



**HAL**  
open science

## L'image d'art entre analyse critique et analyse documentaire

Gérard Régimbeau

► **To cite this version:**

Gérard Régimbeau. L'image d'art entre analyse critique et analyse documentaire. Documentaliste - Sciences de l'Information, 2007, 44 (2), p. 130-137. 10.3917/docs.442.0130 . hal-00602249

**HAL Id: hal-00602249**

**<https://hal.science/hal-00602249>**

Submitted on 4 Apr 2019

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

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

En soumettant l'image d'art à l'analyse documentaire, on est inévitablement confronté à la question de l'interprétation de ses contenus. Apprendre à analyser et à indexer l'image suppose, dans ce cas, de chercher des passages sémantiques du côté des analyses provenant de l'histoire, de l'esthétique ou de la critique. Si l'analyse documentaire est un sujet familier de nos lecteurs, l'analyse critique de l'image d'art le leur est sans doute moins. Cette étude leur présente d'abord le cadre théorique de l'analyse et de l'indexation des œuvres d'art, puis s'arrête sur une étude de cas avec trois commentaires d'un tableau de Kandinsky. S'appuyant sur cet exemple, elle prolonge la réflexion théorique sur les objectifs de l'analyse documentaire.

par GERARD REGIMBEAU

# L'image d'art entre analyse critique et analyse documentaire

■ PARMIS LES DIFFÉRENTS TYPES D'IMAGES qui sont traités en documentation, les images d'art tiennent une place à part tant par leur importance culturelle que par leurs contenus. Des banques d'images leur sont spécialement dédiées et des thésaurus ont été créés pour leur indexation. Il existe ainsi certains exemples de coopération fructueuse entre sciences historiques et documentation iconographique pour des recherches sur l'Antiquité<sup>1</sup> ou sur le Moyen Âge<sup>2</sup> avec la définition et la réalisation, à des fins scientifiques, d'index, de banques d'images ou de thésaurus spécifiques. On notera aussi, au croisement du champ littéraire et de l'histoire de l'art, la mise en ligne, sous la direction de Stéphane Lojkine, d'une base de données sur les

rappports entre image et littérature du Moyen Âge au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. Autant d'expériences intéressantes les liens entre analyse historique critique et documentation mais, – mis à part quelques travaux pionniers<sup>4</sup>, les études introductives au *Thésaurus iconographique* [14] ou au thésaurus *Ethnophoto* [27] et enfin des remarques émaillant les méthodes plus spécifiques relatives aux fonds photographiques [18] – les particularités du sujet sont cependant peu travaillées. Le traitement indexatoire des images d'art demande à être mieux précisé.

Il reste donc nécessaire, pour une meilleure connaissance de ce champ, de mener des travaux fondamentaux ou empiriques portant sur les objets et les conditions de l'analyse selon ses lieux d'investissement. Élément d'un travail mené depuis plus de dix ans autour de quelques questions sensibles sur l'analyse et l'indexation des images (et) de l'art, en particulier contemporain, le présent article s'intègre en partie dans ce projet. Il est fondé sur le constat que les médiations informationnelles, notamment documentaires, occupent une position clé dans la formation, la circulation et l'appropriation des savoirs.

Trois modalités des rapports entre image et apprentissage sont ici sollicitées : apprendre de l'image, et donc, tout en (se) forgeant une culture visuelle, comprendre une part de notre société ; apprendre par l'image au sens où les exemples et modèles choisis font office d'embrayeurs cognitifs pour comprendre une méthode d'analyse, en l'occurrence documentaire ; et enfin apprendre l'image, car aborder les analyses sémantique et documentaire permet de comprendre le contenu et le mode sémiotique particulier des signes visuels. Les orientations ici privilégiées nous conduiront aux méthodes et exemples d'analyse sémantique des images d'art et à l'indexation de leur contenu.

<sup>1</sup> Maison René-Ginouvès d'archéologie et d'ethnologie. Cette UMR est dirigée par Anne-Marie Guimier-Sorbets. Son site indique que « les recherches ont d'abord porté sur les systèmes descriptifs et les banques de données et d'images, puis elles se sont orientées vers les systèmes d'information multimédias et les publications électroniques. Le champ s'est élargi récemment à la gestion des archives scientifiques et à l'évaluation des produits d'information sur Internet ». [www.mae.u-paris10.fr/limc-france/LIMC-icon.php](http://www.mae.u-paris10.fr/limc-france/LIMC-icon.php) [consulté le 17-05-2007]

<sup>2</sup> Groupe de recherche sur le Moyen Âge. Centre d'études supérieures de civilisation médiévale de l'Université de Poitiers, groupe de travail en iconographie Imago. Responsables Cécile Voyer et Éric Sparhubert. Mise à jour 2004. [www.mshs.univ-poitiers.fr/cescm/spip.php?rubrique17](http://www.mshs.univ-poitiers.fr/cescm/spip.php?rubrique17) [consulté le 17-05-2007]

<sup>3</sup> *Ut Pictura 18*. Base de données iconographiques. Sous la direction de Stéphane Lojkine. <http://galatea.univ-tlse2.fr/pictura/UtPicturaServeur/Presentation.php> [consulté le 17-05-2007]

<sup>4</sup> Notamment dans le champ de l'archéologie et de l'histoire de l'Antiquité, par exemple, les travaux d'Anne-Marie Guimier-Sorbets.

