

L'analyse sérielle des œuvres picturales¹

punctum.gr

BY: Jacques Fontanille

ABSTRACT

We cannot reduce a pictorial work to an image or painting. As a work, it invokes, from the outset, other paintings, sketches, variants, a creative practice, a know-how, materials and gestures, forms of legitimation, exhibition, publication and archiving devices, etc. Therefore, we can consider each painting part of one or several series. The work is then the series, not each of the paintings taken separately. We thus adopt a conception of the work as fundamentally being plural, hybrid, heterogeneous, and one of the effects of this is the series. If we consider a painting as an image, the presentation space is flat and delimited by edges: exploration and interpretation are constrained by this elementary topology. But, if one adopts the perspective of the work as a series, the evoked space-time is multiple, stratified, and multi-dimensional. Choosing the serial analysis of the works does not imply that they are already classified as 'serial' but that the method that will apply to them will reveal serial properties. In this article, seriality is approached only in a comparative way, as the comparison of the work of two painters who oppose formidable difficulties: an Iranian painter, Medhi Sahabi, and a French painter, Georges Laurent. In both cases, the serial structure

ARTICLE INFO:

Volume: 09

Issue: 01

Summer 2023

ISSN: 2459-2943

DOI: 10.18680/hss.2023.0005

Pages: 75-96

Lic.: CC BY-NC-ND 4.0

KEYWORDS:

Iconic

Plastic

Seriality

Space-time of the work of art

Network

Rhizome

¹ Cette étude est une version réduite, remaniée, et en français, d'un chapitre de livre publié en anglais, sous le titre "Serial analysis of the pictorial work: series, networks, rhizomes, interstitial space-times," dans *The semiotics of the image. The analysis of pictorial texts*, Karin Boklund-Lagopoulou et Alexandros Ph. Lagopoulos, dirs., De Gruyter, Berlin, 2003. (Avec l'accord des deux directeurs du livre et de l'éditeur De Gruyter).

and meaning have a concrete impact on understanding the work and the choices we must make when presenting them in public: How do we organize the exhibition? How do you configure the archiving? From a methodological viewpoint, this serial analysis involves identifying the syntagmatic forms of associations and metamorphoses within the series and then the properties of the space-time in which they unfold.

1. Préambule

1.1. L'œuvre d'art

L'effet de l'art est un événement esthétique, affectif, cognitif et pragmatique, qui implique un objet (l'œuvre), un effet (le *saisissement artistique*) et un processus spécifique (l'*artistisation*). L'œuvre suscite le *saisissement artistique* et manifeste le processus d'*artistisation*. Ainsi, une œuvre picturale ne peut pas se réduire à une image, ni même à une peinture. Elle invoque d'emblée, en tant qu'œuvre, une pratique, une action créatrice, un savoir-faire, des matières et des gestes, des esquisses, des variations, des séries, des formes de légitimation (Bourdieu 1992), des dispositifs d'exposition et d'archivage, etc., dont la manifestation visuelle est rarement un seul tableau, le plus souvent un ensemble de tableaux. Du point de vue de l'effet de l'art, le spectateur collectionneur n'est donc pas le seul à composer des séries picturales: le peintre lui aussi, lui en premier, conçoit son œuvre en série de variations. Du moins telle est notre hypothèse de travail: l'artistisation serait, entre autres, un *processus sériel*.

La question n'est pas uniquement théorique et méthodologique. Elle est l'une des premières questions pratiques et déontologiques qui se posent aux commissaires d'expositions, aux archivistes qui doivent rassembler tous les éléments pertinents de l'œuvre, ou tout autre responsable d'un processus de patrimonialisation de l'œuvre: quelle est l'entité de base du patrimoine? de quoi est-elle composée? comment associer les tableaux les uns aux autres? quelles sont les interactions de proximité les plus pertinentes? Etc. Pour répondre à de telles questions, il faut partir du principe que l'œuvre par définition est un ensemble sémiotique composite et hétérogène, un *hybride* qui peut comprendre à la fois le processus, l'effort de création, des supports, des matières et des énergies, ainsi qu'un ensemble d'éléments textuels, pratiques, matériels et architecturaux qui lui procurent un mode d'existence social et culturel.

Il en résulte que, pour le sémioticien, l'analyse d'une œuvre ne coïncide ni ne se confond avec l'analyse d'un tableau, d'un seul texte visuel. La première décision qu'il doit prendre porte sur le niveau et le périmètre d'intégration des composants potentiels de l'œuvre, car cette décision non seulement circonscrit le corpus d'étude, mais aussi et surtout l'ensemble des éléments pertinents pour rendre compte du processus d'artistisation: elle répond en effet à la question des composants requis pour parvenir au

“saisissement artistique”, ce moment toujours singulier, propre à chaque œuvre. Pour se maintenir dans les limites du champ méthodologique propre à la sémiotique, l’analyse doit également se donner une contrainte minimale: quelle que soit l’extension retenue pour les composants considérés comme pertinents pour l’intégration dans l’œuvre, ils doivent pouvoir être associés à *des configurations ou opérations observables sur le plan de l’expression*. Par exemple, si les perspectives d’exposition publique sont retenues, le plan de l’expression devra en porter la manifestation; ou encore, si les débats, émulations et compétitions concernant la légitimité artistique sont intégrés au champ de l’œuvre, il devra être possible d’en repérer aussi les manifestations sur le plan de l’expression (Bourdieu 2014); ou enfin, si les relations avec des esquisses, entre plusieurs versions, ou même entre plusieurs tableaux conçus et peints sur un même principe générique, sont considérés comme des composants de l’œuvre, on devra pouvoir en repérer les traces et les effets dans les diverses expressions de ces composants (Estay Stange 2021).

1.2. La stratégie de l’analyse sérielle

Nous choisissons, pour cette présentation, de nous restreindre à la situation où l’œuvre est constituée par ses variations, ses alternatives, ses phases d’élaboration, voire les associations de ses variantes en “airs de famille”. Autrement dit, nous choisissons de nous cantonner à ce qui impose une *analyse sérielle des œuvres*. Cela ne signifie pas que ce sont des œuvres déjà classées comme ‘sérielles’ par la critique ou le marché de l’art; cela signifie que la méthode que nous allons leur appliquer va faire apparaître des propriétésérielles et que la première décision est d’analyser pour commencer des groupes de tableaux et pas des tableaux isolés. On considère dans ce cas que l’œuvre n’est pas le tableau, mais ce que nous allons constituer comme séries, et que la série, dans sa dynamique de variations, porte le processus d’artistisation. ‘Sérialité’ n’est que le titre d’un problème, et le problème se révèle complexe: on peut à la rigueur se représenter la manière dont un peintre peut concevoir une série de tableaux, comme une succession programmée de moments de création, mais cela se révèle vite être une illusion, non seulement parce que dans la réalité concrète de la production picturale, la conception sérielle ne se manifeste souvent qu’indirectement et incomplètement, mais surtout parce que, du côté du lecteur-spectateur, la signification de la série ne peut pas être construite à partir d’une simple succession; il doit même résister à cette succession, et reconfigurer un autre type de relations.

