier.

Dans *Douleur exquise*, la base thématique sur laquelle se greffe à chaque fois un ensemble constitué par une image suivie d'un texte verbal est fournie par des épreuves douloureuses (déception amoureuse, décès, enrôlement dans l'armée...) que le projet artistique aide à surmonter. L'artiste propose une expérience originale de (dé)solidarisation de l'image et du texte verbal qui, au-delà de toute fonction de relais ou d'ancrage (Barthes 1964), ne tient ni de l'écriture digressive – le texte verbal ne s'écrit pas (*d'*)après ou *selon* l'image qu'il prolongerait, par exemple en l'explicitant –, ni de la « description » de ses versants iconique ou plastique, qui ferait de l'image le support d'un commentaire, d'une analyse ou interprétation. L'image et le texte verbal entrent dans un rapport de tension, voire de confrontation permanent, par (dé)négation réciproque.

Soit la photo d'un lavabo blanc (p. 205). Sous la photo, le texte verbal est (apparemment) laconique, conçu dans un style sec, paratactique, rapide. Il raconte que Jean a laissé sur le lavabo une lettre dans laquelle il a rompu avec son amoureuse. Cette dernière conclut :

Et ce lavabo me hantait. La brutalité féroce de la lettre blanche sur le lavabo. C'est peut-être la raison pour laquelle, depuis douze ans, j'ai un appartement sans salle de bains.

Et pourtant, dans l'image aucune trace de la lettre. Le *punctum* réside dans une absence, celle d'un élément annoncé, attendu. L'analyse bute sur les failles : l'image et le texte ne se superposent pas. Le *punctum* agit : si, d'abord, la tentation est grande d'interpréter l'image dans le sens d'une *prototypisation* – le lavabo dans l'image serait un lavabo en général, arraché à toute contextualisation –, le texte vient démentir cette interprétation avec fracas, de manière polémique. Toute prototypisation est rendue impossible.

Un déplacement métonymique peut être constaté ailleurs, en dehors de toute prototypisation. Prenons un deuxième exemple : une photo uniformément vert pâle, que jouxte un texte qui évoque la chemise de nuit verte de la mère mourante (p. 213). La couleur verte de la photo vaut *à la place* de, voire *contre* la chemise de nuit verte. Ailleurs, la rue et ses voitures (image) accaparent l'attention *à la place* de la femme qui est partie et dont on a oublié le nom (texte verbal) (p. 235). De la même manière, le texte nous révèle que la disparition de Kennedy, annoncée par l'image, est pleurée *à la place* de celle du père, mort le même jour (p. 231). À chaque fois, on assiste à un dé-placement : il s'agit, toujours, de parler (d')ailleurs, « à côté » (Barthes 2003 [1978-1979, 1979-1980] : 392 ; cité par Dondero 2006, p. 113).

Les montages icono-verbaux de *Douleur exquise* de Sophie Calle mettent ainsi en exergue la non-coïncidence entre l'image et le texte verbal, qui réclame non seulement une relecture de l'image et du texte, mais encore une lecture qui cultive l'entre-jeu et l'entre-deux internes au *punctum* : l'absence de la lettre se nourrit nécessairement de sa présence, et inversement, les modes d'existence (réalisation et potentialisation) étant saisis à l'intérieur d'une structure paradigmatique. L'*ambivalence* fait en effet que le détail-*punctum* à *double face* fonctionne dans une structure paradigmatique. Le lavabo est à la fois un prototype *et* un lavabo spécifique sur lequel est posée une lettre d'adieu. C'est parce qu'il est ceci *et* cela – non pas successivement, mais simultanément, c'est-à-dire aussi ni tout à fait ceci ni tout à fait cela, sa négation même –, qu'il peut se hisser au rang de *punctum*. On pourrait parler de *présence-absence*. En cela, le *punctum* procure ce supplément de sens qui fait que le récepteur ne se contente pas de *s'intéresser* à l'ensemble icono-verbal (*to like*), mais qu'il est captivé, capturé par lui (*to love*).

