

# La Substance du signe

par Pierre-Marc DE BIASI

"Sous le signe de..." est un bien joli titre, pas tout à fait inédit <sup>1</sup>, mais encore moins innocent puisqu'il projette l'ombre portée d'une formidable énigme beaucoup plus qu'il n'éclaire un territoire ou un sens. C'est le destin du mot "signe" : il est la pierre angulaire de toute entreprise d'interprétation, il fait problème en lui-même, désigne mille conflits possibles dans l'ordre des théories et des pratiques, mais s'utilise tout aussi communément, de la manière la plus vague et la plus oecuménique qui soit, pour évacuer les questions embarrassantes ou pour donner libre cours aux délires d'interprétation. Profitons de l'occasion pour compliquer les choses, c'est urgent. A quoi sert le mot "signe" pour parler des arts plastiques, notamment à époque contemporaine? Y a-t-il spécifiquement une peinture ou une sculpture du signe? Dans ce domaine, qu'entend-on finalement par signe? La question est évidemment considérable. Qu'on ne s'attende surtout pas à la voir résolue en termes de système, ni même vraiment posée, dans cet article de quelques pages. Je voudrais seulement dire *mon* point de vue : celui qui s'attache à mon travail de peintre et de sculpteur sans manquer un certain détour par l'histoire de la langue et de l'art.

## Le signe : une très ancienne coupure

Le mot français "signe" vient directement du substantif latin "*signum*", mais les spécialistes ne s'accordent pas sur l'étymologie latine. Benvéniste pense que *signum* dérive de *sequi*, infinitif du verbe *sequor* : suivre . *Signum* serait l'objet que l'on suit, qui indique la voie, qui fixe le but d'un mouvement, notamment au sens militaire ; et il est vrai que, parmi ses nombreux sens, *signum* en latin désigne à la fois *l'enseigne*, *le drapeau*, *l'étendard*, et, par extension, le *signal* du départ, de l'attaque, le mot d'ordre.

Mais la tradition philologique la plus communément admise fait provenir *signum* du verbe *secare* : couper, découper . Les significations militaires s'interprètent aussi aisément qu'avec l'hypothèse de Benvéniste : l'enseigne, le drapeau est ce qui distingue les combattants, ce qui fait la

---

<sup>1</sup> Romain Rolland, *Les Hommes de bonne volonté* (27, 1, 17) : "Le Salon de 33 s'est ouvert "sous le signe de...", sous le signe de quoi? C'est sûrement sous le signe de quelque chose. Depuis un an ou deux, tout est "sous le signe". Quand un financier barbote, c'est "sous le signe de la reprise économique". Quand un monte-en -l'air vous refait votre appartement, c'est "sous le signe de la reprise individuelle"...."

séparation entre amis et ennemis ; le signal est une déchirure dans le temps, ce qui fait l'hiatus entre un avant et un après, et tout spécialement le signal de l'attaque, qui marque l'instant irréversible de décision, de coupure radicale

En fait, *signum* désignerait primitivement une marque faite par incision sur un objet ou sur un corps : un *signe particulier* sur la peau qui distingue un homme, une cicatrice pratiquée sur le cuir d'une bête pour marquer son appartenance à un troupeau, ou un tracé, une brisure sur objet. *Signum* serait à rapprocher du "symbole", qui, en grec, désigne d'abord un objet coupé ou cassé en deux, servant de *signe de reconnaissance secrète* entre deux personnes qui ne se connaissent pas : réunis bord à bord, les deux moitiés reconstituent exactement l'unité de l'objet et prouvent sans erreur possible que l'autre est bien celui que l'on devait rencontrer. *Signum* est une coupure, un découpage : de là son sens magique, celui de l'incision pratiquée dans les cérémonies divinatoires pour saigner à mort les animaux immolés, celui de la plaie ouverte qui permet à l'aruspice de fouiller les entrailles des bêtes sacrifiées pour formuler le signe, le *présage*, le pronostic, le symptôme, l'avertissement des Dieux. Mais la découpe divinatoire peut aussi plus abstraitement se porter sur le ciel : établir les secteurs par lesquels l'auspice va pouvoir observer sur l'horizon le mouvement des oiseaux porteur de bons ou mauvais augures. Le *signum* latin a partie avec le travail du devin, avec l'exploration méthodique des choses transcendantes : l'acte de couper est encore à l'origine de sa signification cosmique et astrologique . *Signum* est le découpage géométrique qui permet de diviser la voûte céleste en zones et de localiser les signes dans le ciel : les signes du *zodiaque*, les *constellations*, les *astres* qui règlent la marche du temps et le destin du monde . Enfin, plus matériellement, *signum* est une incision qui laisse une marque, une empreinte : c'est la trace du *cachet*, du *sceau* qui identifie en s'imprimant dans la cire ou la terre, c'est le sillon du ciseau dans le marbre, la rainure de la gouge qui creuse l'ivoire, l'empreinte négative du moule qui donne sa forme au métal en fusion. Par une extension formidable dont il faudrait mesurer les résurgences implicites dans notre langue, *signum* en latin finit par désigner purement et simplement la *statue*, l'objet de la *sculpture*, et au-delà même de la sculpture, *toute figure tracée*, dessinée ou peinte qui est *la trace d'un travail d'art plastique* : *signum pictum* est la figure peinte, une forme picturale réalisée.

