



HAL
open science

Analyser les images d'art : notes sur des interactions méthodologiques

Gérard Régimbeau

► **To cite this version:**

Gérard Régimbeau. Analyser les images d'art : notes sur des interactions méthodologiques. *Communication et Management : Revue internationale des sciences commerciales*, 2018, Méthodes qualitatives, processus et implexité en sciences de l'information-communication. Mélanges en l'Honneur de Catherine de Lavergne, 15 (2), pp.85-103. <hal-02067104>

HAL Id: hal-02067104

<https://hal.science/hal-02067104v1>

Submitted on 23 Mar 2021

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.



HAL Authorization

Analyser les images d'art : notes sur des interactions méthodologiques

RÉGIMBEAU Gérard, Professeur en Sciences de l'Information et de la Communication (71ème section CNU), Laboratoire LERASS (EA 827) – Équipe CERIC
gerard.regimbeau@univ-montp3.fr

[Version publiée cf. :

Régimbeau Gérard. Analyser les images d'art : notes sur des interactions méthodologiques. *Communication & management*, 2018/2, Vol. 15, p. 85-103 URL : <https://www.cairn.info/revue-communication-et-management-2018-2-page-85.htm>]

Analyser les images d'art : notes sur des interactions méthodologiques

Gérard RÉGIMBEAU
*Professeur en SIC. LERASS-CERIC
ITIC, Université Paul Valéry, Montpellier 3*

Introduction

Dans cette contribution dédiée à Catherine De Lavergne, il sera question de méthodes qualitatives en information-communication et spécifiquement de méthodes d'analyse découlant de pratiques professionnelles ou de recherche centrées sur l'art, l'image et l'image d'art. Précisons que l'acception d'« image d'art » peut concerner une œuvre ou ses reproductions faisant intervenir la représentation, et pas nécessairement figurative : graphisme, photographie, sculpture, installation, elle se rapporte à un champ créatif plus qu'à la seule peinture, même si pour ce propos celle-ci offrira plus d'exemples que les autres médiums.

Objet de commentaires qui sont autant de traductions et d'exégèses selon des contextes orientant nos attentes, l'image d'art a incorporé les modalités médiales et médiatiques qui ont dépassé constamment le cercle de ses fonctions natives. L'édition papier ou numérique a développé à partir d'elle quantité de supports à des fins critiques, ludiques, pédagogiques ou scientifiques de provenances diverses. Tel musée, tel espace ou telle fondation proposera dépliants et fiches consacrées à ses collections ou à une œuvre particulière, les sites Web abondent en collections numériques d'œuvres commentées, taguées, indexées, sans oublier les revues, la presse et le travail scientifique mené dans les catalogues et dossiers, internes ou édités, qui font l'objet de notices selon des critères restreints ou patiemment élaborés. La densité descriptive elle-même implique des réceptions différentes. Tandis qu'un catalogue d'exposition volumineux dédié à une œuvre isolée nous incitera à en attendre des éclairages multiples sur le plan de sa genèse, de son impact, de sa place dans une série, dans une production particulière et dans l'histoire, en revanche, on n'attendra que des repères essentiels de la lecture d'une fiche muséographique ou d'une notice d'un catalogue collectif et seulement quelques indexats (mots-clés ou descripteurs associés à des vignettes) d'une base de données. Mais chaque fois les éléments textuels et visuels, procédant très majoritairement, a minima, de l'identification et de la description, ont supposé une condition, un parti pris, une démarche en amont qui intéresse toute recherche sur les médiations muséales, éditoriales ou documentaires.

Si mon interrogation, appuyée sur une expérience professionnelle devenue participation observante et observation participante, revient sur un tel objet, c'est en raison du lien entre profession et recherche qui l'a fait émerger et parce qu'elle rejoint des pistes de théorisation de Catherine De Lavergne concernant précisément la position complexe du professionnel-chercheur engagé dans l'étude réflexive de sa pratique (De Lavergne, 2006). Or l'analyse de l'image d'art, entendue comme une mise en texte et l'élaboration d'un sens intermédiaire se rapportant à la transmission, n'a cessé

d'intervenir pour mon cas à la croisée de pratiques à la confluence de l'histoire de l'art et des SIC, d'investissements associatifs en médiation culturelle, de l'enseignement et de la recherche, et d'un travail initial de bibliothécaire en Ecole d'art. Il ne s'agit donc pas d'un thème formulé in abstracto pour sa vertu spéculative, serait-elle enrichissante, mais bien d'un retour sur les hasards et les nécessités de l'analyse dans des moments de médiation convoquant, selon les cas, l'étude, la vulgarisation, la mise en exposition, le travail préparatoire et rédactionnel de la critique, les techniques documentaires ou la mise en ordre didactique pour l'enseignement. Et, si les rapports entre image et SIC sont généralement perçus à travers des auteurs se référant à la sémiotique, à la pédagogie ou à l'étude des médias, il n'est pas inutile d'y associer des références à l'histoire de l'art, à la documentologie ou à l'anthropologie du visuel si on souhaite maintenir ouverture et interdiscipline dans les passages ménagés entre information et communication.

Le terrain de l'analyse des images est si vaste - accueillant de multiples hôtes essayant ou affirmant des principes tout à la fois scientifiques, subjectifs, empiriques, normatifs, critiques ou fonctionnalistes, forts en apports et préemptions théoriques - qu'il donne une impression de confusion à son approche. Et pourtant il existe, « il tourne » et se maintient, sans cesse exploré en dépit ou à cause de géographies approximatives, et pour prendre un repère, au moins depuis l'Antiquité avec Philostrate et son texte *Eikones* ou *Images* dit aussi « Galerie des tableaux » (Philostrate l'Ancien, III^e siècle). Ainsi, lorsqu'il s'agit de revenir sur des formes et des moments de praxis, il s'avère difficile de trouver le bon fil à dérouler. Tout point de départ devient hypothétique et comporte des pré-supposés, mais on peut cependant rapporter la description sinon à une première étape du moins à un moment instaurant l'exploration. Elle constituera l'entrée en matière de cette contribution. On s'arrêtera par la suite sur les articulations du signe visuel et de ses conséquences ou non dans l'intention explicative, puis on reviendra sur l'analyse en acte en faisant appel à des exemples situés.