On voit mieux ce qui prépare cette présence-absence paradigmatique. On peut citer Deleuze : le « et » n'est « ni une réunion, ni une juxtaposition, mais la naissance d'un bégaiement, le tracé d'une ligne brisée qui part toujours en adjacence, une sorte de ligne de fuite active et créatrice » (1996 : 16).

Une deuxième interprétation est ainsi possible : la mise en exergue d'un élément isolé absent-présent (par exemple de la lettre) peut être dépassée au profit d'explorations labyrinthiques conçues, cette fois, sur le mode du rhizome. Dans *De l'arbre au labyrinthe* Eco (2010, p. 55) note que le labyrinthe rhizomatique permet non seulement de « *trouver* quelque chose, que l'on connaissait déjà et qui était rangé à sa place, pour l'utiliser à des fins argumentatives, mais véritablement [de] *découvrir* quelque chose, ou la relation entre deux ou plusieurs choses, dont on ne savait rien encore ». Désormais, le *punctum* naît de la mise en relation « impertinente » – sidérante – de deux ou plusieurs éléments. Le lavabo et la lettre signifient différemment à travers leur inter-connexion : il y a *production* d'entités inédites « lavabo-support-de-la-lettre », « lettre-sur-le-lavabo », « appartement-sans-lavabo ». Les dynamiques co- ou inter-énonciatives, l'instabilité qui les caractérise et la propension au renouvellement, sont à ce prix.

Franchissons un pas. On dira que le *punctum* ne réside plus seulement dans le détail proprement dit (la lettre, présente et/ou absente), ni même dans des mises en relation surprenantes, mais dans l'*ambivalence* qui les caractérise. Mieux : ce n'est plus tel détail ambivalent qui trouble, mais l'*ambivalence* comme telle, plus que la lettre dans sa localité, plus que l'unité complexe.

Cependant, le *punctum* comme ambivalence n'est pas propre au montage icono-verbal. Faisons un détour par une peinture de Paul Klee, *Avant l'éclair*,² déjà commentée ailleurs (Colas-Blaise, Dondero 2017-2018). Nous retrouvons cette même ambivalence du *punctum*, puisqu'une attente se noue tout en étant déjouée : les flèches qui se lancent à la rencontre l'une de l'autre, grâce à l'échelonnement chromatique, se touchent sans se toucher. La rencontre/non-rencontre des deux flèches confère à l'*ambivalence* une forme d'expression figurative.

Mais les flèches sont intéressantes pour une deuxième raison, ici capitale : elles dirigent le *regard* vers cette ambivalence. De la même manière, chez Sophie Calle, le montage intermédiaire icono-verbal constitue cet *indexant* qui attire l'attention sur elle. Il y aurait ainsi dans le texte (verbal, visuel) des indexants qui désignent et exhibent le *punctum* réflexivement. (i) Détail ambivalent, (ii) mise en relation impertinente, (iii) l'*ambivalence* érigée au rang de principe de composition : nous entrevoyons ici un dernier point. Avançons, en effet, que, pour que l'*ambivalence* relève du *punctum*, il faut, en dernière instance, qu'elle soit exhibée par le geste énonciatif, qui (se) donne à voir. C'est en cela qu'elle est spectaculaire (*faire voir* et *voir faire*). S'il faut un critère de sélection ultime, celui-ci nous semble fourni par le passage au niveau méta-discursif ou méta-énonciatif. Finalement, ce qui trouble vraiment, c'est la stratégie énonciative qui consiste à choisir les lisières entre deux flèches, entre deux langages ou médiums-supports (la photographie, la littérature), c'est-à-dire les tensions qui s'exercent dans la zone de confrontation, instaurant une rythmique particulière (tempo rapide), dans le lieu complexe du *contraste*, de l'*entre* conflictuel de l'énonciation, en production, et de la co-énonciation, en réception.

Plus que jamais, la sémiotique tensive nous donne les moyens de penser le *punctum* davantage : en production et en réception, ce dernier se signale par une intensification qui prend la forme, notamment, d'une accélération et d'une tonicité forte. Cela dans l'instant, contre le déploiement dans l'espace et le temps qui entraîneraient une dilution et une dissipation de l'énergie. Le *punctum* ainsi conçu devient ce qui incarne l'*événement* de sens par excellence.