Bref, *signum* signifie tout à la fois : le signal du combat, l'étendard sous lequel on se regroupe, le signe de reconnaissance, le signe particulier sur la peau, le présage, le signe du zodiaque, l'astre dans le ciel, la constellation, l'empreinte du sceau qui fait signature, la statue, la figure peinte, l'oeuvre d'art plastique.

## La transcendance du signe

Le sens général de "statue" et d' "oeuvre d'art plastique" a tout à fait déserté, dans la langue d'aujourd'hui, les acceptions usuelles du mot "signe". Mais par une sorte de retour joyeux du refoulé, le "signe" n'en finit pas de revenir à l'oeuvre par la voie des discours sur l'art. Notre "signe", bien entendu, contient toute sorte de sous-entendus méthodologiques qui étaient étrangers à la pensée latine et qui appartiennent à l'histoire récente des sciences de l'homme. Mais il ne serait pas difficile de montrer que les significations magiques de *signum*, toujours présentes dans plusieurs acceptions courantes du mot français, négocient en sous main de puissants rapports avec ses usages dits scientifiques.

Pris en son sens le plus général, le signe est une chose ou une forme perçue qui permet d'affirmer ou de soupçonner l'existence ou la vérité d'une autre forme, absente, et donne son sens à la chose apparente. Il est bien clair qu'à ce compte, en peinture comme en sculpture, tout est signe : le regard le plus neutre posé sur l'oeuvre la moins symbolique est immédiatement producteur d'une multitude de signes. C'est la condition même de la visibilité de l'oeuvre : des formes qui seraient radicalement ininterprétables ou qui interdiraient toute esquisse de démarche interprétative, seraient simplement inaccessibles au regard esthétique. Mais si tout est signe dans l'oeuvre, il faut s'attendre à retrouver implicitement dans l'oeuvre ce que le regard lui prête, à savoir l'ensemble des présupposés linguistiques qui habitent le mot signe, et notamment la série exhaustive des syntagmes et locutions formés autour de ce mot : "être le signe de ", "signes prémonitoires", "signes des temps", "marqué d'un signe", "sous le signe de", "en signe de" , "signe d'intelligence", "faire signe", etc. Le dénominateur commun de la plupart de ces présupposés est l'idée insistante d'une transcendance du signe qui se trouve reportée sur l'oeuvre elle-même.

Sans y paraître, la langue inverse le rapport interprétatif : au lieu d'être senti comme le croisement d'une proposition visuelle et d'un effet de réception, les signes aperçus dans l'oeuvre sont implicitement posés comme appartenant à la nature de l'oeuvre. L'oeuvre est un objet qui "fait signe" : un objet doté d'une intentionnalité, une quasi subjectivité. Et cette subjectivité adresse des messages au regardeur, elle lui envoie des "signes d'intelligence", "des signes de reconnaissance" ; elle l'appelle, le convoque, impose son sens, transforme son regard ... au point que l'oeuvre finit souvent par se faire miroir, celui qu'il s'agit de traverser pour aller à la rencontre de cet autre soi-même que l'oeuvre révèle à son horizon. Mais cette logique des signes naturalisés dans l'oeuvre ne se borne pas à produire le mirage d'un émetteur de messages. L'oeuvre d'art n'est pas seulement une subjectivité active, c'est, à la manière de l'Esprit hégélien, une figure à la fois individuelle et universelle : elle résume son temps (elle fait la synthèse des "signes du temps") et le transcende : elle contient toujours déjà le futur. Pour qui sait la regarder, elle est saturée de "signes prémonitoires". Ainsi, haut situé dans la sphère des essences qui subsument le réel et qui anticipent sur la marche des siècles, le chef-d'oeuvre, doté d'une jeunesse inusable, a toujours partie liée avec l'intemporel et le sacré : ce qui le