On en voit tout de suite les conséquences pour l’espace-temps de l’œuvre, et, par extension, à la plupart des collections: que ce soit dans une exposition, dans un catalogue, sur un site internet ou dans un archivage, que l’on adopte une présentation linéaire, tabulaire, hypertextuelle ou autre, on propose toujours des *modalités de la contiguïté* et des *connexions entre les maillons* de la série. La question pratique qui se pose

alors est de savoir comment et jusqu'à quel point de tels espaces de présentation tiennent compte de l'espace-temps de la production de l'œuvre, et de celui de son exploration et de son interprétation comme œuvre. L'analyse sérielle est une tentative pour, au moins, poser le problème explicitement.

1.3. Deux peintres, deux œuvres

Nous nous intéresserons ici, et dans cette perspective, aux œuvres de deux peintres contemporains mais fort différents: un peintre iranien, Medhi Sahabi (Mojdeh 2021), et un peintre français (et limousin), Georges Laurent (Laurent 2019-2023). Dans les deux cas, la structure et la signification sérielles ont un impact concret non seulement sur la compréhension de l'œuvre, mais aussi sur les choix à faire pour leur présentation publique: comment organiser l'exposition? comment configurer l'archivage? Comment 'faire collection' de leurs œuvres? Elles ont même un impact problématique sur la constitution d'un corpus, les séries de l'un et de l'autre n'ayant pas encore été institutionnellement identifiées et fixées. En effet, Sahabi et Laurent, contemporains et récemment disparus, ont peint, pour la plus grande partie de leurs œuvres, des séries de tableaux, de manière systématique pour le premier, erratique pour le second, de telle sorte que leurs œuvres respectives se composent de centaines de tableaux déjà assemblés en une quinzaine de groupements attestés pour l'un, et de quelques milliers, distribuables en un nombre indéterminé de groupements possibles, pour l'autre.

Chez Sahabi, chaque série est une œuvre complète et close: il n'a peint que des séries fermées, chacune étant dédiée à une seule thématique, et destinée à une seule installation pour la première exposition. La signification sérielle peut alors être explorée en identifiant les schèmes dominants et invariants, les divers noyaux de variations, la distribution des variétés: on doit alors imaginer les parcours, soit physiques (dans une salle d'exposition), soit seulement visuels et/ou virtuels (dans un catalogue, ou dans une archive numérique) que le spectateur doit accomplir dans un espace réticulaire mais fermé, pour en construire la signification. Des modèles de séries non-linéaires en espace-temps fermé seraient alors requis pour en rendre compte.

Mais la situation de cette œuvre est plus complexe: les informations recueillies personnellement auprès du Musée d'art contemporain de Téhéran, et auprès de la Mojdeh Art Gallery, montrent que, même si Sahabi a supervisé et ordonné la disposition des tableaux de ses séries picturales, il n'en reste aucune trace aujourd'hui, hormis les groupements thématiques (à séries indéfinies) propres à chacune des premières expositions (par exemple, les groupements *Puzzled Cars*, *Junkyard Cars*, *Figures*, *Flowers*, *Graffiti*). C'est donc la directrice de la Mojdeh Art Gallery qui, en son rôle de commissaire de la récente exposition commémorative des œuvres de Sahabi, au Musée d'Art Contemporain de Téhéran, à l'automne 2021, a choisi, avec ses collaborateurs, l'ordre et la numérotation des composants de chaque série. Il faut donc admettre que l'œuvre

de Sahabi a été 'réinventée' par cette disposition sérielle de l'exposition de 2021 (et qu'elle pourra l'être encore, pour d'autres expositions), et, ajouterai-je, que cette sérialité réinventée est tout aussi légitime que celle, aujourd'hui inaccessible, que Sahabi avait probablement choisi pour les premières expositions.²

De son côté, Georges Laurent a peint tout au long de sa vie, sans jamais exposer publiquement; il n'est identifié ni par la critique, ni par les acteurs du marché de l'art, et en outre il n'a proposé que très rarement de classement de ses séries de tableaux, quelques rares séries partiellement numérotées, toutes incomplètes, et dans une proportion quasi négligeable au regard du nombre de séries que nous avons pu identifier. Cette œuvre étant composée de très nombreux groupes de tableaux, l'analyse sérielle, et la réflexion sur les formes de la sérialité auraient une incidence directe sur des choix institutionnels qui restent à faire, en matière d'archivage et de publication.³

Cette évocation préliminaire des œuvres de ces deux peintres révèle l'une des propriétés essentielles de la sérialité picturale: l'œuvre s'en trouve ouverte, disponible pour des métamorphoses et des expériences d'agencements différents, mais, de ce fait même, particulièrement vulnérable en tant qu'œuvre. Le paradoxe de la sérialité, c'est que les collections constituées par les amateurs ou les professionnels sont plus stables et plus résistantes, pour des raisons principalement patrimoniales, que les séries élaborées par les peintres eux-mêmes. La vulnérabilité, en l'occurrence, est celle des énonciations et du champ d'application de l'auctorialité: du côté du peintre, il semblerait qu'il se considère plus auteur de chacun des tableaux que de leur série; la preuve en est qu'il ne fixe pas lui-même ni l'étendue et l'effectif, ni la disposition de la série, ou, s'il le fait, il n'en conserve que des traces erratiques et lacunaires. Nous dirions en ce cas que l'énonciation des tableaux est fortement assumée, alors que celle des séries l'est bien plus faiblement. Inversement, du côté des responsables d'exposition, d'archivage ou de collections particulières, faute de pouvoir assumer l'énonciation des tableaux, on assume explicitement celle de la disposition sérielle. Cette dissymétrie nous semble révélatrice du dispositif énonciatif propre au principe qui préside à la

² Cette situation s'explique en partie par le fait que, si Sahabi a toujours été en Iran publiquement reconnu et loué comme traducteur de la littérature mondiale en persan, il a été largement ignoré, en tant que plasticien, par les institutions politiques, culturelles et universitaires. Il semblerait, via cette exposition récente et ambitieuse, que son œuvre plastique sorte enfin de l'ombre, et cette mise en lumière est soutenue par le principe de sérialité. Toutes ces informations, de même que le corpus complet des œuvres peintes de Sahabi, nous ont été procurées par notre collègue Marzieh Athari Nikazm, de l'Université Shahid Beheshti à Téhéran.

Dans les fichiers d'images dont nous disposons, chaque série est complète, ordonnée et fixée par l'équipe de la Mojdeh Art Gallery. Cet ensemble était, au moment où cette recherche a commencé, en 2021, disponible sur le site de cette Galerie; il ne l'est plus au moment, en 2023, où cet article est déposé auprès de Punctum. Il le sera probablement plus tard, dès que le site sera reconstitué et accessible.