1. Décrire : une opération

La pratique de la description, développée comme un outil méthodologique dès les approches en histoire de l'art, se présente parfois comme un discours d'identification des composants figuratifs ou abstraits d'une œuvre peinte, gravée, sculptée ou autre, parfois comme un chemin d'accès aux diverses parties d'un édifice ou de témoins archéologiques et de leurs noms, etc. Elle s'est transformée au fil des ans en questionnement réflexif sur sa nature et son statut (Recht, 2003). Reconnaître et nommer une forme, une figure, un espace, un motif fait partie d'une intention, d'une visée descriptive déjà traversée par l'interprétation. Comme le rappelle la phénoménologie du visuel : « *voir c'est toujours voir plus qu'on ne voit* » (Merleau-Ponty, cité par Rosolato, 1993, 33). Sous une autre forme, Roland Barthes nous en avertit : « [...] *dans l'image proprement dite, la distinction du message littéral et du message symbolique [est] opératoire* » (Barthes, 1964, 45), c'est-à-dire un message volontairement isolé et séparé par un opérateur-analyste ; l'image ne se donne pas dans la clarté d'une division des messages déjà-là. Pour filer la comparaison du terme « analyse » provenant étymologiquement de « délier, séparer », on sait qu'un organe ne fonctionne que grâce à ses échanges avec un métabolisme vivant ou un environnement technique, et pourtant lorsqu'il s'agit de le

réparer, il est nécessaire, *opératoirement*, de le distinguer de son contexte. Le Groupe Mu le précise autrement : « [...] *tel fait visuel peut tantôt être tenu pour une unité tantôt pour un énoncé* » (Groupe Mu, 1994, 56), d'où il ressort que ce n'est pas la nature physique du fait en question qui établit son statut mais le sens qu'on retrouve en lui selon l'analyse. Tel arbre dans un tableau de genre n'existe que dans l'« énoncé » du paysage alors qu'il sera séparé en tant qu'unité, figure et sujet, pour étudier son espèce dans une description botanique du même paysage. Dans les deux cas, il s'agira d'identifier la partie d'un ensemble pour tenter de comprendre les relations entre cette unité et un tout, déjà lui-même contextualisé.

Merleau-Ponty, Barthes, le Groupe Mu : trois moments d'une étude de la perception, trois courants théoriques dont deux en "sémio" (sémiologie ou sémiotique), interrogent notre capacité à donner un sens à ce qui nous transforme par le regard, accompagnés chaque fois de cette remarque sur l'impossibilité de détacher la vision de l'interprétation. Et comment pourrait-il en être autrement vu les affects investis dans et par les images, à chaque étape de la vie individuelle et sociale ; réactions de rejet, de contemplation, d'idolâtrie, d'adaptation, d'indifférence, selon leurs fonctions et contenus : sculpture urbaine, gravure politique, art religieux, art de cour et art d'état, tableaux de genre, portraits-souvenirs, photographie, humour, art brut, expressionnisme, minimalisme, etc. ? Louis Marin, à son tour, reformulera le constat :

« [...] il nous paraît difficile de distinguer deux phases dans l'approche d'un tableau, l'une 'factuelle' descriptive, l'autre 'signifiante', interprétative, qui serait construite sur la première dont elle recevrait ses limites objectives et ses conditions empiriques de possibilité. La description est interprétation, mais cette affirmation ne la livre pas à la relativité et l'incertitude d'un propos 'saisi' par ses contextes et déterminé par eux. » (Marin, 1970, 188).

La remise en cause de l'approche sémiotique par certains esthéticiens (Junod, 1976) ou psychanalystes (Tisseron, 1998) qui rendrait, selon eux, l'image (faussement) transparente à l'investigation verbale doit être acceptée pour sa mise en garde contre une démarche trop vite conditionnée par l'analyse du sens mettant entre parenthèse l'impact cognitif et émotionnel du visuel en situation, c'est-à-dire impliqué dans une perception où agissent d'autres effets sensoriels. Dans le même ordre d'idée, l'investigation historique travaillée par l'anthropologie (Goody, 2003 ; Belting, 2004 ; Baschet, 2008) a permis de remettre ou resituer au sein de la vie sociale et psycho-sociale, un rapport concret au visuel qui rencontre, de fait, des positions communicationnelles interrogeant la sémiopragmatique, et des interactions à concevoir entre plusieurs disciplines.

2. Segments

A l'abord de la méthodologie, l'étape préalable du descriptif, ou saisie « première » (même reconstituée), apporte un lot d'informations parmi lesquelles, à tout le moins, des indications sur le registre discursif utilisé, car cette volonté distanciatrice marquée dans les méthodes doit plus à une disposition rationnelle qu'à une réalité réceptive ou perceptive. Il revient donc à l'analyste d'avancer dialectiquement entre

reconnaissance et mise à distance des caractères sensibles et socio-affectifs de la vie des images.

Ainsi l'approche de la « *Composition IV* » de Kandinsky (1911) (<<http://www.kunstsammlung.de/en/discover/collections/emuseum-sammlung.html>>), par Jean-Marie Floch, prenant le titre explicite de « Première segmentation du tableau », tient en suspens autant qu'il est possible les interprétations liées à telle forme, telle couleur, telle organisation, comme pour imiter le regard d'un spectateur neutre, sans affect, strictement distancié :

« *Le tableau se présente comme un espace clos qu'articulent à la fois un réseau de lignes noires et un certain nombre de plages colorées dont quelques-unes prennent les lignes pour limites et d'autres s'organisent elles-mêmes en unités à partir de la disposition topologique de leurs constituants. On peut ainsi essayer de diviser cet espace en unités discrètes provisoires, grâce à quelques oppositions...* » (Floch, 1985, 43).

Le texte décrit des entités catégorielles : un espace, une topologie, des lignes, des couleurs ; les constituants de l'organisation plastique sont nommés où l'on note l'intention dissectrice.

René Berger, dans son analyse d'une autre peinture de Kandinsky, « *Mouvement* », de 1935 (<<http://www.wasilykandinsky.net/work-376.php>>), amorce la description en des termes somme toute assez proches du récit précédent tout en esquissant certaines métaphores :

« [...] *on constate que les formes ne manquent point [...] : de grandes taches pleines en forme de cercles irréguliers, lie de vin, brun, vert, bleu ; des formes géométriques évidées, rappelant des cadrans de montres, des grilles, des cages ; des formes géométriques pleines ; rectangles, disques ; des points multicolores de grosseur différente ; des sortes de rubans...[...]* » (Berger, 1968, vol. 3, 191-192).

Figures, lignes, couleurs, proportions : les constituants organisent un tableau. L'analyse proprement dite poursuivie dans les textes apporte des possibilités de sémiologie en fonction des signes tels qu'ils instaurent un sens selon la sémiotique greimassienne, pour J.-M. Floch, et tels qu'ils sont liés à notre culture des formes ou développent des témoins d'une modernité en recherche d'innovation justifiée par l'époque, chez R. Berger.

La description qui passe par le filtre des composants du signe rencontre cette particularité de la disparité des modèles applicables. Ceci vaut pour toute une part des analyses d'images qui empruntent des chemins approchant la matérialité visuelle par le signe ou par la forme. L'aspect notable de ces introductions à la connaissance des oeuvres réside ici dans l'apport de l'esthétique à la compréhension du signe visuel. On y reconnaît ce que R. Berger, par exemple, a recensé dans sa grille d'analyse (Berger, 1968, vol. 3) avec les « *principaux agents plastiques* » soit l'approche de l'espace, de la ligne, de la couleur, de la lumière, de la couleur-lumière (autre manifestation de la couleur), des formes, de la matière, et la « *mise en oeuvre des agents* » par l'approche de la composition, des tensions, de la construction, de la proportion et du mouvement. Or, ce que Jean-Marie Klinkenberg (un des membres du Groupe Mu) apporte en complément d'une sémiotique qu'il juge trop logocentrée pour la faire évoluer vers une sémiotique

intégrant le visuel, c'est précisément la définition du signe plastique qui « *mobilise des codes reposant sur les lignes, les couleurs et les textures, prises indépendamment d'un quelconque renvoi mimétique* » (Klinkenberg, 1999, 379). On ne saurait mieux préciser ce qu'analyse plastique et sémiotique ont en commun, même si la notion de code mériterait ici d'être définie non pas dans le sens de la signalétique mais d'un signe en formation.