distingue, c'est cette marque difficile à localiser mais qui l'isole de toutes les autres réalisations humaines : il est, comme son créateur, "marqué d'un signe". Enfin et surtout le chef-d'oeuvre domine, il est tout en haut : il installe implacablement le regardeur "sous le signe" de sa propre transcendance. Il évoque le ciel, l'infini, et fait signe vers l'au-delà du sens : il est lui-même "sous le signe" de l'absolu qu'il révèle et dont il indique le chemin. L'oeuvre a le doigt pointé vers l'azur. Elle force à lever la tête, etc. Toutes ces significations plus ou moins implicites, sont évidemment héritées du sens magique, astronomique et zodiacal du mot "signe", par où se forme aussi l'image de l'oeuvre cryptique, de l'oeuvre-talisman, qui ouvre dans l'histoire une brèche d'éternité<sup>2</sup>.

## L'éclat du signe

L'histoire récente de la langue a enregistré un formidable renouvellement des présupposés qui s'attachent à la notion de signe. La linguistique d'inspiration saussurienne, l'ethnologie, la psychanalyse, la sociologie, la refonte complète des études historiques, bref, les nouvelles sciences de l'homme et de la société ont rapidement conduit, au début de notre siècle, à substituer le principe d'une analyse formelle à la démarche symbolique qui fondait son discours sur une conception romantique du signe où tout répond à tout dans "l'inépuisable fond de l'universelle analogie".

Sans faire disparaître de l'implicite de la langue l'effet des acceptions les plus archaïques, qui restent toujours bien vivaces, les champs sémantiques et lexicaux du mot signe se sont enrichis de tout un dispositif de néologismes qui s'est progressivement épanché dans l'usage courant. Le signe, apparemment, y a perdu une partie de son homogénéité et de sa valeur absolue. En décomposant le signe en trois entités signifiant-signifié-référent, en systématisant ses fonctions dans le cadre d'une théorie générale de la communication, en insistant sur le rôle décisif du récepteur-destinataire qui interprète avec ses propres normes, en adaptant la notion de signe à la spécificité des différentes démarches descriptives ou interprétatives, la critique moderne a produit, comme chacun le sait, un éclatement irréversible du concept qu'aucune théorie générale du signe n'est encore parvenue à surmonter. Malgré les efforts de la sémiotique, l'oeuvre d'art plastique ne présente plus le même système de signes selon qu'elle est soumise au regard de l'historien, du psychanalyste, du sociologue, du poéticien, du généticien, ou du sémiologue. Et je ne les cite pas tous. Chaque spécialiste isole, et même fabrique, son propre échantillonnage de signes,

---

<sup>2</sup>Cette constellation de présupposés actifs qui traversent l'idée de "signe", se combine spontanément avec d'autres effets sémantiques tout aussi archaïques, et notamment avec ceux qui dérivent du mot "oeuvre". Les signes qui composent l'oeuvre sont portés à l'existence par l'effet d'une volonté, d'une technique et d'une souffrance : l'oeuvre (*opus*) est le résultat d'une peine, d'un labeur, d'un formidable effort, d'un *travail* d'esclave qui est une véritable torture (travail : du latin populaire *tripalium*, instrument de supplice), etc. L'exploration sémantique mériterait sans doute d'être menée à terme avec méthode : on s'apercevrait bien vite qu'une bonne partie de l'esthétique plonge très loin ses racines dans l'histoire de la langue.

dont la cohérence relève des conditions spécifiques de son propre discours et de sa problématique : telles sont les limites et, dit-on, les garanties de la science. Même si l'on peut toujours discuter sur la scientificité des méthodes interprétatives, les bénéfices de ce renouvellement méthodologique sont indiscutables. Ces recherches se sont traduites par une véritable révolution du regard, et constituent une bonne part de l'actuelle esthétique occidentale. Inutile, d'ailleurs, d'insister : on ne parle que de cela depuis trente ans, et il ne s'agit pas exactement du débat qui nous occupe.

