

Sémiotique des « genres » Une théorie de la réception

Nycole Paquin

Volume 1, numéro 2, printemps 1991

Sémiotiques 2 : théories et champs d'application

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/800875ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/800875ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collège Édouard-Montpetit

ISSN

1181-9227 (imprimé)

1920-2954 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Paquin, N. (1991). Sémiotique des « genres » : une théorie de la réception. *Horizons philosophiques*, 1(2), 125–135. <https://doi.org/10.7202/800875ar>

Sémiotique des «genres». Une théorie de la réception

En arts visuels, le genre n'est pas de l'ordre de la forme, mais du contenu. Contrairement au genre littéraire qui détermine les horizons d'attente du lecteur¹, le genre pictural ne «précède» pas la perception des unités plastiques, il en découle. Les premières théories des genres furent articulées par les Académiciens français du XVII^e siècle qui, motivés par les politiques royales, accordèrent préséance au tableau d'histoire sur tout autre genre : le portrait, le paysage, la nature morte, la scène de genre². Or, ce n'est pas l'histoire des genres qui fait ici l'objet de notre étude, mais la dynamique entre l'objet d'art et le regardant, c'est-à-dire la manière dont l'image commande des actes de lectures qui oscillent nécessairement entre le tout (le monde) et la partie (l'image)³.

1. Sur les genres littéraires et les horizons d'attente du lecteur, on lira Gérard Genette, *Palimpseste. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, «Poétique», 1982.

2. Les textes-sources des premiers académiciens ont été recueillis par Henry Jouin, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, A. Quantin, 1883.

3. Dans une approche un peu différente de la nôtre, Hubert Damish traite ce point dans «La Partie et le Tout», *Revue d'Esthétique*, vol. 23, 1970, pages 168 à 188.

Dans une approche sémiotique qui reconnaît la perception visuelle comme lieu d'apprentissage des connaissances, posons l'hypothèse que dans toute image (peinture, sculpture, vidéo, installation, etc.), un «genre», ou un thème de figuration général, même en art actuel, oblige le regardant à opérer des ruptures et des raccords entre ce qu'il perçoit (au présent) et ce qu'il connaît (du passé). Le «genre» qu'il faut ici entendre comme paradigme général de figuration n'a, bien entendu, rien à voir avec les théories académiques. Cependant, un détour sémiotique sur chacun des genres nous permettrait éventuellement de relire l'histoire sous un tout autre angle. À propos des installations récentes, la critique et l'histoire de l'art ont relevé à juste titre «l'éclatement» des genres. Cependant, même dans le cas de l'installation, un des «genres» s'avère toujours plus marquant, parfois grâce aux matériaux (naturels), ou en vertu de l'image majeure de l'ensemble. Il ne s'agit plus de hiérarchie historique, mais sémantique. La sémiotique ne néglige pas la pluralité comme principe moteur de ces objets. Elle tient également compte de la temporalité même du médium, dans le cas du vidéo, par exemple. L'objectif de notre démarche est de joindre l'iconographie, c'est-à-dire le versant historiographique (et non historique) de l'objet d'art à une sémiotique de la perception visuelle.

Chaque objet d'art joue un triple jeu. Premièrement : son espace matériel propre et autonome accuse la singularité du thème figuré; deuxièmement : la représentation de ce thème, ou de ce genre, ouvre sur le monde en faisant référence à l'espace, celui des choses figurées, celui du regardant qui va obligatoirement «apprendre» comment l'histoire racontée par l'image critique ses propres expériences et connaissances; troisièmement : la particularité du sujet figuré paraphrase et temporalise le monde par fragments. Conséquemment, il n'y aurait jamais adéquation entre l'espace de l'image (forme-contenu) et le

monde. Il s'agit plutôt de jugements de la part du lecteur, de transferts, de condensations, «d'images», justement, mais à la fois d'espace «complet», de *présentation*. Par exemple, le paysage le plus dénué de toute référence à la culture ne représente pas «la» nature, mais «une» nature. L'acte de lecture d'une image devient par là une expérience originale et originelle dans l'espace immédiat de la réception.

Ainsi, la lecture de l'objet d'art ne synthétise pas le monde, elle le découpe selon des conditions spatiales uniques. Ceci dans un mouvement d'allers-retours constants et synchroniques entre la perception visuelle et les références générales (du genre) et particulières (du sujet).

Ici, question d'espace, nous allons sacrifier l'analyse de cas au profit d'une catégorisation typologique des genres en rapport avec cette dynamique tripartite. Si les catégories paradigmatiques qui suivent nous permettent de constituer une banque sémantique des genres, nous retons le fait que l'analyse des cas doit tenir compte de la différence entre les éléments suivants : l'espace et le temps de la production de l'objet; ceux de la matière proprement dite et de ses altérations à travers les temps; l'espace et le temps de la perception visuelle tributaires du mode de présentation de l'objet dans un lieu donné; la stabilité ou le mouvement du corps regardant découlant du médium. Nous ne traitons alors ici qu'une partie d'un ensemble systémique.