<sup>5</sup> Parmi d'autres citons [22], [11] et [6].

Précisons que cette formulation s'entend de plusieurs manières puisque par « image d'art » on peut entendre aussi bien des images directes (peinture, dessin, photographie, sculpture, etc.) produites par l'activité artistique que des reproductions d'œuvres d'art ; de même qu'on peut entendre par « indexation du contenu » aussi bien l'indexation du contenu des images elles-mêmes que l'indexation du contenu textuel de leurs analyses. Ces différentes interprétations sont en fait possibles et nous ne ferons pas ici de distinction entre une analyse d'œuvre et une analyse d'image d'œuvre, de même que nous prendrons comme matériau d'analyse les textes produits à propos des œuvres sans isoler le cas d'une indexation qui serait faite devant l'œuvre elle-même. En considération de ce que nous souhaitons traiter, ces différenciations n'ont pas d'implication majeure.

Sans revenir sur des points déjà abordés à propos des images en général [25], cette étude souhaite prolonger quelques termes d'une problématique en montrant les passages nécessaires entre une analyse dite critique, intégrant des aspects descriptifs, quand elle appartient au domaine de l'histoire de l'art ou de la critique d'art, et l'analyse documentaire qui se divise en description, analyse et indexation. Dans le but de retrouver ces passages, nous ferons appel à quelques principes de méthode énoncés dans des ouvrages consacrés à l'analyse des œuvres, puis à des exemples concrets d'analyse, et enfin nous envisagerons les critères adaptés et adaptables en documentation.

## Gérard Régimbeau

est maître de conférences habilité à diriger des recherches en sciences de l'information et de la communication à l'Université Paul-Sabatier Toulouse-3, équipe Médiations en information et communication spécialisées (MICS) du Laboratoire d'études et de recherches appliquées en sciences sociales (LERASS).  
[gerard.regimbeau@iut-tlse3.fr](mailto:gerard.regimbeau@iut-tlse3.fr)

# 1 Analyse et description des œuvres d'art

À en juger par les colloques et autres travaux qui se sont multipliés à son propos<sup>5</sup>, la question de l'analyse des œuvres, incluant la description, n'est pas anodine. Il convient d'en rappeler certains enjeux à travers définitions et méthodes.

### Décrire et transcrire

En première approche, la description d'une image d'art, comme pour tout autre objet, est l'acte qui permet de nommer les détails d'un ensemble pour en saisir la nature et les particularités. Elles a pris dans l'histoire une intensité particulière en alimentant une forme de récit dans le récit sous le nom d'*ekphrasis* (ou *ekphrasis*) visant à ►

« faire vivre », par les mots, des images fixes et muettes<sup>6</sup>. Pour l'heure, nous en resterons à l'acception qui en fait une opération déconstructive segmentant un tout, à l'instar de l'analyse qui consiste, au sens étymologique, à « dé-composer ». Le terme indique par lui-même le processus utilisé durant cette phase : séparer les éléments pour mieux les examiner, substituer à la saisie totalisante une saisie détaillée.

La description suppose de choisir, d'extraire les repères les plus significatifs d'un ensemble afin de permettre la reconstruction d'un sens défini, supposé ou projeté. Si je décris, je « dé-taille », je « dés-écrit », je « dés-inscrit » ; je « dé-peins » une œuvre, par le verbe (oral ou écrit), pour en restituer les composantes de surface et de structure. À ce stade, la description est bien une « dés-inscription » permettant une « ré-inscription » sous un autre mode : *describere*, en latin, signifie aussi « transcrire ». La description peut ainsi être définie comme l'acte par lequel on reconnaît, plus méthodiquement que par l'appréhension spontanée et globale, les figures et les formes d'une œuvre. Ce stade est donc capital dans l'appropriation d'une information pour apprendre (de) l'image.

Mais décrire suppose aussi considérer que l'image est, par elle-même, un « outil visuel » qui décrit ou analyse ; c'est une de ses qualités reconnues par la philosophie quand elle ne la considère plus comme drogue, illusion ou succédané<sup>7</sup>. Le *Dictionnaire de l'image* estime de ce fait que « l'image a des potentialités descriptives immanentes, puisqu'elle montre les objets représentés » [17, p. 107]. Ainsi formulée, cette notice trahit l'effet toujours prédominant d'une conception exclusivement figurative de l'image, mais ceci n'annule pas la remarque et demande une précision. D'après elle, en effet, notre regard serait guidé par le contenu « décrit » par l'image, par son contenu figuré. Un simple exemple avec un animal à la robe tachetée de roux et de noir dont la représentation picturale ou photographique ferait l'objet d'un commentaire descriptif reprenant ces données (« animal à la robe tachetée... »).