³ L'archivage actuel de son œuvre se limite à une répartition entre plusieurs lieux de stockage et d'accrochage, dans les différentes pièces d'une même maison, son ancien atelier (François Laurent 2019-2023). Un projet est en cours (CeReS, direction du projet: François Laurent et Nicolas Couegnag), pour valoriser et faire connaître cette œuvre, la classer, l'archiver et la présenter dans un des musées d'art contemporain du Limousin.

série picturale, et à toutes les collections qui sont impliquées par les expositions, l'archivage patrimonial ou les collections particulières: à savoir, une corrélation entre, d'une part, l'énonciation des composants de séries (EC) et celle des ensembles de composants, les séries (ES), et d'autre part, entre l'énonciation en tant que production (EP) et l'énonciation en tant que réception (ER); cette corrélation a la forme approximative d'un chiasme qui explicite la corrélation entre les énonciations respectives des auteurs, d'un côté, et des collectionneurs et acteurs institutionnels de l'art, de l'autre côté:

$$EP (EC+ \& ES -) \implies ER (EC- \& ES+)$$

2. Les objectifs de l'analyse sérielle de l'œuvre

2.1. Variations et invariants: un espace-temps dédié au traitement de l'itération

L'analyse sérielle traite l'œuvre comme un ensemble d'artefacts dont le regroupement en sous-ensembles permet une construction pertinente de la signification: ce sont alors les séries qui sont des œuvres. L' 'esprit sériel'⁴ s'est particulièrement développé dans les arts modernes et contemporains, ainsi que dans les médias et l'édition, au point de procurer aux premiers les fondements de leurs manifestes esthétiques et de leurs regroupements en écoles, et de susciter chez les seconds la naissance et le développement massif de genres à part entière (les 'séries' des chaînes TV et des plateformes de streaming).

Dans l'ensemble de toutes ces manifestations, la série convoque une forme particulière de l'espace-temps d'énonciation qui ne repose pas sur une expérience de type phénoménologique: la temporalité des séries ne peut être saisie que par projection dans un espace structuré spécifiquement pour la diagrammatiser; la spatialité des séries implique de complexes régimes temporels dans le processus de son interprétation. Les séries spatio-temporelles suscitent globalement des mouvements et des transformations qui ne peuvent être saisis et compris à partir des seuls phénomènes visuels, et qui échappent entre autres au principe méthodologique de la 'perception synchrone,' posé par Greimas au début de *Sémantique Structurale* (1966), principalement dans le but de procurer une base phénoménologique standard à l'identification des différences et des relations. Par conséquent, les séries impliquent un 'espace-temps' globalement aspectualisé et modalisé, en partie indépendamment de l'expérience sensorielle, et qui fait

⁴ Jean-Yves Bosseur, musicologue et critique d'art, commente ainsi la diffusion et le développement de l'*esprit sériel*: "Ce qui est particulièrement significatif, c'est que son avènement coïncide historiquement avec l'apparition du nouveau roman, de l'art concret, de la 'nouvelle vague' cinématographique, voire du développement du structuralisme, de la phénoménologie dans le domaine de la philosophie, du constructivisme dans celui des mathématiques." (Jean-Yves Bosseur, *L'esprit sériel, d'un art à l'autre*, Résumé, Paris, Minerve, 2018).

appel à un imaginaire supra-sensible. La perception sérielle de l'œuvre d'art est d'une tout autre nature que celle d'un seul artefact isolé et délimité par son cadre.

Dans le cas particulier des œuvres picturales, la série manifeste des invariants et des variations. Le *schème visuel directeur* (l'invariant), la *composition singulière et non générique* de chaque tableau, les *dominantes chromatiques, texturales et topologiques*, etc., c'est la série, par sa redondance et la superposition mémorielle qu'elle suscite, qui les fait apparaître. Dans une série, la variation implique une itération, une forme aspectuelle qui comprend une facette de similitude / dissimilitude (la *répétition*) et une facette de quantification (la *multiplication*). La *répétition* peut être modulée par des substitutions ou permutations locales, portant sur un seul trait ou un petit groupe de traits (par exemple, dans l'œuvre d'Andy Warhol, les chromatismes varient soit en tonalité, soit en saturation, soit en luminosité); elle peut être également l'occasion de transformations plus conséquentes, jusqu'à compromettre même l'effet de répétition. Les deux œuvres sur lesquelles portent notre analyse se caractérisent à la fois par le nombre, la portée et la complexité combinatoire de ces transformations sérielles, qui procurent à ces dernières une identité faible du type 'air de famille,' et qui affaiblissent l'effet de répétition. Parallèlement, la *multiplication* peut adopter trois modes élémentaires: (i) restreinte, elle ne suffit pas à l'effet de répétition, et la reconnaissance de la similitude entre les maillons de la série reste faible; (ii) *médiane*, elle contribue au contraire à l'effet de répétition et à la reconnaissance de la similitude; (iii) *étendue*, elle conduit à la saturation, c'est-à-dire à un épuisement des possibilités de variations combinatoires, un seuil au-delà duquel l'itération devient monotone.

2.2. Organisations syntagmatiques

L'œuvre composée de séries implique une forme de présentation sémiotique différente de celle de chacun des tableaux. L'*apparaître* de l'œuvre picturale en séries est activé à la fois par la répétition, la variation, la superposition et la saturation par le nombre: c'est la *parution d'une métamorphose en cours*. A cet égard, l'œuvre picturale exploite deux dimensions de l'*inter-picturalité*: d'un côté, l'inter-picturalité externe, par laquelle elle convoque des figures, des modes de composition et des traitements iconiques et plastiques appartenant à la tradition ou à l'actualité des esthétiques dominantes; d'un autre côté, l'inter-picturalité interne, par laquelle ces mêmes configurations convoquées, ainsi que toutes celles propres au peintre, sont reprises, et soumises aux métamorphoses en séries.

Les métamorphoses peuvent être soumises à de nombreux et divers agencements syntagmatiques sériels. Le principe à partir duquel ces agencements peuvent être décrits est celui des *lignées métamorphiques*. Ces lignées doivent être strictement distinguées de la *séquence de présentation* déjà existante, quand il y en a une (comme pour toutes les séries numérotées de Sahabi, ou pour les rares et incomplètes séries numérotées de

Laurent). La superposition parfaite entre une séquence de présentation et une lignée métamorphique est pleinement réalisée par exemple dans un dessin animé: l'effet de sens syntagmatique de cette superposition est celui d'une animation séquentielle de la série, mais ce n'est pas le cas dans notre corpus, car les lignées métamorphiques, reconstruites par l'analyse, n'y sont presque jamais superposables aux séquences de présentation proposées par le peintre ou par le commissaire d'exposition.

Dans ce cas, la dissociation entre la séquence de présentation et la lignée métamorphique, les agencements prévisibles reposent sur les propriétés suivantes:

- Les tableaux les plus similaires dans la lignée métamorphique sont contigus ou distants dans la séquence de présentation: (i) agencements *proximaux*, (ii) agencements *distanciels*.
- Les relations entre les tableaux dans la lignée métamorphique peuvent être projetées (ou pas) sur la séquence de présentation: cette projection peut faire apparaître
 - (i) soit des pertes ou des gains cumulatifs de propriétés (agencements *progressifs* ou régressifs),
 - (ii) soit des pertes suivies de gains, ou l'inverse, induisant des retours entiers ou partiels au point d'origine (agencements *cycliques*),
 - (iii) soit des pertes ou des gains sur plusieurs dimensions successives, induisant des phases distinctes (agencements *périodiques*).