Concluons en quelques mots en disant que, pour qu'il y ait un *punctum*, la co- ou inter-énonciation doit respecter quatre conditions :

i) Idéalement, il faut que la *composition de l'image* soit de type *labyrinthique*, qu'elle autorise des découvertes à la faveur de connexions et de trajets entre le centre où le *punctum* peut se loger et la périphérie vers laquelle le fil d'Ariane nous conduit, de rebroussements, de bifurcations, d'ambiguïtés, plutôt que d'imposer la construction d'un tout de sens soudé et suturé de part en part (avec une thématization et une rhématisation unaires).

² Paul Klee, *Avant l'éclair*, 1923, 150, aquarelle et crayon sur papier marouflé sur carton, Fondation Beyeler, Riehen/Bâle.



- ii) L'image et le texte verbal doivent être déceptifs, un détail-*punctum* ou une relation s'imposant dans leur autonomie contre les attentes qui ont pu être suscitées.
- iii) Le *punctum*, qui satisfait aux principes épistémologiques à la fois d'une écologie du local et d'un labyrinthe de type rhizomatique, doit être construit sur une *ambivalence*, sur un entre-jeu qui peut prendre la forme d'une présence-absence ou d'une absence-présence. L'ambivalence peut constituer un principe de composition.
- iv) Idéalement, le *punctum* est désigné et exhibé dans l'image. Ce n'est qu'à cette condition que les interprétations peuvent être canalisées.

Il reste que, toujours provisoires, la sélection de ce qui fait *punctum* en production et en réception et l'interprétation elle-même sont d'emblée risquées. Elles sont confrontées à des potentialités, d'une part, et à la chaîne des (ré)énonciations, d'autre part.



Bibliografia

- Arasse, D., 1992, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion.
- Arasse, D., 2006, *Histoires de peintures*, Paris, Gallimard.
- Barthes, R., 1964, “Rhétorique de l’image” », in “Communications”, n. 4, pp. 40-51.
- Barthes, R., 1980, *La Chambre claire*, Paris, Gallimard.
- Barthes, R., 2003, *La préparation du roman I et II, Cours et séminaires au Collège de France, 1978-1979 et 1979-1980*, Paris, Seuil.
- Calle, S., 2003, *Douleur exquise*, Arles, Actes Sud.
- Colas-Blaise, M., Dondero, M. G., 2017-2018, “L’événement énonciatif en sémiotique de l’image : de Roland Barthes à la sémiotique tensive”, in “La Part de l’Œil”, n. 31, pp 207-217.
- Damisch, H., 1996, *Skyline. La ville Narcisse*, Paris, Seuil.
- Deleuze G., Parnet, C., 1996, *Dialogues*, Paris, Flammarion.
- Didi-Huberman, G., 1990, *Devant l’image*, Paris, Éditions de Minuit.
- Dondero, M. G., 2006, “Barthes, la photographie et le labyrinthe” », in “Communication & langages”, n. 147, pp. 105-118.
- Eco, U., 2010, *De l’arbre au labyrinthe. Études historiques sur le signe et l’interprétation*, Paris, Grasset.
- Fontanille, J., 1999, *Sémiotique et littérature. Essais de méthode*, Paris, PUF.
- Fontanille, J., Zilberberg, C., 1998, *Tension et signification*, Hayen, Pierre Mardaga.
- Goodman, N., 1968, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, The Bobbs-Merrill Company, Inc., Indianapolis/New York; trad. fr. *Langages de l’art*, 1990, Nîmes, Jacqueline Chambon.
- Greimas, A. J., 1987, *De l’imperfection*, Périgueux, Pierre Fanlac.
- Shaïri, H. R., Fontanille, J., 2001, “Approche sémiotique du regard photographique : deux empreintes de l’Iran contemporain”, in “Nouveaux Actes Sémiotiques”, n. 73-75.
- Zilberberg, C., 2006, *Éléments de grammaire tensive*, Limoges, Pulim.