Ce phénomène de reprise verbale des aspects figurés ne peut être valable pour toute une partie de l'abstraction<sup>8</sup> et ne donne qu'une idée approximative et réduite de la capacité expressive des images ainsi que des motivations à la source des descriptions et des analyses. C'est pourquoi le *Dictionnaire* reprend : « Toutefois, le processus descriptif relève de la fois de l'action du spectateur (du parcours de son regard, par exemple), et de la composition et de la dynamique de l'image, lesquelles induisent une hiérarchie, un ordre, des valeurs dans la présentation, la monstration des objets. » [ibid.]. Il incombe donc à l'observateur (au « descripteur ») de comprendre comment et par quoi son regard est guidé.

La capacité à réorganiser le sens d'une peinture, par exemple, à partir de la mise en évidence de signes, pourtant fortement chargés de sens mais jusque-là jugés secondaires, a été au centre des recherches de Daniel Arasse dont les ouvrages démontrent la valeur heuristique du détail [4]... et l'importance de décrire. De la prise de note visant à relater en cherchant l'objectivité d'un rapport au commentaire subjectif d'une évocation, centré sur l'émotion et le jugement, les différences sont manifestes, les registres et les degrés nombreux. Les illustrer en établissant des parallèles entre domaine artistique et littéraire à partir des études de Jean-Michel Adam [1] [2] contribuerait à en éclairer les modalités.

Ainsi, la description et l'analyse entretiennent un rapport toujours actif et dialectique avec l'interprétation car elles font partie de cette dernière tout en cherchant parfois à s'en distinguer. Entre leur capacité à isoler et forger des repères nécessaires à la compréhension de l'œuvre tout en ouvrant à l'apprentissage du sens, elles sont des moments et des opérations à réinterroger sans cesse. Leur nécessité est également soulignée par la réflexion méthodologique dont nous allons esquisser quelques traits.

### Aspects de méthodes

L'analyse est au carrefour de nombreuses approches des sciences humaines et sociales confrontées à la nécessité de décrire leurs objets et soucieuses d'en définir les critères. Son importance tient aussi à sa position première dans l'acte d'observation ou de passage obligé dans un processus de compréhension. Enfin, l'intérêt qu'on lui porte provient du fait qu'elle est un condensé des problématiques nées dans des champs créatifs et scientifiques diversifiés ; ce qui suppose d'en redéfinir les attendus et les effets dans chaque domaine, ainsi que d'observer comment, parmi les modes de médiation à identifier, elle participe à la traduction, au transfert, à l'interprétation et à la réception.

De la description qui sert à former des repères permettant de cerner les différentes parties d'un tout sinon d'en comprendre les articulations, et, selon sa « profondeur », ses détails, sa pertinence, son adaptation au contexte, à en déduire, pour l'œuvre, une connaissance de l'histoire, de la forme, du style, de la période, aux conclusions qui restitueront la place et le sens culturel et historique de l'œuvre, les méthodes d'analyses instaurent des critères balisant une sorte de parcours heuristique. L'analyse d'une œuvre signifie l'examen approfondi de ses constituants figurés ou matériels dans un but de « reconnaissance » et de connaissance pour sa saisie phénoménologique, pour l'histoire ou l'expertise ou, parfois, pour recueillir des données, avant d'intervenir sur elle à des fins

de conservation ou de préservation. Elle nous intéresse ici en ce qu'elle relie le commentaire historique, la sémiotique et la sémantique.

Parce qu'on ne peut en méconnaître l'impact en histoire de l'art, approcher l'analyse de l'œuvre ne peut faire l'économie, encore aujourd'hui, de la distinction des phases pré-iconographique, iconographique et iconologique opérée par Erwin Panofsky [21] ; même si elle a été par ailleurs critiquée pour son orientation symbolique et « littéraire » peu ouverte à la problématique spécifique de la visualité [12]. José Fernández Arenas, dans son ouvrage de synthèse sur la théorie et la méthodologie de l'histoire de l'art, n'en reprend pas moins les principes pour structurer à son tour l'approche esthétique de l'œuvre. Il la place – selon sa méthode – en phase 2 de l'interprétation, après la phase 1 des prérequis ; avant la phase 3 de l'approche historique et la phase 4 des résultats. Il écrit, en substance, résumant le « moment » iconologique : « *La signification se déduit comme une connotation du signe plastique qui se convertit ainsi en symptôme, signal, indice ou document historique d'un phénomène culturel historique.* » [13, p. 169] Nous observons que ce « phasage » demeure assez régulièrement suivi par les méthodes d'analyse, nous l'avons déjà étudié dans un autre contexte [24, p. 365-373]. Cependant, il nous faut maintenant en venir à des exemples concrets, car entre les recommandations des méthodes et la pratique tous azimuts de l'analyse, il y a une distance qu'il convient d'interroger ou à tout le moins de garder à l'esprit.