En l'absence de projection possible de la lignée métamorphique sur la séquence de présentation, on a affaire à un agencement apparemment *aléatoire*, mais qui, de fait, implique non pas une lignée, mais un *réseau* métamorphique, inconciliable avec une séquence linéaire de présentation. Cette observation concernant la compatibilité ou l'incompatibilité entre le processus métamorphique et la séquence de présentation conduit enfin à distinguer trois cas de figure possibles:

- Compatibilité totale: les agencements syntagmatiques sont *unilinéaires*,
- Incompatibilité partielle: les agencements sont *multilinéaires* et la série est disposée en réseau (des tableaux-nœuds et des parcours-lignes)
- Incompatibilité totale: les agencements sont *multidimensionnels*, dans un réseau où sont intriquées plusieurs séries, car chaque nœud peut appartenir à plusieurs lignées ou réseaux métamorphiques.

A cet égard, les productions de Georges Laurent se prêtent tout particulièrement à des agencements *progressifs* et *multidimensionnels*, alors que celles de Medhi Sahabi adoptent systématiquement les agencements aléatoires et en réseau multilinéaire.

3. L'espace-temps multilinéaire des séries de Sahabi⁵

3.1. Tensions icono-plastiques

Lorsque Medhi Sahabi parle de son travail d'artiste, il évoque la parenté entre ses traductions et ses expositions, comme dans cet entretien donné au journal *Etemad Melli*: "Je travaille toujours sur une exposition et une traduction en même temps."⁶ Pour Sahabi, l'équivalent de la traduction d'une œuvre littéraire n'est pas un tableau, mais une *exposition*, c'est-à-dire une *série rendue publique*: *Puzzled Cars*, *Junkyard Cars*, *Figures*, *Flowers*, *Graffiti*, etc. Pour lui, faire œuvre d'art consiste à concevoir, peindre et réaliser des *séries picturales* destinées être exposées en entier.

Chaque œuvre est ainsi un projet de *multiplication et de répétition*, d'invariance et de *variations*, une *séquence de métamorphoses*, en principe ouverte, mais de fait close au moment de la publication et de l'exposition. Dans l'œuvre de Sahabi, les métamorphoses en série affectent principalement la distinction et les relations entre les deux types de figures, les *figures iconiques* (propres à ce que les critiques d'art appellent la 'figuration') et les *figures plastiques* (l'organisation et la présentation matérielle et sensible des traces, des formes, des textures, et des chromatismes). Les relations entre les deux types de figures peuvent se désaccorder autant que s'accorder: la stratégie sérielle de Sahabi repose sur la tension entre ces deux dimensions.

Dans cette stratégie, des solutions plastiques, des motifs de composition sont disponibles, convoqués, combinés, reconfigurés ou révoqués la tendance à la figuration pèse sur les organisations plastiques, et inversement, la tendance à l'abstraction dissout les facteurs de reconnaissance iconique. On peut observer par exemple, à l'intérieur de chacune des séries, des sous-groupes de tableaux où on identifie les processus de décomposition ou d'altération iconique des objets, des visages, des fleurs, des oiseaux ou des automobiles. On observe à l'inverse l'affaiblissement, ou la déstabilisation ou la neutralisation de la composition en quatre carrés, caractéristique d'une tendance de l'esthétique contemporaine. Le travail des couches et des textures (brumeuses, lisses, rayées, etc.), les variations de focale (plan moyen / gros plan), l'imposition progressive des aplats chromatiques à la place des modelés (des taches rouges en aplat au lieu des pétales de fleurs en modelé) sont les expressions des déplacements de tensions et de la dégradation critique des éléments iconiques, donnant la prééminence aux figures plastiques (Fontanille 2021).

Dans la série *Graffiti*, par exemple, nous pouvons observer que des éléments sensibles (plages colorées, traces et lignes, figures, textures) semblent distribués *en épaisseur* sur plusieurs strates imaginaires. Nous ne voyons que des contrastes chromatiques,

⁵ Cette analyse a fait l'objet d'une première publication, plus détaillée, dans la revue de sciences du langage de l'Université Modares de Téhéran (Fontanille 2021).

⁶ *Biography*, Fondation Medhi Sahabi. Souligné par nous.

graphiques et texturaux, sur un seul plan en deux dimensions, mais nous percevons en imagination des *couches* superposées, puis des *strates disposées en épaisseur*. Il suffit de projeter sur la stratification en couches un caractère *animé* pour aboutir à une stratification et à une interprétation actantielle, chaque strate devenant ainsi un *actant plastique*. Ces conversions de la disposition en couches picturales, à la stratification actantielle, adviennent, rappelons-le, dans les relations entre les tableaux de la série, c'est-à-dire non pas dans le plan de chaque tableau, mais dans l'espace-temps intersticiel de la série.

3.2. Graffiti: les détails du réseau de métamorphoses

La série Graffiti 1⁷ offre la possibilité d'identifier de très nombreux appariements possibles.

Par exemple, les tableaux 9 et 25 (Figures 1 & 2) se composent tous deux de deux bandes horizontales, celle du haut étant dans le n°9 d'un chromatisme irrégulièrement mélangé, fortement désaturé et faiblement contrasté, au point d'effacer le graffiti, et dans le n°25, d'un chromatisme saturé et contrasté. La bande du bas est approximativement la même dans les deux tableaux, désaturée et de texture lisse, et portant le même amas de couleurs vives, résultant de la dégradation de la figure iconique de l'oiseau, et où se dissimule, en bas à droite, les traits d'un visage.

Ou encore, les tableaux 5 et 36 (Figures 3 & 4) tous deux constitués des mêmes teintes pastel délavées, des mêmes motifs, de la même bande horizontale portant le graffiti, sont faiblement différenciés par les teintes des motifs, par leur degré de



Figures 1 & 2

⁷ Cette série rassemble 43 tableaux.



Figures 3 & 4

désaturation, et par l'effacement du graffiti dans le n°5. On notera l'impossibilité d'attribuer ces différences à une transformation linéaire: le motif coloré du haut se désature du n°5 vers le n°36, alors que le graffiti s'efface du n°36 vers le n°5. Observons enfin que le groupe 'oiseau + tête,' entre les n°9-25 (Figures 1 & 2) et les n°5-36 (Figures 3 & 4), passe du bas vers le haut, et se désature en même temps.

D'autres nombreux appariements sont envisageables, mais tous témoignent en faveur d'une lecture multilinéaire en réseau: les tableaux appariés ne se succèdent qu'à distance dans la série, et même à une grande distance (9/25, 8/20, 5/36...) dans la version fixée récemment (2021) pour l'exposition du Musée d'Art Contemporain de Téhéran, et leurs appariements récurrents multiplient les possibles parcours de transformations, qui se croisent et se dispersent dans le réseau. La disposition linéaire de la présentation en séquence numérotée, quelle qu'elle soit, contraint le spectateur à faire des appariements à distance, à inhiber les appariements proximaux, quelle que soit la nature de ses parcours sémiotiques, de ses déplacements dans le lieu d'exposition, de ses déplacements oculaires sur un écran, ou de ses déplacements mentaux dans la mémoire acquise lors de la lecture.⁸ En outre, l'agencement syntagmatique est aussi *aléatoire*, puisqu'aucune séquence linéaire de présentation ne peut prendre en charge une lignée de métamorphoses (par exemple les degrés de désiconisation des oiseaux, ou des têtes), sans occulter toutes les autres.