Sur le plan du registre discursif employé, la mise en évidence de la phase de préparation (ouverture, entrée, introduction) avant l'analyse proprement dite, précise son besoin de rationalité et ajoute son obligation de clarifier le déroulement. Le rôle de la description se présente à travers sa fonction de verbalisation des apparences, en avant-première, avant que l'analyse ne vienne donner du sens à cette organisation par le jeu de repérage des signes. Pour atténuer les affects du discours, sujet à des emballements, des interruptions, des ellipses, des répétitions, la description se réordonne telle une intrigue mise en acte avec son préambule et son exposition comme si la complexification du sens ne venait qu'en second lieu. La rhétorique, à cet endroit, non pas en tant qu'objet mais en tant que matière même du discours, concerne autant la poésie que les sciences humaines et sociales.

3. Décompte

Au détour de la rhétorique, Jacques Derrida, dans la *Vérité en peinture* (Derrida, 1978) ne manquera pas d'interroger du dedans le processus descriptif. En exemple, son mode opératoire appliqué sous le titre « *Cartouches* » - soit des insertions délimitées de textes dans une image - à une série de dessins de Gérard Titus-Carmel « *The Pocket Size Tlingit Coffin (Petit cercueil de poche 'Tlingit')* », le nom faisant référence à un peuple Amérindien d'Alaska. En mettant ostensiblement des dates en intertitres des différentes parties de son texte, comme s'il ne s'agissait plus d'une préface ou d'un commentaire, il le convertit en un journal de bord de ses propres réactions en face des dessins. Le 8 décembre 1977, soit huit jours après le début de son « journal », Derrida écrit : « *Je renonce. Découragement. J'en viendrai jamais à bout, n'en serai jamais quitte. Il faudra recommencer après avoir traité en résidus, plus qu'une fois, tous les mots dont je viens de faire usage...* » (Derrida, 1978, 229). Aux prises avec l'ensemble des 127 dessins, développements graphiques en variations incessantes d'un seul élément concret (une petite boîte spécialement fabriquée, proche d'un ex-voto, d'un talisman ou d'une sculpture de poche), il désespère d'apporter une substance verbale à hauteur de l'impact visuel, plastique, du travail du peintre-dessinateur.

La forme chronologique adoptée est le meilleur témoin qu'on puisse donner du travail herméneutique en acte face aux images, d'autant qu'ici elle concerne une série inscrivant temporalité et créativité dans un même mouvement. Elle met au jour ce qui se voit masqué par le registre discursif de l'*ekphrasis*, de cette transposition verbale de la figure inventant une narration pour sacrifier aux codes descriptifs. Le travail déconstructif de Derrida, lorsqu'il applique à son propre texte ruptures et décentrement, avec des mots coupés, des notions revisitées ("peinture" et "pointure"), des espaces, des pointillés, des alinéas imprévus,... pour déjouer le faux rationalisme de la parole ordonnée et laisse

percevoir le parcours de l'entendement aux prises avec la connaissance, donne une idée de notre appréhension orientée, partielle, aléatoire et non systématique du regard. Son texte même actualise une matière instable dans la prose remettant le concept d'analyse à sa place pragmatique et relativisant ses visées de clôture. Par cet autre énonciation, Derrida nous fait partager les interactions incessantes entre catégorisation et concrétude, entre espaces des idées et des images, entre élargissement anthropologique et irruption d'un détail singulier ; entre le voir et le penser. Cette insistance chronologique pour entrer dans l'observation d'une situation vouée à la spatialité (selon les catégorisations esthétiques différenciant arts du temps et arts de l'espace) restitue les conditions d'une prise en charge du processus, de la phase et du devenir dans l'acte de communication. Au lecteur, ensuite, d'effectuer ses propres thématisations à partir de la matière discursive.

Il convient, à propos de l'ambition d'inventorier les composants d'un sujet par la description, outre l'expérience littéraire de Pérec, elle aussi chronologique, dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (Pérec, 1975) - bien qu'il s'agisse d'un endroit réel et non d'une image - de rappeler l'application littérale d'une méthode d'analyse à un seul contenu visuel par Marie-Claude Vettraino-Soulard dont l'ouvrage *Lire une image* (Vettraino-Soulard, 1993) n'est rien moins que la description-interprétation en cent-quatre-vingts pages d'une photographie publicitaire pour des cigarettes. Dans sa manière d'aborder les formes, les plans, la composition, les couleurs, les significations, mais encore et surtout les éléments de l'image qui retiennent le regard (« *les déplacements du regard* »), elle part d'une intention : celle de « *contribuer à l'avancée de l'Iconologie considérée comme étant la science de l'image* » (Vettraino-Soulard, 1993, 14) en tenant compte de données perceptives. Il faudrait citer également la tradition des approches monographiques où va s'inscrire Jean-louis Ferrier, en tant qu'auteur et directeur de collection, avec « *Anatomie d'un chef-d'œuvre* » chez Denoël-Gonthier (Ferrier, 1977) ou, sous un autre intitulé forçant l'étymologie et la métaphore d'« analyse », l'ouvrage de Laurent Gervereau, *Autopsie d'un chef-d'œuvre : Guernica* (Gervereau, 1996). Et ce ne sont là que deux exemples pour illustrer l'intérêt d'une exploration des détails, que l'historien d'art Daniel Arasse a élevé en concept critique (Arasse, 2004), au service d'une analyse des images qui pourrait recevoir les qualificatifs divers voire opposés d'approches iconographique, iconologique, sémiotique, sémiologique, iconique, sémantique, symbolique, esthétique, visuelle, etc. lesquelles font intervenir des paramètres produisant des variations aux différences plus ou moins marquées selon l'orientation historique, biographique, sociologique ou muséale. La série « *Palettes* » d'Alain Jaubert réalisée entre 1988 et 2003, reprendra dans le registre de la création audio-visuelle, cette mise en valeur d'une description systématique des composants pour étayer un argumentaire interprétatif (Fresnault-Deruelle, 2002).

Comment se détacher des questions préalables de la description dont on voit qu'elles sont irrémédiablement liées à la substance entière du signe entendu dans un contexte ; on serait tenté de dire que c'est parce qu'en elle se forme le sens et qu'en elle le contenu affleure que la perception première se rend disponible à l'étape analytique.