6 Entre autres [29].

7 François Dagognet s'est fait le défenseur en épistémologue des valeurs cognitives de l'image contre une tradition platonicienne toujours réactivée : cf., par exemple, son intervention au colloque Imagène 98 *L'image à l'école : pourquoi ? comment ?* [10].

8 Une partie, car on peut concevoir que l'abstraction gestuelle « décrit » le geste et peut révéler ce dernier à travers la trace : signe indiquant réflexivement son indicialité.

9 Voir [7] ou bien, autre auteur espagnol intéressant sur ces aspects, Jesús Viñuales [28].

10 Centre Georges-Pompidou. Musée national d'art moderne. Arborecence : Dossiers pédagogiques, collections du musée ? Un mouvement, une période : dossiers documentaires sur les collections du Musée national d'art moderne ? Naissance de l'art abstrait, ? Les artistes et leurs œuvres : Wassily Kandinsky. [www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-abstrait/ENS-abstrait.html](http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-abstrait/ENS-abstrait.html) [consulté le 17-05-2007]

## 2 Un tableau, trois commentaires

Le commentaire d'œuvre peut se référer à des critères plus ou moins généralisés tels qu'ils apparaissent dans les propositions didactiques d'un René Berger<sup>6</sup>, d'un José Fernández Arenas ou d'autres auteurs mais, le plus souvent, c'est le contexte pragmatique d'énonciation qui impose ses effets. On pourra le vérifier avec trois commentaires, que nous reprendrons sous le terme d'« analyses », d'un même tableau de Wassily Kandinsky, *Avec l'arc noir*, de 1912. Nous n'en retiendrons ci-après que les éléments principaux mais ces exemples suffiront à notre propos. La première analyse est extraite d'un texte des *Dossiers pédagogiques* du Musée national d'art moderne<sup>10</sup> ; la deuxième d'un traité didactique sur l'art moderne [3] ; et la troisième d'un support pédagogique publié sous forme de périodique (*tdc, Textes et documents pour la classe*) [5].

### Analyse n° 1

Assez courte (une vingtaine de lignes), cette analyse se fonde sur la correspondance peinture-musique revendiquée par Kandinsky et décrit succinctement, en incorporant des citations de son biographe Will Grohmann et du peintre lui-même, les formes, les couleurs et le thème en présence : « *Construit sur le principe de la dissonance emprunté à l'univers musical d'Arnold Schönberg, ce tableau organise à l'échelle monumentale la convergence, et peut-être la collision, de trois grands blocs de couleur rouge, bleu et violet.* » Elle mentionne aussi une possible allusion à un objet paysan dont le nom (*douga* ici traduit par « *arc de limonière* », voiture attelée) fut écrit par le peintre au dos de la toile. Les termes clés à retenir de la description sont les noms des couleurs, la dénomination des lignes et des formes (« *courbe* », « *grands blocs* »), et, pour thème, le « *rythme* » et les « *mondes qui s'entrechoquent* » et, pour thème.

### Analyse n° 2

Prenant en exemple ce tableau pour « explication » (selon le titre de l'ouvrage), Claude Ameytisse autour de lui un chapitre d'une dizaine de pages [3, p. 83-95]. Quelques notes permettront d'en saisir le développement. En introduction, l'auteur pose des repères tels que : tournant de l'art ; premier tableau abstrait ; foisonnement des « ismes » ; surface à faire vivre par les formes et les couleurs. Puis il fait une incursion dans la biographie : jeunesse et formation de Kandinsky ; expérience de la vision de *la Meule de foin* de Monet ; représentation de *Lohengrin* de Wagner ; expérience munichoise ; voyages ; expérience du tableau posé sur le côté ; *Der Blaue Reiter* ; ►

1911, année de publication de son livre *Du spirituel dans l'art*; 1914, celle du retour à Moscou; 1921, départ pour le Bauhaus; Paris, mort en 1944; bilan; traversée du modernisme.

Enfin vient le commentaire de la peinture avec une restitution du contexte : les tableaux majeurs précédents; la période des « Impressions », « Improvisations » et « Compositions »; l'oscillation entre figuration et abstraction; et une description des agents plastiques. Le tableau est décrit (deux pages) comme la « première œuvre abstraite connue ». Le titre induit l'idée d'une circulation du regard : « L'arc noir est le seul plan noir du tableau se détachant sur la partie plus claire du fond ». Le texte s'arrête ensuite sur la description plus précise des formes, des couleurs, des lignes, de quelques détails; du combat des formes et de l'harmonie générale.