En somme, l'impossible coïncidence entre la lignée métamorphique et la séquence de présentation, qu'elle quelle soit, est un défi lancé à la construction de l'espace-temps imaginaire de la signification de la série.

⁸ La distinction proposée par Umberto Eco, entre *ratio facilis* et *ratio difficilis*, pourrait être ici sollicitée, mais elle ne suffit pas à rendre compte des pressions qui s'exercent soit sur la scansion de l'espace-temps de la linéarité, soit sur l'émergence d'un espace-temps multilinéaire et multidimensionnel.

Cet espace-temps multilinéaire et aléatoire induit une sémiologie très particulière: pour l'association entre des expressions et des contenus plastiques, par exemple, le parcours d'interprétation se concentre (c'est le noyau des variations) sur l'association entre les *couches picturales* (des expressions regroupées) et les *strates actantielles* (des formes de contenu, des intentionnalités imaginaires). Cette particularité de la sémiologie conduit à distinguer quatre types de couches pertinentes: (1) les couches de l'écriture du graffiti, (2) les couches marquées par un creusement, où apparaissent en enfoncement des figures, visages ou oiseaux, (3) les aplats chromatiques et leurs textures intégrées ou surajoutées, (4) les couches réservées aux traits épais, barres et bandes étroites de couleurs fortement contrastées.

Les tensions plastiques entre les types de couches, voire les impossibilités iconiques, ne peuvent se résoudre que si les couches sont senties et imaginées comme *autonomes*, comme des *strates*, et la dynamique qui en résulte prend alors la forme des *confrontations actantielles* entre les strates. Les relations dans l'expression plastique étant alors associées à des interactions entre entités animées, des 'actants' picturaux se disputent en quelque sorte des places et des positions relatives dans l'épaisseur stratifiée. Cette épaisseur est actantielle et modale, en ce sens qu'elle met en tension la strate de l'*ostension maximale*, vers le spectateur, et la strate de l'*enfouissement maximal*, à son opposé; *actantielle*, en raison du caractère animé attribué aux strates; *modale*, parce que l'ostension et l'enfouissement sont des figures dérivées des positions véridictoriaires (vérité ostensible, secret par disparition). *Ostension et enfouissement* sont les deux pôles de l'isotopie dominante du contenu plastique dans la série *Graffiti*.

Le lecteur-spectateur identifie les couches et les tensions entre elles, imagine des rapports de force entre les strates actantielles, et peut donc finalement, en synthèse, percevoir une compétition pour l'ostension visuelle: il identifie d'abord les couches qui sont recouvertes, repoussées, occultées par les autres, et celles qui s'avancent, qui recouvrent et accèdent à une position d'ostension. Ces tensions sont alors interprétées comme des *mouvements dans une épaisseur constituée de strates en compétition*, qui impliquent un autre type d'espace-temps que celui des parcours multilinéaires de la synthèse sensible: d'un côté, un réseau, pour les parcours sensibles multilinéaires, et de l'autre côté, une stratification, pour la dynamique et la compétition actantielles.

Dans les séries de Sahabi, on compte donc trois types différents d'espace-temps: (1) celui de la série linéaire (la séquence de présentation) des objets peints, fermée, et soumise à un rythme figé, celui d'une numérotation continue; (2) celui des parcours multilinéaires, retours en arrière ou projections en avant, et synthèses sensibles, et enfin (3) celui de la sémiologie proprement dite, avec émergence d'un contenu, et l'advenue du saisissement artistique qu'elle suscite, et qui, dans la série *Graffiti*, aboutissent à une stratification orientée à la fois vers l'ostension en surface, et vers l'enfoncement en profondeur.

Mais cette sémiologie n'est pas stable, car ces trois types d'espace-temps se conjuguent. D'un côté, les parcours multilinéaires tissent un réseau dont les nœuds sont les différents

tableaux de la série. D'un autre côté, la métamorphose des dispositifs de strates en compétition, tout au long de la série linéaire interdit à ce réseau de se stabiliser, notamment en une hiérarchie. C'est pourquoi l'espace-temps global ainsi obtenu *pour chaque série* s'apparenterait à un *réseau multilinéaire fermé*, un *quasi-rhizome*, au sens de Deleuze et Guattari (1972 et 1980), c'est-à-dire une structure sans hiérarchie, acentrée et en métamorphose constante, susceptible de se stabiliser localement et provisoirement (ces zones stabilisées sont appelées 'plateaux' par Deleuze et Guattari). Il resterait à caractériser ce que pourrait être la morphologie et la dynamique d'un espace-temps rhizomatique; elle devrait notamment interroger les équilibres et déséquilibres entre espace et temps, et caractériser respectivement les 'plateaux' de stabilisation à dominante temporelle et ceux à dominante spatiale; elle doit également comporter un principe de contamination (plutôt que de combinaison), parallèle à celui de la 'reprise' de telle ou telle figure iconique ou plastique, contamination qui se traduit en chaque occurrence par l'adaptation aux propriétés locales des configurations qui accueillent la migration des figures en question. Dans ce quasi-rhizome des parcours interprétatifs, il n'y a ni prototype, ni modèle originel, ni point d'entrée et de sortie, mais en chaque tableau, un nœud fonctionnant comme tête de réseau, pris dans le tissage de tous les autres. Chaque lignée de métamorphoses réorganise donc les équilibres du quasi-rhizome.

4. L'espace-temps progressif et multidirectionnel des séries de Georges Laurent

Chez Georges Laurent, les séries ne sont ni fermées, ni figées, ni finalisées par la perspective d'une exposition. Il y a certes des séries bien identifiables, et ce sont pour l'essentiel des séries de transformations progressives, mais surtout chaque tableau peut appartenir à plusieurs séries, de sorte que les parcours de migration des formes et des compositions picturales sont difficiles à reconstituer: il n'y a pas d'autre solution, pour l'analyse, que de sélectionner, d'extraire et d'isoler provisoirement des groupements de tableaux. Du côté de la production de l'œuvre (par exemple, sous forme de numérotation), nous avons déjà constaté que la sérialité explicite est rare et lacunaire. Du côté de la réception et de l'interprétation, les séries et les parcours du spectateur et de l'analyste sont entièrement soumis à leurs focalisations et hypothèses de travail. Chaque tableau pouvant participer à plusieurs lignées de métamorphoses, nous avons affaire à un agencement *multidimensionnel*.

Par conséquent, la sérialité implique ici un espace-temps ouvert sur de nombreuses dimensions et non hiérarchisable; concrètement, la possibilité de concevoir une exposition, une publication, et un archivage est un véritable défi. Nous avons ici surtout pour objectif, par comparaison avec les séries de Sahabi, d'identifier les effets du caractère globalement erratique de la construction sérielle: de nombreuses séries sont identifiables, des migrations de figures et de compositions sont constatées, mais étant

donné la taille du corpus, il serait même imprudent de décider, à ce stade, qu'il s'agit d'un mode de création systématique.