4. Signes et styles (de) contenus

Une des interactions à la fois induite et des plus instables, tout au moins dans sa terminologie, est celle qui intervient entre l'art et la sémiotique. Dès le plan de la structure du signe, les propositions abondent. Hébert, à ce propos, recense six structures différentes : « [...] *monadiques, dyadiques, triadiques, tétradiques ou pentadiques. Il existe de plus une structure sextadique, composée donc des six termes.* » (Hébert, 2010). Issu d'une conception saussurienne dyadique, d'une conception peircienne triadique (ou trichotomique) ou d'une approche spécifique du visuel ajoutant une dimension d'articulation aux précédentes pour une conception tétradique avec Jean-Marie Klinkenberg (Klinkenberg, 1996), le signe visuel - ce sur quoi doit porter l'analyse - appartient à des schémas théoriques influant sur la méthode d'approche.

Quand Nicole Everaert-Desmedt analyse une œuvre contemporaine, elle met en avant le fonctionnement sémiotique trichotomique de la conception peircienne impliquant le representamen, l'objet (icône, indice ou symbole) et l'interprétant. Telle œuvre de Patrick Corillon (<<https://www.erudit.org/fr/revues/pr/2005-v33-n2-pr1043/012291ar/>>) se dévoile, par exemple, à travers les trois modes de relation du signe au réel et le fonctionnement de l'interprétant, à savoir ce qui donne un statut d'œuvre au parcours enregistré d'un visiteur-marcheur lors d'une exposition grâce à une canne « enregistreuse » confiée à ce même visiteur (Everaert-Desmedt, 2006, 275-283). Jean-Marie Klinkenberg estime que l'interprétant, qui agit comme un outil d'attribution de signification, est l'apport le plus neuf de Peirce à la perspective pragmatique : « *le sens [assigné] à un panneau routier, ou à un mot donné, les connotations [attachées] à tel signe, la reconnaissance des traits du type iconique, la référence à un membre de la classe [d'un objet, par exemple]* » (Klinkenberg, 1996, 313). La méthode peircienne dont on ne retient principalement que le mode de rapport entre l'objet et le representamen sous le genre de l'icône, de l'indice ou du symbole, implique également le déploiement trichotomique, à leur tour, du representamen, de l'objet et de l'interprétant ; son application engageant à une analyse plus ample du fonctionnement des significations de l'image comme en témoigne le travail de Nicole Everaert-Desmedt (Everaert-Desmedt, 2006).

Le Groupe Mu, quant à lui, entend dépasser les « *traditionnelles structurations binaires (signifiant-signifié, expression-contenu)* » (Groupe Mu, 1992, 131), considérant que « *Turner peint autant Turner que des brumes sur un estuaire* ». Autre interaction : c'est, en effet, reprendre la question stylistique de l'histoire de l'art ou de l'esthétique pour un facteur constitutif intervenant dans la sémiologie. Ce qui alimente une grande part de l'histoire de l'art se concentre dans l'histoire des styles. Les travaux de Wölfflin (Wölfflin, 1915) ou de Focillon (Focillon, 1934) ont marqué l'appréhension des œuvres au point de devenir des critères et des repères de discussion et de classification dans les débats de qualification stylistique relevant de tel artiste, telle école, tel courant, telle période ou tel pays. Sans se cantonner à la discussion esthétique, le style est par voie de conséquence un critère de communication ; il traverse les disciplines consacrées à l'image. Klinkenberg résume cette composante dans une formule reprenant celle du Groupe Mu : « *Lorsqu'il peint prétendument un paysage, un peintre se peint autant qu'il peint le paysage.* » Le principe de la « signature » stylistique se rapporte à une signification « *qui est de l'ordre de la connotation* » quand cette signification peut être

esthétique, ethnologique, voire pragmatique et idéologique (Klinkenberg, 1996, 401). Certes, Barthes, était tout autant préoccupé de questions stylistiques, visibles dans ses travaux sur Twombly ou Arcimboldo, sans en faire cependant un critère pertinent dans sa « Rhétorique de l'image » où n'intervient qu'un « référent » culturel, qu'on pourrait rapporter au « type » en sémiotique, sur le plan de la connotation (Barthes, 1964). Sur ce terrain, les apports de la sémiotique du Groupe Mu et de Jean-Marie Klinkenberg sont en totale adéquation avec une analyse approfondie de la conception et de la réception de l'image telle qu'elle apparaît dans les paramètres de René Berger. Prenant acte de la spécificité du signe visuel, le Groupe Mu, dont Klinkenberg, préfère utiliser le terme de « type » et non de « signifié », pour nommer ce que représente une figure, car contrairement au signe linguistique une figure de chat ne renvoie pas au signifié du mot « chat » mais à un « être » possible dénommé « chat » qui ne peut se voir confirmé être un type que si le signifiant (figure) et le référent (ce que je connais de la classe d'un animal appelé chat) sont conformes à ce type (Klinkenberg, 1996, 392-393). Louis Hébert a déjà orienté l'attention vers ce particularisme en citant Klinkenberg :

« le support matériel du signe (taches, traits, courbes, etc.), entretient avec le référent (la classe des animaux que l'on appelle chats) une relation de transformation : le chat dessiné n'est pas du tout identique à l'animal chat. Mais je reconnais un chat parce que le stimulus est conforme à un modèle (le signifiant) équivalent à un type (un ensemble d'attributs visuels) qui lui-même est conforme à ce que je sais de l'animal chat (le référent) » (Hébert, 2006, en ligne).

Au signifiant, type et référent qui composent le signe (Groupe Mu, 1992, 131), Klinkenberg, en 1996, ajoute donc le stimulus pour un modèle tétradique « *On sait que tout signe se laisse décrire grâce à un schéma tétradique qui fait intervenir le stimulus, le signifiant, le signifié [ou type, c'est moi qui l'ajoute] et le référent.* » (Klinkenberg, 1996, 382). Le stimulus est le composé matériel du signe (zones, traits, pigments, etc, figurant un chat) actualisant un type (une « représentation mentale », « l'être-chat ») à travers un signifiant (les éléments nécessaires à la reconnaissance d'un chat), soit un « ensemble modélisé » qui permet d'identifier le type, exemplarisé par un référent spécifique, un objet particulier « *dont le signe visuel rend compte* » (tel exemplaire de chat représenté avec son pelage, ses particularités physiques, ses caractéristiques). Le référent est particulier, incarne un élément représenté, quand le type, lui, représente une entité générale, une classe (Klinkenberg, 1996, 385). Et Louis Hébert, de préciser :

« Tout cela peut sembler compliqué mais permet de comprendre que pour un signe iconique, le processus de signification est assuré par le fait que le stimulus (le dessin) et le référent (la chose représentée) entretiennent des rapports de conformité avec un même " type ", qui rend compte des transformations qui sont intervenues entre le stimulus et le référent. » (Groupe Mu, 1992, cité par Hébert, 2010).