### Analyse n° 3

Dans un *tdc* de 2001 [5] intitulé *L'art abstrait : l'aventure Kandinsky*, le tableau de Kandinsky fait l'objet d'une analyse de Guy Belzane, un des coordinateurs du numéro. L'intérêt du commentaire tient à son information précise et documentée mais aussi au fait qu'il est centré exclusivement sur le tableau, ce qui permet, sur quatre pages illustrées, un développement à propos de son contenu. Ce commentaire est structuré autour de critères

d'approche tels que :

- la composition : « *De l'angle inférieur droit monte en diagonale une forme rouge...* »;
- les couleurs : « *Le bleu, au contraire, passif et tendant à se retirer en lui-même...* »;
- les matières : « *Ici, grâce à des aplats peu empâtés, dont la finesse et les degrés de dilution provoquent des effets de dégradés qui rappellent l'aquarelle...* »;
- les rythmes et mouvements : « *... chaque forme a son mouvement propre : vertical et ciblé pour la forme rouge; incliné et oscillatoire pour la forme violette...* »;
- les figures : « *Ce qui intéresse Kandinsky ici est sans doute [...] un certain rapport de formes, de forces et de couleurs...* »;
- et le thème : « *... le thème du tableau, c'est bien le conflit, pour ne pas dire le combat, entre des formes qui sont aussi des forces* ».

On retrouve dans cette progression analytique quelques-uns des points de passage « habituels » suggérés par les méthodes d'analyse des œuvres. Ces repères, nous en discuterons en troisième partie, servent à définir des termes d'indexation.

### Trois ordres de matériaux de compréhension

Les trois commentaires, comme on peut en juger, sont déterminés par des contraintes d'énonciation où se conjuguent plusieurs intentions éditoriales, conceptions d'auteurs et « horizons » esthétiques. Toutes ont cependant en commun d'offrir des matériaux de compréhension, dans le cadre muséal, public ou scolaire, afin d'arriver à ce « regard instruit » tant espéré<sup>11</sup>.

Ces textes se caractérisent *grosso modo* comme :

- 1) une ébauche explicative et pédagogique ayant pour fonction la sensibilisation à l'art (en comptant cependant sur d'autres médiations : des enseignants et médiateurs culturels);
- 2) un commentaire historique concevant l'œuvre comme l'échantillon d'un parcours biographique et historique dans un but de vulgarisation;
- 3) un commentaire plastique concevant l'œuvre comme un territoire d'expression avec ses composantes formelles dans le but de donner des repères à des enseignants d'arts plastiques ou des professeurs de lettres.

On remarquera que la troisième proposition offre en quantité et en valeur les énoncés les plus intéressants en matière de « aide » à l'intelligence du tableau, mais on pourra se reporter à la deuxième pour des compléments historiques et à la première pour comprendre le « modèle » d'un résumé ou d'une fiche, du type de celles qui sont étudiées en muséologie [8]. Ces trois exemples permettent, en outre, de concevoir ce qu'est la constitution d'un dossier d'œuvre, et d'entrevoir ce qu'on serait susceptible d'en retirer dans un cadre documentaire.



Wassily KANDINSKY, 1911  
*Mit dem schwarzen Bogen (Avec l'arc noir)*  
 Huile sur toile, 189x198 cm  
 Collection du CNAC-Georges-Pompidou, Musée national d'art moderne  
 Schéma de l'auteur

# 3 Analyse documentaire

Le passage de l'analyse critique à l'analyse documentaire suppose un changement d'objectif, mais les deux s'appuient sur une nécessaire compréhension du sens (formel, esthétique, thématique, etc.) en jeu ; toutes deux supposent d'organiser une forme de stratégie d'appropriation qui passe aussi par l'apprentissage des signes et par la méthode d'approche.

## Analyse et description en documentation

Le terme « description » n'apparaît dans le vocabulaire de la documentation que dans les sens de description archivistique, bibliographique, catalogographique, matérielle et technique<sup>12</sup>. La description, selon l'acception que nous venons de voir, en tant qu'inventaire dénotatif et connotatif des composants d'une image, se confond, en documentation, avec l'analyse. Ceci est encore la conséquence d'une terminologie documentaire « dominée » par le texte et la linguistique. La description documentaire s'arrêterait donc à la caractérisation des éléments matériels du support.

Pourtant dénombrer, par exemple, en indexation, les éléments figuratifs qui entrent dans la composition de tel dessin nous porte sur le terrain de la description. Témoin cet exemple extrait de la base Joconde (laquelle utilise un système descriptif des représentations) : « *Sujet représenté : représentation d'objet (bateau à rames, pêche, quai, panier, seau, chien, Corse)* »<sup>13</sup>. Cette première différence n'est pas faite pour simplifier la compréhension des opérations [14] puisqu'il faut s'habituer à ce que dans le domaine des sciences de l'art on se réfère à la description quand il s'agit parfois d'analyse et que dans le domaine de la documentation on fasse mention systématiquement d'analyse quand il s'agit aussi de description.

Comme l'indique la notice du *Dictionnaire de l'image* consacrée à la description : « *La description*

<sup>11</sup> Titre d'un colloque consacré à l'action des musées dans ce qu'on pourrait donc nommer l'« instruction artistique » [23].

<sup>12</sup> C'est encore vérifiable dans le *Vocabulaire de la documentation* publié sous les auspices de l'INTD-ER [16].