Aux cinq genres figuratifs (tableau d'histoire, portrait, paysage, nature morte, scène de genre), l'art contemporain nous oblige à ajouter deux autres types : l'image abstraite et l'image d'écriture. Si l'utilisation du terme «genre» est inhabituelle pour désigner ce type de représentation, nous le conservons néanmoins afin de marquer la distinction entre la figure générale (le genre) et le sujet particulier. Dans toute image, *le sujet temporalise l'espace du genre*. Il le découpe. Il n'en annule pas les références, il les codifie

en raison de la valeur d'usage des choses dans le monde. Et cette codification n'est pas sans conséquences sur la distance qui s'établit entre l'image et le regardant qui identifie plus ou moins ses propres expériences aux composants codés. Ce qu'il importe ici de retenir, c'est que les paradigmes génériques qui relèvent d'un récit minimal, plutôt que d'une greffe iconographique, localisent la lecture du sujet particulier. C'est d'ailleurs ainsi que l'œuvre résiste en quelque sorte à l'histoire et vit en deçà de toute classification stylistique ou autre que nous lui imputons comme points de repères chronologiques. Nous distinguons le jugement sémiotique (sur le genre) du jugement historiographique (sur les codes du sujet). L'analyse de cas doit rendre compte de cette économie d'échange.

L'image abstraite

Soulignons encore une fois que le terme «image» s'applique ici à tout type de représentation visuelle. Si la nature même des composants géométriques du tableau abstrait demeure invariablement universelle, ceci sans oublier la surface minimale où le composant singulier monochrome épouse l'iconicité du support, la perception des taches dans l'ensemble de l'image mène le regardant à se référer au concept même de la *spatialité*. Quelle que soit la trajectoire du balayage perceptuel de la ou des surfaces de l'objet, la notion d'espace va l'emporter sur celle du temps, c'est-à-dire d'un temps qui serait relatif au contenu même des formes. C'est d'ailleurs sur cette *atemporalité* du «contenant» que l'art abstrait a misé et qui encouragea Clement Greenberg à parler de «all over»⁴. Ce «all over» n'est pas une forme, mais un concept qui réfère à l'équivalence spatiale des zones sur une surface donnée.

4. *Art and Culture. Critical essays*, Boston, Beacon Press, 1965.

Le sujet de l'image (et chaque image abstraite a un sujet particulier) peut être déduit du type d'organisation particulière où l'on va retrouver des incidences telles que la division, l'unification, la centralisation ou encore la décentralisation des formes. Dès qu'une seule forme sature son espace ambiant, (cette forme peut bien couvrir la totalité du support), il y a sujet de l'image. La lecture de ce sujet est alors paradoxale et générative de désordre. Elle temporalise l'image et, même à l'intérieur d'une surface «all over», elle scande l'ensemble, le découpe, s'attarde possiblement sur certaines zones. Sans cette mesure temporelle des formes, il ne pourrait pas se produire de jugement sur l'équivalence spatiale. En abstraction, il faudrait alors parler d'une tension maximale entre le genre et le sujet.

L'image d'écriture

Sur l'image d'écriture, les marques graphiques et symboliques en soi abstraites occupent la majorité du support et renvoient le regardant à l'idée de l'assemblage spatial programmé en raison des lois de l'écriture (linguistique, mathématique ou autre...). Même dans le cas d'un pastiche, les habitudes occidentales de lecture de gauche à droite, du haut vers le bas du support font en sorte que le regardant sera porté à lire l'image selon cet ordre spatial. Ainsi, l'image d'écriture oriente la lecture sur l'idée d'un *espace et d'un temps particuliers* : l'espace graphique linéaire du texte; le temps relatif au déploiement logique de ces mêmes marques. C'est donc dire que le simple assemblage de marques scripturales contient l'idée d'un espace découpé en lieux privilégiés et prometteur d'un contenu à décoder dans un ordre tributaire des habitudes de lecture.

Le sujet, c'est-à-dire le contenu du texte, obéit à l'espace du genre et la tension entre les deux serait alors à son point minimal. Or, il n'y a pas d'écriture sans support

et les paramètres de celui-ci : dimensions, texture, couleur, etc., localisent le genre. Il en ressort des notions d'ordre, de code, de véhicule transitoire, de formule en apparence programmée et prometteuse d'un contenu «imageant». Peut-être plus explicitement que tout autre genre, l'image d'écriture nous oblige à reconnaître une sémantique de la forme.