L'autre distinction qui entend travailler la spécificité du visuel concerne le rapport entre signe plastique et signe iconique. La distinction entre les deux intervient dans les caractéristiques du signifiant. Selon Klinkenberg, « *les signifiants iconiques [...] sont constitués d'unités discrètes* », alors que « *[les] signifiants plastiques connaissent théoriquement des variations continues* » (Klinkenberg, 1996, 379). Il faudra, de ce fait,

différencier l'approche des stimuli abstraits qui peuvent être constitués de lignes, de points, de couleurs et de textures, à l'instar des stimuli d'une image figurative, mais dont le signifiant ne pourra se comprendre que dans une perspective rhétorique plastique.

Cette théorisation du signe, qui a le mérite de rendre compte de l'emploi et d'une nature spécifique du signe quand il est abstrait, soit aniconique, ne présente pas cependant une terminologie des plus significatives car elle pose une difficulté taxinomique. Il faudrait, en effet, introduire une séparation entre plastique et iconique quand il est culturellement admis que l'iconique est aussi plastique. Quant on utilise la catégorie « arts plastiques », par exemple, on n'en fait pas une classe détachée des arts figuratifs ; elle recouvre tous les types. Quoi qu'il en soit, la dimension (composante, intrinsèque) plastique du signe iconique n'est pas oubliée dans la sémiotique du Groupe Mu ou de Klinkenberg car on ne peut établir que le document iconique serait exempt de plasticité. C'est, en pointillé, ce qu'illustre Klinkenberg quand il prend pour exemple la « sécheresse » du signifié du trait dans la peinture figurative de Bernard Buffet (Klinkenberg, 1996, 380), admettant implicitement que le signe iconique, figuratif, comporte sa part de signification plastique au même titre que l'art abstrait. Ce « signifié » de la dimension plastique se précise encore dans l'articulation des signes comme en atteste le *Traité du signe visuel* : « Dans un énoncé, les signes iconiques [...] doivent bien s'actualiser à travers des signes plastiques [...] » (Groupe Mu, 279).

5. Magritte décrit : discussion

En revenant à la phase de description, il nous faut ici souligner que, quelle que soit la méthode envisagée, l'amplitude de l'analyse dépend de la rigueur de l'observation. Nicole Everaert-Desmedt précise dès l'introduction de son livre que : « *C'est la pensée iconique qui [en] constitue le fil conducteur* » (Everaert-Desmedt, 2006, 12). Pour dépasser une tendance des études sémiotiques peirciennes où elle relève « *l'émiettement de l'objet dans les catégories proposées par Peirce sans véritable nouvelle connaissance de l'objet analysé* » (*Id.*, 10), elle propose l'analyse d'œuvres concrètes afin de dégager la force interprétative apportée par cette sémiotique. On retrouve d'emblée les jalons de la nomination-dénomination des éléments correspondant à la prise de contact de l'analyste avec l'objet, ou les phases d'approche qui sont aussi une remise en ordre, pour en établir la logique méthodologique. Notons, au passage, que ce principe est valable dans toute restitution d'analyse puisqu'elle vise à reconstituer non pas la saisie phénoménologique de son objet, que certains nommeraient « intuitive », mais l'écriture d'une énonciation au service d'un but, d'une orientation heuristique.

Dans la partie où l'auteure interprète une peinture de René Magritte, qui prend donc ici le statut de « *sémiotique appliquée* » selon ses termes, venant en cela dépasser une étude seulement normative, on rencontre ce premier jalon de l'inventaire ou de l'énumération des « *éléments qui constituent le tableau* » (*Id.*, 70). Il s'agit du tableau « *Le double secret* » de 1927, conservé au MNAM, à Paris (<<https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource/cGbAKa/rgegex>>). Une première question s'impose à propos du terme de « *mannequin* » par lequel elle désigne la tête

figurant sur le tableau, en l'occurrence une tête de face incomplète avec un pan de cette même tête comme détaché et figuré à côté, le tout sur fond de paysage maritime à proximité d'un mur creusant une perspective dans l'encoignure droite. On a donc l'impression d'être face à des visages jumeaux : celui de gauche étant constitué d'un lambeau dont on retrouve la découpe exacte, et l'origine, on le suppose, dans celui de droite. Le visage, très proche d'un autoportrait, par comparaison avec d'autres tableaux de la même époque, qui présente une zone évidée, ne dévoile pas un fragment d'écorché, comme on pourrait s'y attendre mais une matière indéfinie (tissu, végétal, paroi, métal ?) parsemée de grelots. Ici, bien entendu, l'effet "surréaliste", incongru, de la juxtaposition fait naître une surprise. L'intérieur de ce personnage n'est pas de chair comme celui d'un écorché, ce qui serait logiquement attendu, mais se compose d'une substance étrange qui le fait basculer vers une sculpture, un être de celluloïd peut-être (d'où le terme de "mannequin" avancé dans la description ?) ou une créature inattendue, imaginaire. Le titre affichant l'idée d'un « double secret » ne fait qu'amplifier le caractère mystérieux des apparences doubles en cause.

Le rejet de Magritte de toute interprétation symbolique de ses images est connu des auteurs qui l'ont étudié. Les grelots rappellent, dans le souvenir du peintre, ceux qui ornaient les attelages des chevaux de trait sans signification attribuée. Ses objets et ses motifs répétés (le grelot, l'oiseau, le ciel, le nuage, le chapeau melon, le rideau, etc.) ne seraient pas symboliques. D'après l'artiste et ses proches, ils ne contiendraient d'autre valeur que celle de leur présence dans des lieux et dans des compositions où ils ont été déplacés et détachés de leurs fonctions premières. : « *Lorsque René Passeron, interrogeant Georgette Magritte, lui demande si le grelot est un symbole, elle répond catégoriquement, connaissant bien son homme : 'Jamais de symbole dans ses toiles' [...]* » (de Tienne, 1999, 17). Cette barrière à l'interprétation peut sembler artificielle et surtout apparaître comme un jeu intellectuel de l'artiste, où l'humour et l'absurde interviennent, avec la réception de son œuvre, qui lui permet, de son côté, d'interpréter comme il le souhaite les signes apportés par l'œuvre des autres, dans l'histoire ou chez ses contemporains, tout en refusant cette liberté à ses destinataires. Il faudrait s'abstenir d'interprétation quand l'auteur le demande : la statuaire, l'architecture et les natures mortes chiriquiennes, les références à l'Annonciation, aux songes, à Hegel, intervenant dans son travail, n'apporteraient donc aucun sens « complémentaire » à ses images, si l'on devait suivre son précepte de « lecture » littérale préconisé ? Il serait déjà difficile d'éliminer la part intertextuelle présente dans son œuvre en tant qu'objection importante pour une appréhension productive de sens – sans qu'on en oublie les limites de l'interprétation (Eco, 1992) – ainsi qu'une revendication légitime du récepteur à s'interroger sur le principe créatif, sur l'irruption d'un événement dans les courants artistiques du moment pour aborder par le commentaire l'originalité de l'image magritienne.