<sup>13</sup> Notice pour un dessin de JEAN-HAFFEN Yvonne des années 1960 : *L'attirail du pêcheur corse (étude)*. Base Joconde. Catalogue des collections des musées de France : Archéologie, beaux-arts, arts décoratifs, ethnologie, histoire, sciences et techniques. Ministère de la Culture, Direction des musées de France.

[www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/recherche/rech\\_libre.htm](http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/recherche/rech_libre.htm) [consulté le 17-05-2007].

<sup>14</sup> Nous pensons ici aux systèmes d'indexation de l'image par l'image et aux possibilités d'interroger des banques d'images à partir de l'exécution d'un dessin. Voir notamment à ce sujet [9], [19] et [26].

de l'image met l'analyste à l'épreuve des distinctions à faire entre description et interprétation, perception et projection, objectivité et projet, etc. » [17, p. 108]. Ces distinctions sont d'autant plus nécessaires, en analyse documentaire, quand l'objectif est de restituer un contenu avec un minimum de distorsion du sens et quand, en plus, ce contenu n'est pas toujours une donnée explicite.

D'après le *Vocabulaire de la documentation*, l'analyse documentaire est l'« opération intellectuelle visant à identifier les informations contenues dans un document ou un ensemble de documents et à les exprimer sans interprétation ni critique, sous une forme concise et précise telle qu'un résultat d'indexation, un résumé, un extrait. Le but en est de permettre la mémorisation, le repérage, la diffusion ultérieure des informations ou du document source. » [16, p. 23]

Si on rapporte cet objectif à l'analyse documentaire de l'image, on remarquera la difficulté de se conformer à des produits de l'indexation tels que le résumé ou l'extrait. Cependant, et malgré l'orientation linguistique de la définition, des systèmes de gestion des données visuelles de plus en plus perfectionnés doivent permettre dès maintenant d'adapter la notion d'extrait à celle de détail ou de fragment<sup>14</sup>. Il est plus difficile, en revanche, d'assimiler la notion de résumé à celle d'esquisse ou de schéma ; il serait ici plus pertinent de séparer ces notions pour en définir les objets et natures spécifiques.

Cependant, quoi qu'on puisse établir comme principe utilitaire, conventionnel ou éthique, l'analyse documentaire est une médiation interprétative et ceci apparaît clairement quand elle s'applique aux images de l'art. Concevoir simplement le terme descriptif le plus adéquat – qui suppose, en premier lieu, l'expression verbale du visuel – entraîne déjà une réflexion sur la nature de ce qui est représenté et sur la façon dont c'est représenté. Et cette réflexion s'intensifie quand il faut proposer des termes connotatifs ou caractériser des signes plastiques. Toute la question concerne alors l'écart possible entre une interprétation « motivée » et un « dérapage » interprétatif. Le reconnaître clarifie l'attitude que l'analyste ensuite est supposé prendre dans le travail mais ne simplifie pas pour autant le travail d'analyse et d'indexation lui-même.

## Pratiques de l'analyse documentaire

Contrairement à la description littéraire, la narration n'est pas obligée de jouer un rôle déterminant dans la description ou l'analyse documentaire. On peut s'en tenir à des énoncés « télégraphiques », peu développés sur le plan syntaxique, peu déterminés par le registre de l'ecphrasis, mais centrés plus essentiellement sur la recherche d'une dénomination la plus précise possible<sup>15</sup>. Nommer, c'est choisir des termes : entre le langage documentaire des thésaurus, des listes, des répertoires exis- ►