Voici quelques séries identifiables qui permettent de faire des hypothèses sur la nature des agencements syntagmatiques dominants:

- Métamorphoses de formes noires sur fond blanc⁹

A partir de formes noires évoquant des caractères typographiques, le peintre exploite la composante plastique de l'expression de toute écriture en lui associant des contenus plastiques: les conditions de la superposition et d'interpénétration des formes, notamment, sont progressivement déclinées, diversifiées, testées. Quatre propriétés *plastiques de l'expression* y concourent: (1) les formes verticales sont traversées par les formes horizontales; (2) les tracés en réserve blanche délimitent les formes ou parties de formes traversantes; (3) les parties de bords traversants et non traversants des formes traversantes sont similaires (une légère irrégularité continue); (4) les bords de formes discontinus (donc 'derrière'), car interrompus par une autre forme, s'opposent aux bords de formes continus (donc 'devant'), car non interrompus.

Les *contenus plastiques* sont des thématiques prédicatives associées aux différents modes de traversement; dans l'ordre de notre sélection: (5) superposition, (6) disposition en strates, (7) pénétration, (8) interpénétration, (9) encastrement avec liaison par chevillage. Les images ne comportent aucune numérotation; les caractères d'écriture ne sont pas agencés en alphabet. Mais globalement, et irrégulièrement, la série manifeste une même transformation; selon l'orientation: soit une émergence progressive des caractères d'écriture enfouis dans des configurations plastiques, soit inversement une désiconisation de leur forme-type, et une libération de leur potentiel plastique, permettant d'aboutir à une sémiose originale. Dans les deux cas, il n'y a pas à proprement parler de progressivité, et la série se lit globalement comme une reprise cyclique des mêmes tensions entre la forme-type des caractères et la configuration plastique correspondante.



Figures 5, 6, 7, 8 & 9

⁹ Cette série comprend 45 tableaux.



Figures 10, 11, 12, 13, 14 & 15



Figures 16 & 17

• Empilements étagés¹⁰

Les empilements étagés sont obtenus à partir d'une forme allongée verticalement, qui peut être (1) une figure iconique anthropomorphe 'en mouvement,' et dont les membres se distinguent donc du tronc, (2) une figure iconique anthropomorphe statique et réduite à des protubérances arrondies distribuées verticalement, (3) une configuration plastique qui comporte plusieurs 'étages' d'excroissances anguleuses, (4) une configuration dont les 'étages' sont des formes autonomes, (5) une configuration dont les étages sont des formes qui s'interpénètrent et se chevauchent en se croisant de manière paradoxale, et enfin (6) une configuration de formes à la fois empilées et encastrées les unes dans les autres.

L'agencement syntagmatique qui en résulte est de type globalement *progressif*: il procède, à partir de figures humanoïdes, par effacement successif de leurs traits anthropomorphes (disparition des formes arrondies, et des excroissances rattachées de manière continue à une forme centrale, etc.), puis par substitution de traits plastiques non anthropomorphes (végétal,

technique), et surtout par reconfiguration des relations entre composants (méréologie). Cet agencement aboutit en effet à des configurations plastiques dont les parties autonomes sont associées par un montage qui n'a plus de caractère anthropomorphe, et qui peut enfin être mis en relation avec des contenus plastique: étagement, tressage par interpénétration, emboîtement par encastrement.

¹⁰ Cette série comprend 22 tableaux.

Pour confirmation de l'existence d'une nombreuse lignée de figures à protubérances horizontales arrondies ancrées à une forme verticale, voilà deux échantillons (ci-dessus), dont le caractère anthropomorphe féminin suggère une relation inter-picturale externe avec l'une des expressions les plus connues du cubisme: la suspension des effets de perspective et la conjugaison sur le plan originel des points de vue complémentaires.

● Triangle et figure ronde concave¹¹



Figures 18, 19, 20, 21 & 22

Les combinaisons entre les triangles pointés verticalement et les formes arrondies concaves, posées sur la pointe, le tout lié au sol par des «roulettes», sont à la fois extrêmement nombreuses, et d'une grande diversité d'expansion et de migration dans l'ensemble de l'œuvre. Le montage qui serait le point d'origine de la série – de fait une ébauche graphique, à peine une esquisse – est de type anthropomorphe: une tête (la forme horizontale supérieure), un corps dont la concavité est dirigée vers le haut, des jambes, d'abord parallèles, puis triangulées, avec une séparation du triangle en deux secteurs verticaux, par une forme allongée. Les variations concernent principalement (1) la forme supérieure (en prolongement d'une des branches de la forme concave → autonome), (2) concavité fermée → ouverte, (3) la forme des jambes (rectangle ouvert → triangle), (4) le nombre de 'roulettes,' et enfin (5) les chromatismes.

¹¹ Cette série comprend 24 tableaux ou dessins.

L'agencement syntagmatique de la séquence de métamorphoses est celui de la conquête de l'autonomie plastique: le triangle à la place des jambes séparées, les roulettes alignées à la place des orteils stylisés, les chromatismes de plus en plus saturés. Mais cette syntagmatique reste globale, sans effet sur l'ordre linéaire, de sorte que la séquence des métamorphoses ne peut être stabilisée.¹² En outre, nous en proposons une lecture orientée vers la désiconisation et la désanthropisation, sur le fond d'un stéréotype selon lequel les versions esquissées et à expression raréfiée précèderaient les versions à expression dense et diversifiée. La lecture inverse étant également possible, nous vérifions ici une hypothèse antérieure: face à un peintre-énonciateur qui assume faiblement la sérialité, c'est à l'interprète d'assumer cette dernière. Assumons!

En outre, chacun des formants composants participe à d'autres séries, qui permettent d'en apprécier soit la généalogie, soit le devenir et la signification projective. Le triangle des 'jambes' s'autonomise ailleurs, et la forme triangulaire participe à de tout autres compositions. De même, les 'roulettes' commencent dans d'autres tableaux comme des orteils et des doigts iconiques, se transforment en petits ronds-doigts et orteils désiconisés, et aboutissent à ces petites roues sur lesquelles de nombreuses compositions, sans anthropomorphisme apparent, sont néanmoins supposées pouvoir se déplacer.

Comme autre exemple de cette dispersion des lignées métamorphiques, on observe, dans d'autres séries, d'autres rôles plastiques du triangle. Voici l'une de ces autres séries, où le triangle a la forme-type géométrique, et où il entretient d'autres relations avec une forme concave.¹³



Figures 23, 24, 25, & 26

¹² Le peintre a numéroté une partie de cette série, mais, semble-t-il, pour trois sous-groupes de tableaux. L'agencement de l'ensemble n'en est que plus instable.

¹³ Cette série comporte 11 tableaux.