Or, ici, on ne débouche souvent que sur une « lecture » mettant en avant le mystère : l'image de Magritte fonctionne et se renouvelle sans cesse car elle donne sur la suspension du sens, sur la non résolution logique et réciproquement sur la résolution illogique, sur le dédoublement infini des énigmes visuelles, d'où leur fascination toujours active. Nicole Everaert-Desmedt le rappelle en référence au système triadique peircien en

ces termes : « *En résumé, le parcours interprétatif suscité par les tableaux de Magritte nous conduit à travers les catégories peirciennes : de la tiercéité, en passant par la secondéité, pour atteindre la priméité ; des habitudes de voir (étape 1) au choc visuel qui provoque l'épuration du regard (étape 2) et la libération de la pensée (étape 3).* » (Everaert-Desmedt, 1997, 3). Autant d'étapes importantes mais qui pourtant ne font pas assez de place à d'autres facteurs d'influence et de contexte plus impliqués dans la plastique ; par exemple à cette spécificité du collage de mêler précisément ce qui est d'ordre conventionnel et ce qui intervient de manière abrupte comme une perturbation dans le tissu des symboles.

A en croire certains interprètes de son œuvre, Magritte utiliserait des motifs certes imprévus mais dont il n'y aurait à relever que la présence mystérieuse. Or la recherche du dérèglement sémantique chère à Dada et au Surréalisme dans la poésie, la littérature, l'exposition, la performance ou l'image, est un des constituants historiques de sa peinture. Elle puise dans la fascination rétrospective pour Lautréamont et sa fameuse maxime (répétée dans une formulation revisitée, écourtée) : « *beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie* ». Ainsi, voit-on la rencontre d'une sphère verte au premier plan d'un tableau de De Chirico « *Chant d'amour* » (1914) (<<https://www.moma.org/collection/works/80419>>), élément d'un collage métaphysique, avec un gant, une tête sculptée, une arcade et un train. Dès lors la sphère grise prenant l'apparence d'un grelot chez Magritte ne pourrait-elle rappeler à la fois le grelot du collier de cheval de son souvenir, l'exercice du rendu d'un modelé des cours de dessin, et la référence aux motifs propres à De Chirico qu'il admirait. Une forme de condensation qui permettrait de ne pas éliminer trop vite les ressources oniriques de la figure sans pour autant vouloir lui attribuer une valeur symbolique établie.

Dans cet ordre d'idée, le fait de dénommer « mannequin » un personnage qui dans le style de Magritte est la représentation d'une personne réelle, correspondant à son autoportrait, nous invite à une interprétation déjà orientée vers la conception d'un objet inerte alors qu'il s'agit d'une représentation de lui-même « déchiré(e) ». Certes, la lecture orientée vers le « mannequin » justifie la présence des grelots qui viennent attester d'une figure traditionnelle dans l'iconographie du fou et de son bonnet à grelots mais nous éloigne de ce dérèglement sémantique sans résolution faisant intervenir des grelots à la place d'un crâne ou d'un cerveau. Et ce détour à propos d'un mot nous ramène au fait que les critères à retenir dans l'analyse ne peuvent se substituer à une interrogation parallèle sur la potentialité descriptive. Le choix des termes y intervient de manière inductive, pouvant influencer des interprétations qui orientent le sens sur des solutions trop vite scellées. L'ouverture à la connotation dégage ici des potentialités qui ne referment pas l'interprétation sur des principes herméneutiques pré-établis et s'il est d'usage de renvoyer la signification des associations oniriques mêlant illogisme et surprise à la notion de mystère, on peut tout autant en appeler à une interprétation plus anthropologique qui visite autant l'atelier de l'artiste et le contexte créatif que l'auto-explication auctoriale. Sur ces aspects, on pourrait en effet établir des liens entre les outils de cours de dessin employés à la fin du XIXe siècle, les développements de l'affiche, les variations cubistes sur des formes géométrisées, le dadaïsme et ses collages, etc. Autant

de pistes vers des compréhensions qui auraient l'intérêt de relancer le processus interprétatif motivé par l'amplification sémantique et non sa forclusion ou résolution autoproclamée de la critique ou de l'histoire.

6. Co-texte, contexte, en situation

Entre les modèles de signes proposés, Martine Joly, dont le travail pédagogique pour une méthode d'analyse de l'image reste une référence, se résout à adopter le principe ternaire hérité de Peirce : « *un signe, c'est quelque chose (ou representamen) tenant lieu de quelque chose (un objet) pour quelqu'un sous quelque rapport ou à quelque titre (un interprétant)* » (Joly, 1994, 29). Non sans rappeler qu'Umberto Eco a mentionné, dans *La structure absente* (1972), qu'une figure capable d' "*intégrer toutes les incidences susceptibles de faire varier la signification*" serait plus proche « *d'un polyèdre complexe que d'un triangle* », et malgré les changements terminologiques des composants (Eco, 1988), elle estime cependant que le triangle permet de schématiser la structure élémentaire du signe : « *le triangle, et le bon sens avec lui, demeurent* » (Joly, 1994, 29).

Ainsi, la discussion n'est pas close mais il n'est pas fortuit qu'une sémiotique du visuel cherche à se détacher d'une terminologie héritée de l'analyse du signe linguistique. Un intérêt pédagogique premier serait que les termes du débat soient eux-mêmes enrôlés dans l'étude de la sémiologie. La discussion terminologique reprend, en effet, des arguments introduisant des nuances et des oppositions qui permettent d'enrichir la compréhension de la signification. La seule aporie d'une étude tirillée par plusieurs structures du signe serait peut-être d'entraîner vers une discussion de la structure comme un en-soi en nous éloignant de l'objet concret étudié ; en oubliant en somme la dimension pragmatique de l'analyse. Le même danger guette une application étroite de préceptes structuraux qui émaneraient d'une filiation théorique sémiotique définie. Les attentes d'une sémiotique universelle se sont effritées avec le structuralisme et l'analyse en situation a permis de faire ressortir le rôle des images-objets comme les nomme Jérôme Bashet dans son étude de l'iconographie médiévale (Bashet, 2008). Chaque proposition sémioticienne peut s'appuyer sur une base spécifique en défendant sa capacité opératoire.

L'étude des œuvres en histoire de l'art implique de définir des points d'entrée dans le texte en fonction de telle ou telle argumentation où dominera, pour son écriture et à sa réception, la technique, l'historique, la biographie, le style ou l'iconographie, mais les contextes d'activité qui ont le plus marqué mon expérience du commentaire d'œuvre ont été ceux de la documentation et de la médiation culturelle, y compris la critique d'art. Le rapport du texte (commentaire critique, historique ou autre) à l'objet esthétique s'établissait là en fonction d'un cadre fonctionnel attaché à la formation, à la vulgarisation et à la diffusion.