## Références

- [1] ADAM J.-M. *La description*. Paris : Presses universitaires de France, 1993. (Coll. Que sais-je ?)
- [2] ADAM J.-M. *Les textes, types et prototypes : récit, description, argumentation, explication et dialogue*. Paris : A. Colin, 2005. (Coll. fac.) [1<sup>ère</sup> éd. 2001]
- [3] AMEY C. *Vingt-cinq tableaux modernes expliqués*. Allier (Belgique) : Marabout, 1994. (Coll. Parascolaire-Culture générale)
- [4] ARASSE D. *Le détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris : Flammarion, 1996. (Coll. Champs). [1<sup>ère</sup> éd. 1992]
- [5] « L'art abstrait : l'aventure Kandinsky ». *Textes et documents pour la classe*, 1<sup>er</sup> au 15 janvier 2001, n° 807, p. 20-23. [Article de la rubrique « Gros plan » intitulé « Tableau avec l'arc noir »]
- [6] *L'art peut-il se passer de commentaire(s) ?* Colloque, 24-25 mars 2006, conception et organisation Stéphanie Airaud, Philippe Coubeteregues, et al. Musée d'art contemporain du Val de Marne (MAC/VAL)
- [7] BERGER R. *Découverte de la peinture*. Verviers (Belgique) : Marabout, 1968. 3 vol.
- [8] BLAIS A., dir. *L'écrit dans le média exposition*. Québec : Musée de la civilisation : Société des musées québécois, 1993. (Coll. Muséo)
- [9] BOUJEMAA N. « Évaluation des systèmes de recherche par le contenu visuel : pertinence et critères ». In : Chaudiron S., dir. *Évaluation des systèmes de traitement de l'information*. Paris : Lavoisier, Hermès science, 2004. P. 47-73
- [10] DAGOGNET F. « L'histoire des images : un regard épistémologique ». In : *L'image à l'école : pourquoi ? comment ?* Actes du 38<sup>e</sup> colloque de l'Association nationale des conseillers pédagogiques, Imagène 98, Le Futuroscope, 16-20 mai 1998. Paris : Hachette Éducation, 1999. P. 55-86
- [11] *La description de l'œuvre d'art : du modèle classique aux variations contemporaines*. Actes du colloque organisé par Olivier Bonfait, Villa Médicis, 13-15 juin 2001. Rome : Académie de France à Rome ; Paris : Somogy éd. d'art, 2004. (Coll. d'Histoire de l'art)
- [12] DIDI HUBERMAN G. *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*. Paris : Éd. de Minuit, 1990
- [13] FERNANDEZ ARENAS J. *Teoría y metodología de la Historia del Arte*. Barcelone : Ed. Athropos, 1984. (Coll. Palabra plástica). [1<sup>ère</sup> éd. 1982]
- [14] GARNIER F. *Thésaurus iconographique : système descriptif des représentations*. Paris : Le Léopard d'or, 1984
- [15] *L'image à l'école : pourquoi ? comment ?* Actes du 38<sup>e</sup> colloque de l'Association nationale des conseillers pédagogiques, Imagène 98, Le Futuroscope, 16-20 mai 1998. Paris : Hachette Éducation, 1999
- [16] INSTITUT NATIONAL DES TECHNIQUES DE LA DOCUMENTATION – Études et recherches (INTD-ER). *Vocabulaire de la documentation*. Coord. par Arlette Boulogne. Paris : ADBS Éd., 2004
- [17] JUHEL F., dir. *Dictionnaire de l'image*. Coord. scientifique Francis Vanoye. Paris : Vuibert, 2006
- [18] KATTNIG C. *Gestion et diffusion d'un fonds d'image*. Paris : Nathan : ADBS, 2002. (Coll. 128. Série Information-Documentation)
- [19] LANGREITER C. *About retriev*. 2002 [mise à jour 2006-01-02]. <http://labs.systemone.at/retriev/about> [Consulté le 17-05-2007]
- [20] LASSAIGNE J. *Kandinsky*. Genève : Skira, 1964. (Collection Le goût de notre temps)
- [21] PANOFSKY E. *Essais d'icologie : les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*. Paris : Gallimard, 1987. (Coll. Bibliothèque des sciences humaines). [1<sup>ère</sup> éd. 1939. 1<sup>ère</sup> éd. de la trad. française 1967]
- [22] RECHT R., dir. *Le texte de l'œuvre d'art : la description*. Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg ; Colmar : Musée d'Unterlinden, 1998
- [23] *Le regard instruit : action éducative et action culturelle dans les musées* (2000). Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le service culturel le 16 avril 1999, établis par Jean Galar. Paris : La documentation française : Musée du Louvre, 1999
- [24] RÉGIMBEAU G. *Thématique des œuvres plastiques contemporaines et indexation documentaire*. Lille : Presses universitaires du Septentrion, 1998. (Coll. Thèse à la carte). [Thèse doct. : Sciences de l'information et de la communication : Toulouse II : 1996]
- [25] RÉGIMBEAU G. « Clés d'accès aux images fixes : indexation et perspectives pédagogiques à partir des ressources d'Internet ». *Spirale*, 2001, n° 28, p. 234-251
- [26] RÉGIMBEAU G. « Cas et figures en indexation de l'art contemporain ». In : *Indice, index, indexation*. Actes du colloque international du CERSATES et GERICO, Université Charles-de-Gaulle Lille-3, 3-4 nov. 2005. Sous la dir. d'Ismail Timimi et Susan Kovacs. Paris : ADBS Éd., 2006. P. 95-104
- [27] RICHARD P., LOZZA B. *Ethnophoto : thésaurus pour l'analyse de la photographie ethnographique du domaine français*. Avec la collab. de Patrice Bekus ; préf. de Jean Cuisenier. Paris : Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 1998
- [28] VIÑUALES J. *El comentario de la obra de arte : metodologías concretas*. Madrid : Universidad national de educacion a distancia (UNED), 1994. (Coll. Aula abierta). [1<sup>ère</sup> éd. 1986]
- [29] VOUILLOUX B. « La description des œuvres d'art dans le roman français au XIX<sup>e</sup> siècle ». In : *La description de l'œuvre d'art : du modèle classique aux variations contemporaines*. Rome : Académie de France à Rome ; Paris : Somogy éd. d'art, 2004. (Coll. d'Histoire de l'art)

tants et le langage naturel, des confrontations sont nécessaires, riches d'apprentissage sur les variations et les nuances de la dénomination. Nommer les composants d'une œuvre, c'est non seulement circuler en pays de connaissance mais aussi partir très souvent pour des terres inconnues ou des zones de fausses évidences. Le titre, quand il existe ou quand il ne conduit pas sur une fausse route, peut servir de guide provisoire mais il n'est pas la clé unique et suffisante dans le décryptage.