Dans ces quatre tableaux, on notera que (1) la concavité est dissymétrique, avec un évidement oblique régulier, et qu'elle est systématiquement traversée par la forme anguleuse dans son évidement, (2) le triangle traversant peut appartenir à un quasi-rectangle portant à sa base des roulettes, et (3) ces deux formes sont systématiquement associées, dans cette configuration-là, à une troisième forme autonome et superposée, de couleur différente fortement contrastée (rouge), verticale, rectiligne d'un côté, et à protubérances de l'autre côté, dont la généalogie féminoïde a déjà été signalée (cf. supra).

La précédente série avait un ancrage anthropomorphe apparent, celle-ci aussi, mais les traits anthropomorphes ne sont plus agencés dans la même configuration, et distribués sur plusieurs. Cet autre groupe de tableaux avec triangle, forme concave et forme anthropomorphe autrement distribuées et agencées, est une série à part, mais elle participe à la même lignée métamorphique que la précédente série. En effet cette série participe elle-même à la fois à la série des configurations traversantes et pénétrantes, et à celle des configurations à protubérances arrondies associées à une forme verticale (les petites figures rouges) qui, comme nous l'avons vu plus haut, est de caractère anthropomorphe féminoïde. On appréhende ici la complexité de l'analyse sérielle: chaque série pouvant accueillir des composants qui participe à d'autres séries, l'analyste doit pouvoir faire la différence entre des coïncidences peu significatives, qui témoignent uniquement du caractère fini et forcément limité du répertoire plastique du peintre, et de véritables lignées métamorphiques.

La différence est d'une réelle pertinence sémiotique, car dans le premier cas, on ne trouvera pas, en matière de contenu, de conséquence de ces intersections occasionnelles, alors que dans le deuxième cas, la lignée métamorphique incite à rechercher les contenus communs et sous-jacents. C'est ainsi que dans la lignée qui articule dans l'expression le triangle, la forme concave et la forme anthropomorphe, on peut faire l'hypothèse d'une sorte de méditation picturale sur les avatars combinés du corps humain et des formes géométriques de base. La dernière série que nous commentons ici manipule des formes qui appartiennent à la fois à la précédente série 'triangle + forme concave,' et à la série des empilements étagés plus ou moins anthropomorphes. La confrontation permet alors d'identifier un groupe de transformations singulier: à la disposition anthropomorphe (montage vertical sur une seule couche) du triangle et de la forme concave, est substituée une disposition traversante sur deux couches (devant/derrière), ce qui neutralise son caractère anthropomorphe; cette neutralisation est pourtant compensée par l'insertion de la forme rouge à protubérances étagées, sur un troisième plan, dont la présentation ostensive, en surimpression sur les autres couches, est confortée par un chromatisme chaud qui 'avance' vers le spectateur. En somme, dans ces réseaux et parcours multidimensionnels, des opérations de constitution ou de réparation peuvent à tout moment intervenir, au profit de la reconnaissance d'une isotopie du contenu (les avatars géométriques du corps humain).

Si on part du principe que le nœud problématique des métamorphoses est l'association et la tension entre les manifestations respectives des sémiotiques iconiques et des sémiotiques plastiques, on doit alors observer que ces manifestations sont, dans les séries, alternativement *patentes* et *latentes*: quand la manifestation de l'effet iconique de type anthropomorphe passe en latence, il peut être indirectement réactivé par une manifestation plastique patente, comme celle de la figure rouge à protubérances étagées.

Les séries de Georges Laurent sont presque toujours globalement progressives, dans leur conception d'ensemble, et souvent dans leur agencement linéaire. Mais elles sont aussi bien souvent, et en même temps, multidimensionnelles, comme on vient de le montrer, chaque série pouvant comporter un maillon d'une ou plusieurs autres, qui elles-mêmes comportent des configurations prises encore dans d'autres séries. Ce caractère multidimensionnel implique un espace-temps doté d'une *configuration globale d'intrication*, selon laquelle toute métamorphose de l'une des séries peut avoir des incidences sur plusieurs autres à distance, sans association intentionnelle et directe. Cette intrication est en outre renforcée par les modes latents et patents de la manifestation: une figure *patente* de la féminité, appartenant à une lignée de métamorphoses étrangère à la lignée étudiée, y réactive néanmoins un caractère anthropomorphe qui était devenu *latent*.

Cette configuration d'intrication aurait alors quelque parenté avec un *rhizome* deleuzien, mais dans le cas de Georges Laurent, à hauteur de l'œuvre tout entière, ou du moins d'un ensemble de réseaux de séries.

Le concept de rhizome a été inspiré à Deleuze et Guattari¹⁴ par les travaux de l'anthropologue André-Georges Haudricourt,¹⁵ qui a eu l'intuition, et a trouvé des preuves de tous ordres, de l'existence de grands modes d'interactions transversaux dans l'existence du monde vivant, et en particulier du monde humain. Il en vient à opposer la culture des plantes à racines (céréales, arbres, etc.) et celle des plantes à rhizomes (plantes à tubercules, iguame, herbes diverses, etc.), il constate la parenté de cette distinction avec celle des pratiques humaines (par exemple les modes d'élevage et de conduite des troupeaux: d'un côté, des moutons avec berger omniprésent, et, de l'autre, des rennes sans guide ni protecteur).

¹⁴ Une autre source d'inspiration avouée, avec commentaires dans *Mille Plateaux*, est l'article des mathématiciens Rosenstiehl & Petitot (1974), mais sans relation directe avec le rhizome.

¹⁵ André-Georges Haudricourt, à l'origine ingénieur agronome, était un chercheur atypique, multidisciplinaire et en grande partie autodidacte. Il n'était donc guère enclin à de grandes synthèses surplombantes, et la question du rhizome apparaît plusieurs fois dans son œuvre, parfois même sans être directement mentionnée. Le point de départ de sa réflexion apparaît dans André-Georges Haudricourt, *L'Homme et les Plantes cultivées*, Paris, Métailié, 1987.

Deleuze et Guattari extrapolent un usage philosophique de cette distinction entre deux modes d'interaction, qui deviennent ainsi utilisables pour distinguer des manières de penser, de conceptualiser et de discourir. Les caractéristiques d'un rhizome deleuzien sont l'ouverture, l'absence de hiérarchie, de centre fixe, ainsi que de point d'entrée et de sortie: chaque nœud du réseau est le point de départ pour des connexions multidirectionnelles et multidimensionnelles, et ces ensembles de connexions sont reconfigurés à chaque nouveau nœud. Il en va ainsi des séries de séries de Georges Laurent: chaque tableau peut être le point de départ de connexions multiples, et ainsi de suite.¹⁶

5. Ouverture, en guise de conclusion

Quelques hypothèses de travail, deux peintres peu ou mal connus, un petit nombre d'analyses sérielles: il y a ici tout juste de quoi poser un problème, et tracer quelques directions de recherches. Le problème est celui des opérations sémiotiques qui sont à la disposition du spectateur et de l'analyste d'une œuvre picturale: quand l'objet visé