La nature morte

En peinture, dans un espace de représentation généralement exigü, les objets prédominants de la nature morte : fleurs, fruits, ou tout autre objet qui fait référence au *passage du temps* : montre, sablier, crâne, etc., font figure de modèle métonymique de la nature ou de la culture. La présentation en «gros plan» accorde au composant une telle présence que le regard «prend» à proximité de la surface.

À travers l'histoire, la nature morte fut codifiée et divisée en deux catégories : la *vanitas* et la *voluptas*⁵. Or, d'un point de vue sémiotique, le genre n'appartient pas exclusivement à la peinture et à l'art académique. Il peut définir, par exemple, un ensemble sculpté d'objets quotidiens ou de victuailles. On pense, entre autres, aux énormes sculptures Pop Art. Le regardant qui ignore possiblement le lexique iconographique conventionnel de la nature morte, doit bien se tenir un discours sur ce qu'il perçoit et embrayer tout un système de références relatif à la précarité ou à la stabilité des choses dans le temps.

Les morceaux périssables de la *vanitas* ancienne ou actuelle réfèrent à la mort des éléments naturels ou à la fragilité des objets. Ils annoncent la décrépitude des modèles en rapport avec l'usure et le passage naturel du

5. Charles Sterling dresse un inventaire des codes de la nature morte en peinture : *vanitas* et *voluptas* dans *La Nature morte de l'antiquité à nos jours*, Paris, Pierre Tisné, 1952, pages 33, 320 à 327.

temps. Par ailleurs, la *voluptas* conjure les notions de stabilité, d'inaltérabilité, voire d'immortalité, en raison de composants qui ne permettent aucunement de prévoir leur décrépitude éventuelle. Elle ne rappelle pas la vie, mais la survie du cycle normal des choses et abroge par là toute référence à la finitude éventuelle des modèles.

Cependant, finitude ou continuité (des choses figurées) sont des ancrages sémantiques que le regardant mesure à une autre sémantique, à celle plus immédiate de la matière et de son support. Ceci en rapport avec l'iconographie spécifique de chacun des composants du sujet. Le type de végétation et la valeur d'usage des objets figurés, ainsi que la matière qui les compose (naturelle ou synthétique) «historicise» l'image.

Le paysage

Dans le paysage, l'ensemble des composants encourage une lecture qui fait référence à *l'espace et aux cycles naturels de la nature*. Le genre peut cependant être divisé en trois grandes catégories : la marine, le paysage champêtre et le paysage urbain, chacun pouvant être subdivisé en classes. Peut-être le moins codé des genres (réalistes) dans son paradigme général, le paysage, encourage une lecture déductive en vertu de composants prédominants qui touchent directement l'expérience primaire, plutôt que l'érudition du regardant.

Champêtre ou urbaine, la matrice figurative «ouverte», habitée ou non par quelque personnage ou objet de culturel, mise sur la vraisemblance des proportions réciproques des plans auxquels tout élément de figuralité accessoire importe sa propre iconographie. La représentation cadrée, du moins circonscrite, du paysage découpe la nature. Même la représentation la plus ouverte sur une ligne d'horizon infinie fragmente la référence et fixe le cycle naturel en un temps et un espace arrêtés, malgré quelque allusion à la continuité (le mouvement suggéré des nuages,

par exemple). Sous cet angle, tout paysage est une «nature morte», une épitaphe : ci-gît la Nature. Le sujet particulier sature le genre et tout ajout de personnages ou d'objets «désatialise» en quelque sorte la nature en lui attribuant une fonction et un lieu pervers. Les préceptes théologiques et académiques ont d'ailleurs longtemps misé sur cette perversion de l'idée de nature au profit de sujets plus immédiatement reliés à l'histoire religieuse ou civile.

Le portrait

Le ou les personnages du portrait conventionnel ancien ou récent accusent leur présence éminente, leur prestance et leur prédominance sur tout composant de décor accessoire, obligeant à voir, à admirer, grâce à une attitude ostentatoire. De ce fait, le portrait comme genre convoite le paradigme de *l'espace humain et de son temps biologique*, c'est-à-dire l'espace et le temps du corps propre. Par tradition, le terme «portrait» désigne la représentation d'un personnage identifiable qui aurait servi de modèle à l'artiste⁶. Par convention, le modèle est présenté dans un espace resserré et dans une attitude qui argumente le fait qu'il s'agit bel et bien d'un «portrait». Or, par extension, le genre sémiotique peut être attribué à toute figuration d'un personnage fictif ou non dans divers média.

La lecture du portrait reporte le ou les modèles sur un des deux axes opposés : celui du nom propre et celui du nom collectif; celui du corps privé et celui du corps social; et ce, par des moyens qui relèvent fondamentalement du récit minimal, c'est-à-dire de la posture, de la gestualité, de l'expression, de l'orientation des regards en rapport avec les éléments codés qui accompagnent le personnage. Toute addition de codes iconographiques, le

6, Pour une histoire critique du portrait, on lira, Galienne et Pierre Francastel, *Le Portrait. 50 siècles d'humanisme en peinture*, Paris, Hachette, 1969.

vêtement par exemple, passe par ce récit et s'y greffe comme injection d'une trace socio-culturelle.