Il revient donc à l'analyste de s'inspirer de ce qui existe, à savoir... les analyses préexistantes. Contre une vision trop techniciste ou trop réductrice de l'indexation, il convient de rappeler que le travail de veille est aussi celui d'une information mise à jour relative aux activités professionnelles infodocumentaires elles-mêmes. Ici, et le champ s'y prête particulièrement, il serait même nécessaire de pouvoir faire appel de manière explicite à l'intertextualité, c'est-à-dire d'identifier les textes (construire des banques de données, par exemple) qui seraient des sources possibles pour une indexation des images d'art. Chaque expérience d'indexation servirait ainsi de réfraction pour une autre indexation, et ainsi de suite, selon un mouvement à la fois de cumul, de correction et de synthèse. En somme, un dispositif régulé par ses acteurs.

Cette idée n'est pas de pure invention ; elle s'appuie sur des expériences en cours ou amorcées<sup>16</sup>, mais surtout elle ne fait que relater, d'une certaine façon, ce qu'est, dans sa nature même, le travail indexatoire d'une œuvre : une méthode intellectuelle, fondée sur une capacité à mettre en relation pertinente des informations dispersées à propos d'un sujet ; un travail d'approche d'un objet pour en élaborer une synthèse transmissible au service de sa connaissance. Cette dernière étant ensuite susceptible de servir à des fins éducatives, scientifiques ou commerciales, ou d'enrichir à son tour une autre analyse et donc, par là, d'être intégrée à l'intertexte. Or, dans le cas d'une restitution informationnelle ou documentaire, nous disposons, dans ce processus, des reproductions et du texte. Les reproductions sont disponibles pour toutes sortes de traitements, « montages » et découpages, afin de cerner des détails et schémas plastiques ou thématiques, utiles à l'appréhension visuelle des œuvres [9], tandis que les textes tissent le discours descriptif et interprétatif également nécessaire à la connaissance de ces œuvres. Seule une interaction permanente des deux permet d'entrer dans la compréhension critique.

Ainsi, les textes fournis par l'activité de médiation des œuvres dans divers domaines et sur divers plans, tels que nous avons pu en rendre compte schématiquement en deuxième partie, sont ces matériaux disponibles pour transcription, réinterprétation et développement. Et, selon les conditions légales et financières de la citation, il serait



intéressant, par exemple, de les joindre aux reproductions d'une banque d'images. Peut-être aussi le texte d'analyse documentaire qu'on pourrait reconstruire à propos de la peinture de Kandinsky ne serait-il, ni plus ni moins, qu'un collage des textes des trois analyses présentées. On peut, en effet, observer qu'ils répondent ensemble à une sorte de texte type, du pré-iconographique à l'iconologique, tel que l'imaginent les méthodes d'analyse.

Il conviendrait enfin de compléter des aspects. Pour ne prendre qu'un seul exemple, le terme d'« arc » qui, dès le titre, signale une forme, mais aussi un objet possible, mériterait d'être décliné selon ses multiples apparitions dans le tableau, car il répond non seulement à la forme dominante (que d'autres nommeront « boomerang » pour mieux en circonscrire l'aspect<sup>17</sup> et qu'on pourrait également dénommer « forme coudée », ou « courbe » ou « arc brisé »), mais aussi à d'autres arcs disposés ici et là dans le tableau, évoquant ou rappelant des « ponts », des « monts » ou des « M » (toutes solutions pouvant parfaitement s'inscrire dans une continuité formelle des tableaux de cette époque). Ainsi, premier complément, il serait plausible de comprendre « arcs » au pluriel.

## De la complémentarité des analyses

Le projet de cet article était d'apporter quelques réflexions supplémentaires sur les conditions théoriques et appliquées de l'analyse d'œuvre. Le choix d'en discuter à partir des sciences de l'information a permis de recentrer la documentation dans le concert de la médiation des savoirs tout en insistant sur les complémentarités nécessaires entre des analyses aux objectifs différenciés.

Pour prendre la mesure des travaux collaboratifs entre sciences de l'art et documentation iconographique, d'autres études sont bien sûr indispensables, mais ce qu'il nous importait d'indiquer ici, c'était que, d'une part, ces rencontres participent à un développement mutuel des savoirs, et que, d'autre part, leur mise en perspective permet de porter un regard moins exclusif ou unilatéral sur chacune des parties concernées : l'œuvre, l'iconographie et l'information-documentation.

DECEMBRE 2006

<sup>15</sup> Voir un de nos précédents articles [25] où cet aspect était abordé.

<sup>16</sup> Exemple des bases de données alimentées par les textes des artistes eux-mêmes. Voir à ce sujet [26].

<sup>17</sup> C'est le cas de Jacques Lassaigue [20, p. 66]