En documentation, le contexte professionnel consistait à répondre aux demandes d'étudiants, d'artistes, de chercheurs et d'amateurs recherchant des informations sur des créations et des démarches, conjoignant l'art, le design et la communication visuelle,

susceptibles de rejoindre leurs propres préoccupations et réalisations du moment dans un but de veille informationnelle, de réflexion, de comparaison ou d'émulation. Ici l'image et le texte qui l'accompagne prennent également une valeur cognitive et stratégique. La recherche de documents intéressant tel artiste dont l'utilisateur sait, en fonction de sa culture, qu'il a abordé tel thème : par exemple le sculpteur César pour la compression, la plasticienne Annette Messager pour la collection, ou l'artiste numérique Jean-Louis Boissier pour l'interactivité, se fera sans difficulté majeure mis à part la question des reproductions, qui peut aussi intervenir, avec un souci quant à leurs qualités, leur format, leur état, dans les critères d'une demande. Mais si la recherche s'effectue sur le thème de la couleur dans le volume, de la collection ou de l'interactivité dans l'art, les artistes cités ressortiront-ils des navigations sur le web ? Comment retrouver l'information dans ce cas ? Malgré l'abondance des réponses, les moteurs d'images ne suffiront pas à cerner de manière efficace toutes les nuances d'une recherche spécifique. Une étude empirique sur le thème de la transparence dans l'art a donné des indices de cette profusion de résultats sans cesse à réinterroger de manière critique et à ne pas tenir pour un acquis définitif en recherche documentaire (Régimbeau, 2014).

Mais où se place le moment analytique en prévision de telles demandes ? Est-ce que l'analyse documentaire de contenu débouchant sur l'indexation permettra d'assurer les résultats attendus ? Est-ce une question anachronique devant la masse de données ? Et de quelle masse est-il question : celle des images, des textes, des métadonnées ? Le retrouvage devra encore se faire par sondages et par tests afin de repérer des outils de recherches adéquats dont les principes d'indexation seront adaptés à des questions thématiques. Les catalogues, les index, les médiathèques de structures de formations et de recherches spécialisés - parfois repris d'outils bibliographiques papier, comme le BSAD (*Base spécialisée art et design*, en ligne : <<http://www.bsad.eu/index.php>>) prolongeant l'ancien BSAP (*Bulletin signalétique des arts plastiques*) -, seront ici, pour l'instant, d'une aide plus fidèle que les moteurs généralistes. Il faudra aller vers une granularité plus fine de l'information, qui sache établir une critériologie pertinente. Afin d'échapper à la répétition ad libitum de réponses sur Niki de Saint Phalle pour une question sur la couleur en sculpture comme pour éviter, à propos de la question sur la collection, l'interférence entre le critère thématique traité dans une œuvre et l'entité matérielle même de collection d'art, les recherches dans des index spécialisés apporteront plus de bénéfice.

Dans le cadre d'une discussion sur les apports de la sémiotique à l'analyse documentaire d'une œuvre de Marinette Cueco, je souscrivais à l'hypothèse que l'interprétation des significations pouvaient, se conjuguer à des termes issus d'une indexation mais en affirmant que les outils analytiques qui participaient à la détermination des mots-clés supposaient qu'on les nomme comme dans le cadre d'une indexation à facette (Régimbeau, 2006). Il apparaîtrait, en suivant cette logique, qu'un thème tel que celui de l'«Herberie», titre des installations végétales et minérales à configurations multiples de l'artiste (<<https://www.icem-pedagogie-freinet.org/book/export/html/18617>>), où interviennent des éléments concrets prélevés dans la nature, pourrait être indexé sémiotiquement par des termes, ici plus ou moins généraux, libres, et répétés en raison de leur fonction dans la structure du signe, tels que : feuille (stimulus), odeur (stimulus), terre (stimulus), couleur (stimulus), feuille de buis

(indice), terre (indice), couleur (indice), végétal (réfèrent), étal (réfèrent), damier (réfèrent) paysage, genre artistique (interprétant), jardin (type) ou culture (type).

Selon une perspective moins contrainte par l'urgence « appliquée » du résultat, choisir le plan de la recherche, celui qui engage le travail au contact des documents et des usagers vers la réflexivité, figure parmi les points d'intervention les plus propices pour interroger l'analyse en tant que méthode. Sur quelles activités de médiation doit alors porter l'étude, l'enquête, la visée anticipatrice ou résolutive ? Le passage qui s'institue entre pratique professionnelle et recherche comporte des phases à comprendre réflexivement. Dans son article sur les rapports entre profession et recherche Catherine De Lavergne (De Lavergne, 2007, 29) précise que « *L'expression 'praticien-chercheur' ne signifie pas seulement que le chercheur est engagé sur un autre terrain professionnel que celui de la recherche. Elle signifie que l'activité professionnelle génère et oriente l'activité de recherche, mais aussi de façon dialogique et récursive, que l'activité de recherche ressource et ré-oriente l'activité professionnelle* ». On en retrouve l'enjeu et la réalité dans les méthodes d'analyse quand elles s'inscrivent au programme de médiations multiples. Le lien entre profession et recherche s'effectue en situation (comme je l'expérimentais) quand on doit effectuer, dans l'optique des sciences humaines et sociales, une théorisation du travail documentaire d'indexation, de retrouvage, de veille et de conseil en réévaluant les concepts de thème, au carrefour de l'analyse de contenu, de l'art et de la documentation (Regimbeau, 1996, 2006).

7. La matière première : histoire et critique des arts dans le texte

Ecrire sur une expérience artistique suppose des cheminements qui ne se placent pas toujours dans une logique heuristique prévisible. On reste dubitatif ou rêveur devant certaines "attestations de bonne conduite" en matière de critique qui affirment, selon le cas, qu'il n'y a de réalité que l'œuvre elle-même, que les intentions de l'artiste pré-déterminent le sens, que l'œuvre est produite par la culture ambiante, que le critique n'est qu'un faiseur de notoriété ou qu'une forme subjectiviste, essayiste, est la seule garante d'une analyse honnête puisqu'elle n'aurait pas, précisément, à se dédouaner de ses a priori subjectifs de toute façon impossibles à éviter.

A vrai dire, en pratique, tout se retrouve et se mélange selon un tissage cognitif dont il s'agit chaque fois de débrouiller les fils sémantiques. De l'interview d'artiste fortement documentée avec transcription de longs enregistrements autour de la biographie, des intentions esthétiques, professionnelles et sociales, des références historiques, des réalisations, du parcours, de la réception, de l'« esprit du temps », comme une critique rigoureuse l'exige, non loin de la recherche en SHS, à la production préparatoire résumée par quelques notes écrites à la volée à propos d'une seule œuvre parfois "sans titre" et présentée dans une exposition collective sans argument explicite... la latitude de l'information qui doit à son tour informer et nourrir la critique par l'entremise traductrice de son rédacteur, va du plus au moins, ou de la substance à la superficie, régulièrement. Avec une telle facilité qu'il est nécessaire d'en connaître d'emblée les contraintes et les frontières sans préjuger d'une pertinence établie ou

estampillée mais en reprenant les critères réflexifs d'un contrat de lecture proposé (que pour ma part, je préfère dénommer « pollicitation de lecture » en raison du quant-à-soi braconnier des contractants toujours variable).