En revanche, ce qui nous ramène directement au problème du statut des signes dans la création plastique, c'est l'étrange coïncidence temporelle qui s'observe à ce sujet dans les premières décennies du siècle : la profonde mutation théorique qui redéfinit le concept de signe en fondant les nouvelles sciences de l'homme, est, à peu de chose près, contemporaine, dans le travail de certains créateurs, de l'apparition du signe comme pur objet plastique. Pour mieux dire, le signe conventionnel —celui de la typographie, le caractère alphabétique, le signe mathématique, topographique, etc.— s'introduit en peinture comme un objet de représentation non seulement plausible mais nécessaire. Il serait naturellement tout à fait abusif de croire que cet intérêt inédit<sup>3</sup> pour le signe résulte directement du renouveau théorique enregistré dans le champs des sciences. Beaucoup d'autres variables doivent être pris en considération. Le rôle de certains écrivains très liés au milieu de la peinture fut considérable : en France, Apollinaire lance dès 1914 ses *Calligrammes* avec la formule "et moi aussi je suis peintre"; il sera bientôt relayé par les surréalistes et leurs poèmes-objets, et, d'une tout autre façon, par des poètes-chercheurs comme Paul Valéry. Mais l'assomption de la lettre et du signe comme objet-culte de la nouvelle peinture est surtout l'effet d'une étonnante convergence historique.

Des phénomènes qui n'avaient au départ rien de précisément artistique se changent, dans l'imaginaire quotidien des créateurs, en catalyseurs essentiels. C'est, par exemple, le prodigieux développement à cette époque, des messages graphiques dans l'environnement urbain : sur les kiosques, les enseignes et les affiches, des panneaux publicitaires de "réclames" se multiplient et atteignent des dimensions encore jamais vues. C'est si vrai que plusieurs groupes d'artistes —les lettristes et surtout les affichistes— en revendiqueront d'ailleurs le principe dans les années 1950-1960 : Hains, Villeglé, Rotella, Dufrêne, Aeschbacher, etc. travaillent alors explicitement sur le signe urbain, sur le paysage textuel de la ville, avec une tendresse toute particulière pour les lambeaux d'affiches déchirées. Mais bien avant eux, avec des présumés beaucoup moins sociologiques et

---

<sup>3</sup>Inutile de préciser que rien n'est jamais radicalement inédit dans les arts plastiques : le beau livre de Michel Butor *Les mots dans la peinture* (Genève 1969) le suggère avec force, même si son élégante promenade à travers la peinture n'entend offrir qu'un forilège thématique, pour le seul plaisir du regard, sans réel souci de preuve historique. De son côté, avec quelques arguments plus traditionnels, G. G. Lemaire démontre que la peinture préraphaélite, et tout spécialement l'oeuvre de Rossetti fut sans doute la première dans l'histoire de l'art occidental à intégrer l'écriture poétique à l'espace pictural du tableau (*Les Ecritures dans la peinture*, catalogue, volume 2, Adrien Maeght éd. 1984).

singulièrement plus difficiles à interpréter, l'histoire de la peinture enregistre, à partir de 1910-1912, un peu partout en Europe, une brusque prolifération d'oeuvres traitant la lettre, le caractère, l'idéogramme, la flèche, le mot, l'écriture etc. comme de véritables natures mortes. En Italie, c'est le mouvement futuriste qui lance les opérations : Marinetti lance son fameux manifeste de 1913<sup>4</sup> qui fait le tour des capitales européennes, tandis que surgissent comme autant de preuves et de provocations, les oeuvres de Carlo Carra, Ardengo Soffici, Canguillo, Severini et Balla . En France, au même moment, ce sont les cubistes qui font du signe, en tant que signe, l'objet de leur travail de déconstruction picturale : Braque dès 1911, puis Picasso, Juan Gris, Francis Picabia. En Allemagne, les poèmes-affiches et les tableaux-collages dada d'Hausmann et de Baader, la recherche de Paul Klee, puis à Hanovre, les oeuvres de Schwitters, sans oublier les constructivistes russes et polonais : en moins de quinze ans le signe est devenu la matière première de la peinture.