¹⁶ Le plus simple est de lire Deleuze et Guattari, pour percevoir les dimensions anthropologiques, épistémologiques, culturelles et politiques de la pensée rhizomatique, et pour comprendre pourquoi et comment une œuvre comme celle de Georges Laurent se prête à une telle lecture: "[...] à la différence des arbres ou de leurs racines, le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature, il met en jeu des régimes de signes très différents et même des états de non-signes. Le rhizome ne se laisse ramener ni à l'Un ni au multiple. [...] Il n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde.[...] A l'opposé d'une structure qui se définit par un ensemble de points et de positions, de rapports binaires entre ces points et de relations biunivoques entre ces positions, le rhizome n'est fait que de lignes: lignes de segmentarité, de stratification, comme dimensions, mais aussi ligne de fuite ou de déterritorialisation comme dimension maximale d'après laquelle, en la suivant, la multiplicité se métamorphose en changeant de nature. [...] Le rhizome est une antigénéalogie. C'est une mémoire courte, ou une antimémoire. [...] Contre les systèmes centrés (même polycentrés), à communication hiérarchique et liaisons préétablies, le rhizome est un système acentré, non hiérarchique et non signifiant, sans Général, sans mémoire organisatrice ou automate central, uniquement défini par une circulation d'états. Ce qui est en question dans le rhizome, c'est un rapport avec la sexualité, mais aussi avec l'animal, avec le végétal, avec le monde, avec la politique, avec le livre, avec les choses de la nature et de l'artifice, tout différent du rapport arborescent: toutes sortes de "devenirs". Un plateau est toujours au milieu, ni début ni fin. Un rhizome est fait de plateaux. [...] Nous appelons "plateau" toute multiplicité connectable avec d'autres tiges souterraines superficielles, de manière à former et étendre un rhizome. Nous écrivons ce livre comme un rhizome. Nous l'avons composé de plateaux. [...] Chaque plateau peut être lu à n'importe quelle place, et mis en rapport avec n'importe quel autre. [...] En aucun cas nous ne prétendons au titre d'une science. Nous ne connaissons pas plus de scientificité que d'idéologie, mais seulement des agencements. Et il n'y a que des agencements machiniques de désir, comme des agencements collectifs d'énonciation. [...] Un agencement dans sa multiplicité travaille à la fois forcément sur des flux sémiotiques, des flux matériels et des flux sociaux (indépendamment de la reprise qui peut en être faite dans un corpus théorique ou scientifique). On n'a plus une tripartition entre un champ de réalité, le monde, un champ de représentation, le livre, et un champ de subjectivité, l'auteur. Mais un agencement met en connexion certaines multiplicités prises dans chacun de ces ordres, si bien qu'un livre n'a pas sa suite dans le livre suivant, ni son objet dans le monde, ni son sujet dans un ou plusieurs auteurs. [...] Ne jamais faire racine, ni en planter, bien que ce soit difficile de ne pas retomber dans ces vieux procédés. [...] Pourquoi est-ce si difficile? C'est déjà une question de sémiotique perspective. Pas facile de percevoir les choses par le milieu, et non de haut en bas ou inversement, de gauche à droite ou inversement: essayez et vous verrez que tout change. [...]'" Deleuze et Gattari, *Mille-Plateaux* (1980: 31-34).

est une image, un tableau, la construction s'appuie sur l'évidence phénoménologique du plan originel et des limites du cadre, mais quand l'objet visé est une *œuvre picturale*, nous devons faire l'hypothèse qu'elle doit être soumise à une analyse sérielle, nous perdons l'appui d'un plan originel unique, et nous sommes conduits à supposer un espace-temps non linéaire et non planaire, propre à un imaginaire pictural. Un tel espace-temps pourrait être dénoncé comme spéculatif, s'il n'était étayé par l'analyse des dépendances et corrélations du plan de l'expression. Un tel imaginaire pourrait se voir refuser un statut sémiotique, si ces agencements multilinéaires et multidimensionnels d'expressions ne pouvaient être associées à des plans du contenu. Mais ils sont bien respectivement empirique (et non spéculatif) et sémiotique (et pas seulement expressif).

Quant aux directions de recherches, ouvertes par l'hypothèse de travail d'une nécessaire analyse sérielle, elles concernent principalement les interactions entre les deux dimensions iconique et plastique, dont nous avons pu suivre en détail les tensions, les conflits, les accords et désaccords. Mais, plus généralement, dans la perspective d'une anthropologie sémiotique, une autre direction de recherche se dessine, en prolongement de la précédente: les interactions entre l'iconique et le plastique ont également pour enjeu la déconstruction et la reconstruction morphologique, et notamment celle des aspects biomorphes (anthropomorphes, zoomorphes, etc.) ou matériomorphes,¹⁷ que l'œuvre picturale s'approprie et qu'elle soumet à ses métamorphoses.

References

- Bosseur, Jean-Yves 2018. *L'esprit sériel, d'un art à l'autre*, Résumé. Paris: Minerve.
- Bourdieu, Pierre 1992. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.
- Bourdieu, Pierre 2013. *Manet, Une révolution symbolique. Cours au collège de France (1998-2000) suivis d'un manuscrit inachevé de Pierre et Marie-Claire Bourdieu*. Paris: Seuil.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari 1980. *Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille Plateaux*. Paris: Minuit.
- Estay Stange, Veronica 2021. *L'invention programmée, entre art moderne et contemporain*. Dans: Pierlugi Basso Fossali (dir.) *Créativité sémiotique et institutions du sens. Dans la dialectique entre l'individuel et le collectif*. Limoges: Pulim.
- Fontanille, Jacques 2021. L'énigmatique singularité de l'œuvre dans la peinture de Mehdi Sahabi. Pour une sémiotique de l'effet de l'art. *Language Related Research* 12(5): 653-675.
- Greimas, Algirdas Julien. 1966. *Sémantique structurale*. Paris: Seuil.
- Guillevic 1982. *Choses parlées*, entretien avec Jean Raymond. Seyssel: Champ Vallon.
- Haudricourt, André-Georges 1987. *L'Homme et les Plantes cultivées*. Paris: Métailié.

¹⁷ Le néologisme 'matériomorphisme' est au moins attesté chez Guillevic (1982), dans *Choses parlées*, p. 82.

- Lagopoulos Alexandros Ph. et Karin Boklund-Lagopoulou (dirs.) 2023. *The semiotics of the image. The analysis of pictorial texts*. Berlin: De Gruyter.
- Laurent, François 2019-2023. Collection photographique personnelle des œuvres de Georges Laurent. Un site pour les mettre à disposition est en cours de construction.
- Mojdeh Gallery 2021, Exposition Medhi Sahabi. Instagram. <https://www.instagram.com/stories/highlights/18200805193190665/?hl=fr>
- Mojdeh Gallery 2023. <https://mojdehartgallery.com/>. Site en reconstruction.
- Rosenstiehl, Pierre et Jean Petitot 1974. Automate asocial et systèmes acentrés. *Communications* 22: 45-62.
- Sahabi, Medhi. *Biography*. Fondation Medhi Sahabi. <https://mehdisahabifoundation.com/biography/>
- Sahabi, Medhi 2023. Medhi Sahabi Fondation. <https://mehdisahabifoundation.com/>. Site en reconstruction.

AUTHOR

Jacques Fontanille Professeur émérite de sémiotique au Centre de Recherches Sémiotiques (CeReS), Université de Limoges, France.