À tout portrait nous devons ajouter l'idée de la conservation du corps, c'est-à-dire de l'image substitutive et monumentalisante qui pétrifie le modèle, indépendamment de son identité. Du côté de la production de l'image, tout portrait est «abstrait» dans la mesure où la fixation du corps l'extrait métaphoriquement d'un espace et d'un temps qui lui seraient propres. Si le modèle est présenté sur un fond neutre, celui-ci prouve d'autant plus explicitement le retrait du modèle; si, au contraire, une scène réaliste soutient le personnage, les objets ambiants lui composent et lui décorent une crypte. C'est alors en réception de l'image, en lecture du sujet, que le regardant réanime le modèle par la référence biographique et le relocalise au présent. La sculpture monumentale dans la ville en est un exemple.

La scène de genre

Antithèse du tableau d'histoire, la scène de genre convoque les notions de l'intimité, voire de la banalité des lieux et des actes accomplis par les personnages qui la comblent d'une présence discrète. Le genre appelle ainsi la notion d'un *espace culturel intériorisé et privé*, qui appartient aux personnages dont l'attitude et l'occupation font en sorte que leur gestualité et leur expression invitent le regardant à se concentrer beaucoup plus sur le lieu intime et clos que sur leur présence.

La scène de genre connaît cependant des particularités en rapport avec l'iconographie des objets et contient des natures mortes qui nourrissent le récit de leur propre paradigme. Tant dans son décor que dans sa «petite histoire», la scène de genre les inclut accessoirement. Elle désacralise les situations «nobles», dans la mesure où le programme minimal insiste sur le «moi privé» de ses composants dont elle *suspend* l'espace public. La lecture du

sujet particulier, c'est-à-dire le décodage iconographique des figurés, objets et personnages, anime le récit, de sorte que la référence à l'intimité s'y trouve sociabilisée. Et c'est en ce sens que nous pouvons parler à la fois d'un certain «voyeurisme» et d'une lecture «historicisante» de la part du regardant. Les dimensions de l'objet jouent cependant un rôle important dans la conservation ou l'occultation du concept de l'intimité.

Le tableau d'histoire

Tous deux scènes d'événements, la scène de genre et le tableau d'histoire sont lus comme tels à partir de valeurs de localisation des composants; la première dépeint le versant personnel du lieu et des personnages, la seconde projette la dimension publique d'un récit exceptionnel, extraordinaire, digne de conservation dans l'histoire et ouvre sur le paradigme de *l'espace social public exemplaire et l'ostentation du temps historique*.

La caractéristique première de ce que l'on nommait jadis le «Grand genre» est d'accuser la théâtralité d'une situation où le héros principal fait figure de portrait. Dans cet espace théâtral, la scène historique ne prend cependant sa valeur politique et historique particulière, parfois mythologique, qu'en vertu d'un sujet particulier que le regardant sait décoder à partir de connaissances encyclopédiques préacquises. À bien regarder l'image historique, même la plus récente, la photographie de presse par exemple, la théâtralité fournit la piste du moment de retournement du récit, elle pointe le caractère événementiel de l'histoire, mais elle dépend tout à fait des connaissances du regardant qui va en spécifier le lieu, le temps, en identifiant les personnages.

À l'opposé de l'image abstraite où la typologie des composants ne répond à aucun code général ou particulier de figuralité, la scène historique ne manifeste que du code. Absolument publique dans son paradigme global, elle invite

le regardant, non plus en tant que voyeur, mais en qualité de témoin oculaire d'un récit qui frôle nécessairement sa propre position dans la trame temporelle des événements relatés, passés ou plus actuels.

De manière plus évidente que dans les autres genres, le sujet détermine le temps du récit. Malgré une théâtralité souvent marquée par l'organisation spatiale, le cadrage et la posture du héros, le tableau d'histoire demeure le plus hermétique des genres, aussi le plus éthique.

Or, ici comme ailleurs, et ce en raison de l'espace inédit de l'objet, une fois construit en discours par la lecture qui en rend compte, l'image n'est pas le miroir d'une situation ou d'un lieu que les composants viendraient valider. Elle est un exemple autre que le monde. En vertu de ce qu'il se raconte sur ce qu'il perçoit, le regardant brise à la fois le miroir et le modèle. Et c'est ainsi que la lecture de l'objet d'art constitue un lieu d'apprentissage de «nouvelles» connaissances.

Nycole Paquin
Université du Québec à Montréal

7. Roland Barthes, «Encore le corps», *Critique*, Août-septembre, 1982, pages 645 à 654.