### La substance du signe

La période contemporaine n'a fait que relancer le processus en poursuivant parfois jusqu'aux limites du pictural l'interrogation sur la chose écrite. Il est encore beaucoup trop tôt pour tenter de former une typologie de ces travaux : l'exposition "Ecritures dans la peinture"<sup>5</sup> qui était loin, et pour cause, d'être exhaustive, réunissait en 1984, près de cent-vingt artistes français et étrangers. Sous une apparente cohérence qui tenait surtout à la qualité des oeuvres exposées, l'ensemble était visiblement traversée par les tensions les plus centrifuges. A défaut d'un véritable "mouvement" qui n'a jamais existé de manière dominante en ce domaine, et faute de réels critères d'analyse, quelques catégories plus ou moins extensives comme celles de *Lettrisme*, d'*art sémiotique* ou d'*art conceptuel*, autorisent, çà et là, certaines interprétations générales et quelques comparaisons très approximatives. A peine est-il possible d'ailleurs, pour le peintre lui-même, de définir avec clarté les proximités et les divergences entre son propre travail et celui des artistes dont il se sent plus ou moins solidaire.

---

<sup>4</sup>*L'imagination sans fils et les mots en liberté* : "Nous voulons aujourd'hui que l'ivresse lyrique ne dispose plus les mots suivant l'ordre de la syntaxe avant de les lancer au moyen de respirations inventées par nous. Nous disposons ainsi de mots en liberté. En outre notre ivresse lyrique doit pouvoir librement déformer, modeler les mots en les coupant ou en les allongeant, renforçant leur centre ou leurs extrémités, augmentant ou diminuant le nombre des voyelles ou des consonnes. Nous aurons aussi une nouvelle orthographe que j'appelle *libre expressive*. Cette déformation instinctive des mots correspond à notre penchant naturel pour l'onomatopée. Peu importe si le mot déformé doit devenir équivoque. Il s'intégrera mieux aux accords onomatopéiques et aux résumés de bruits, ce qui nous permettra d'atteindre bientôt l'accord onomatopéique psychique, expression sonore mais abstraite de l'émotion ou de la pensée pure."

<sup>5</sup>*Ecritures dans la peinture*, Centre National des Arts Plastiques, Nice, Villa Arson, avril-juin 1984.

Malgré toutes ces incertitudes, le signe en tant que signe occupe incontestablement une place de premier plan dans un large secteur des arts plastiques contemporains. Les limites de ce secteur restent mal définies, et fort mobiles. Mais dans les travaux des différents créateurs, certaines dominantes permettent, me semble-t-il, de localiser quelques caractéristiques majeures, présentes à des degrés d'intensité variables dans la plupart des oeuvres. Voici, avec toute la relativité d'un regard directement engagé dans ce type de travail et avec tous les présupposés qu'on peut imaginer, comment je situerais les principales lignes de force de cette problématique du signe dans la création d'aujourd'hui:

Graphie : la question statutaire du signe en peinture ne se pose pas avec la même acuité s'il s'agit des éléments d'un code plastique spatial spécifiquement élaboré par l'artiste (par exemple les flèches de Klee) ou de la reprise pure et simple d'éléments empruntés au langage écrit sous forme de lettres, de mots et de phrases (qui affichent un message lisible et l'espace virtuel d'une mise en page). Les notions métaphoriques de *langage visuel* (pertinent pour le cinéma, la vidéo et la bande dessinée, de structure séquentielle) ou d' *écriture plastique* (héritée de la mode sémiologique) n'aident pas vraiment à clarifier le débat. La question fondamentale reste celle induite par l'affirmation problématique de Klee : "Ecrire et dessiner sont semblables en leur fond". Quel est ce fond? "Semblable" ne signifie pas "identique", mais "ressemblant", c'est à dire différent avec certaines similitudes. A l'autre extrémité du processus, il s'agirait de mesurer quel type de distorsions ou d'incertitudes produit chez le regardeur la rencontre du scriptural dans le champs d'une épure abstraite ou figurale. Le signe se servirait-il pas à rendre indécidable ou inopérante cette opposition figuration/abstraction? N'y a-t-il pas, cependant des approches figurales ou abstraites du signe : qu'est-ce qui permet d'entrevoir chez Hartung ou chez Degottex la présence d'idéogrammes? Certaines expériences picturales du signe restent ininterprétables sans une référence précise aux cultures non-occidentales du signe : calligraphie arabe ou extrême-orientale. Enfin, le signe en peinture est presque toujours manuscrit : même réalisée au pochoir, la lettre porte la trace de la main. Dans certains cas, le tremblé autographe (aussi personnel qu'une signature) est porteur de l'intégralité de l'émotion plastique : chez Twombly, par exemple. La peinture ne deviendra-t-elle pas bientôt le dernier espace de l'écriture manuscrite? Le plaisir graphique pur de la main n'est-il pas ce "fond" commun à l'écriture et au dessin?

Matière : le signe possède une substance propre qui est le vide, le creux la depression, l'incision (avec toutes les implications du mot *signum*) : sa vocation est de trouser ou de découper la toile, comme chez Fontana. Avant d'exprimer quoi que ce soit, le signe exhibe la matière qui le porte. Cette matière peut être radicalement lacunaire comme dans certaines oeuvres conceptuelles, ou débordante et richissime comme chez Tapiès : le signe est indissociable du plaisir de s'enfourer dans la matière, de l'explorer, de s'y

enfoncer, d'être la matière selon le cri métaphysique de Saint Antoine. L'annulation de la matière dans les oeuvres où le signe se soutient de lui-même dans une épure strictement géométrale est encore interprétable en terme de jouissance matérielle : c'est le plaisir du vide, de la transparence, de la page blanche.

Stratégie : le signe, notamment topographique (croix, lignes frontières, fléchage, etc) met implicitement en scène une genèse de l'oeuvre : il trace le chemin du regard. C'est souvent un signe de piste offert au regardeur pour qu'il retrouve spatialement et qu'il reconstitue à son profit l'histoire du tableau, strate par strate, zone par zone. Cette gestion de l'espace peut être bi ou tri dimensionnelle, l'introduction de mots provoquant l'orientation forcée de la lecture qui détermine un vecteur parmi d'autres . Le signe postule une certaine remise en cause du tableau comme espace privilégié du geste graphique : il correspond peut-être à la volonté d'un retour à d'autres supports (le mur, la stèle, la paroi). Son modèle implicite est l'espace pariétal de Lascaux.

Evocation : le mot ou le texte en peinture induit une lecture poétique et/ou sacrée : la signification, lorsqu'elle existe, est lestée d'une valeur symbolique maximale qui s'attache ordinairement aux textes poétiques ou religieux. L'évocation par les signes a partie liée avec l'indécidable et l'indéchiffrable. Le signe est souvent une procédure de révélation/dissimulation d'évocations brutes, et notamment sexuelles ou agressives, à la limite du représentable. Le signe a paradoxalement rapport à l'indicible, au non-dit, à l'inavouable.

Temporalité : le signe construit un vertige temporel qui peut mettre directement en scène une rêverie historique, anticipatrice, actuelle, ou archaïque, comme chez A. et P. Poirier . Le signe négocie une relation constante à l'oubli et à la mémoire : il relève de la logique de l'inscription antique et travaille sur le mémorable. Le signe, en peinture et en sculpture pose comme ses limites idéales l'énigme des langues mortes devenues indéchiffrables (monolithe aux langues perdues) ou le mystère des codes encore inconnus qui serviront de langue aux âges futurs. La substance du signe est plus temporelle que spatiale : elle cherche à rendre visible la question de la subsistance problématique du signe à l'échelle de l'histoire des civilisations, anticipant éventuellement sur son propre déclin, sur sa disparition ou sur son apparition. L'espace ludique du signe est l'anachronisme, l'intempestif; il est indissociable de l'humour qui le rend non-conclusif et irrécupérable hors de son champ de pertinence picturale.

**Pierre-Marc de Biasi, juin 1991.**