La critique d'art, si l'on s'en tient à une définition large, a pour fonction première de discuter des critères de la validité de telle ou telle proposition dans un contexte esthétique donné. Elle s'énonce sous des formes littéraires et journalistiques en tant que genre, entraînant avec elle des effets de sens à comprendre à l'aune du monde de l'art. Elle va de la chronique passionnelle d'un défenseur ou d'un adversaire, parfois de la chronique distante ou distraite à propos d'un artiste ou d'un courant dans une revue fortement illustrée, à la brève mesurée, dithyrambique ou assassine insérée dans un journal local sans illustration. Sous son nom, en son nom, de puissants enjeux esthétiques et littéraires se sont manifestés, à la jonction de plusieurs arts très souvent, mais aussi des discours d'accompagnement, comme des escortes attendues, finalisant certains passages obligés de la médiation et de la médiatisation des arts.

Ses productions jalonnent une partie de l'art, au jour le jour ou rétrospectivement, en offrant une quantité de repères utiles à la connaissance, parfois essentielle, interne des œuvres, apportant des précisions matérielles, techniques, biographiques, des matériaux poétiques si difficiles dans certains cas à reconstituer en l'absence des témoignages des artistes eux-mêmes, de proches ou de galeristes. L'insertion du critique dans tel milieu journalistique ou esthétique peut donner lieu à des partis-pris attendus, voire convenus, en illustrant des situations de micro-réseau à l'intérieur du champ plus vaste de l'art, lui-même perçu comme un réseau. A telle enseigne que la philosophe de l'art Anne Cauquelin a pu écrire que l'existence d'une œuvre d'art contemporain dépendait de sa présence dans un système dont le régime actuel de visibilité imposait une surabondance d'informations aboutissant aux phénomènes de redondance qu'il convient de pallier par la « nomination ». Il s'agit par là de redonner une étiquette à des personnes et des objets qui peuvent perdre toute caractéristique de nouveauté dans le système général saturé : « *Le nom crée une différence, marque un objet sur le réseau indifférencié des communications* » (Cauquelin, 1992, 44). La reconnaissance et la légitimation de la valeur passe ainsi par des processus de « nomination » assurés par différents acteurs. Dans le système producteur des œuvres, commandé par les grands collectionneurs-marchands et les conservateurs, interviennent, selon A. Cauquelin, « *les auxiliaires de la production* ». Ces derniers constituent un réseau où se retrouvent les médias spécialisés, les commissaires, les courtiers et les attachés de presse. Un ensemble discursif en témoigne : qu'il soit l'expression d'une résistance à la saturation ou participant au concert général de la promotion, il existe une masse d'écrits rapportés au registre socio-médiatique de la critique d'art, plus proche de la publicité que de l'évaluation indépendante si l'on en croit Pierre Bourdieu : « *La publicité et la critique sont autant de cas particuliers (du discours de célébration) séparés seulement par le degré de dissimulation de la fonction* » (cité par Bera, 2003, 50). Les critiques, quittant la position influente qu'ils exerçaient dans l'âge moderne de l'art, se dissolvent « *dans une nuée de professionnels de la publicité* », ce qui les oblige à prendre d'autres rôles, notamment ceux de commissaires et d'experts (Cauquelin, 1992, 53).

Cette description systémique est-elle encore d'actualité à l'âge des échanges numériques, y compris marchands ? La réponse supposerait de tester des hypothèses sur les possibilités de relations plus directes entre artistes et amateurs ou entre commissaires d'exposition et public ; aurait-on affaire à une forme de désintermédiation (qui se passerait d'intermédiaires) à l'instar de transformations qui intéressent la musique ? Ce serait aller un peu vite en besogne que de répondre pour l'ensemble de la situation car un changement socio-économique de l'art n'implique pas de facto la disparition de ses agents. S'il y a des déplacements de lieux, des changements de fonction, des réorientations de circulation, on ne peut pas établir que la critique d'art n'assure plus de rôle dans le concert général de l'art. Que ce rôle soit dirigé maintenant vers une forme de journalisme qui rendrait compte d'un milieu à travers portraits, entretiens, enquêtes et voyages, c'est une des évolutions globales de la presse artistique qui a également influencé les sites Web, mais vient en complément ou s'incorpore à une nouvelle manière de pratiquer la critique, dépassant les frontières du jugement et de l'évaluation qui lui étaient initialement dévolues. Confondant tous les textes dans une « nomination », soit dans un fonctionnalisme social perçu comme un système, il est difficile de détacher le texte critique d'un tel ensemble déterminant mais il faut pourtant considérer ces textes à la hauteur d'une autre utilité cognitive quand elle nous permet de restituer une connaissance des œuvres.

8. De la critique à la documentation : analyser les méthodes

La réalité documentaire existe à travers tous les supports, papier ou numériques, consacrés par la communication de l'art (catalogues d'exposition, monographies, revues, index, bibliographies, carnets, blogs, sites). Elle peut jouer son rôle dans les perspectives d'une connaissance non pas arrêtée à une vision strictement iconographique du thème ou du sujet mais au contraire en y instillant des apports en provenance de la sémiotique et de l'esthétique dans une perspective communicationnelle. En pratique, il convient de prendre en compte sur un plan différent ce que l'histoire de l'art, l'éducation artistique, la critique ou l'analyse de document propose ou préconise, mais chemin faisant il était nécessaire de reconstruire des pertinences dans les entrées ; tester, comparer, discerner des implicites et dégager des orientations analytiques. Cette contribution m'a donc amené à refaire quelques-unes des étapes dans la sélection des méthodes qui ont formalisé une approche des critères d'analyse des images en partant de cette intersection entre pratique et théorie qui a fondé ma position de recherche.

S'il existe bien des propositions de méthodes accompagnées ou non de grilles, des auteurs demeurent pourtant interrogatifs sur les nécessités du commentaire. En tant qu'objet d'une activité sociale, l'art peut être abordé comme un moyen de connaissance, un sujet de conversation, un produit commercial, un enjeu politique ou culturel, un élément didactique, un prétexte critique, etc. Sous la question mise en exergue d'un colloque du Mac/Val (Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, 2005) : « *L'art peut-il se passer de commentaire(s) ?* », différentes interventions sur l'impact des commentaires hors du musée ont relevé tour à tour la désaffection du régime moderniste de la critique (Yves Michaud) ; la fonction instauratrice du langage dans le partage et la

négociation du sens (Christophe Domino) ; la complémentarité de l'accompagnement « discursif, iconographique et textuel » et de la contemplation encore nécessaire de l'oeuvre réelle sur son lieu d'exposition (Philippe Sabourdin). Autant de points de vues qui réinscrivent le texte sur l'art dans ses limites réflexives mais qui ne s'opposent pas à ce que Muriel Ryngaert, responsable du service des publics et de l'action culturelle, énonce pour l'introduction des actes du colloque en réinterrogeant l'intervention du commentateur (conférencier, médiateur ou guide) dont le rôle, selon elle, ne s'arrête pas à dispenser un savoir unidirectionnel mais doit concevoir cette rencontre comme le moyen « *de recharger chacun de son commentaire* » (Ryngaert, 2005, 10).

On trouve ainsi, ici et là, des traces d'un débat sur ce qui préoccupe tout interprète en matière de signification. Panofsky voulait dépasser l'iconographie traditionnelle par l'iconologie puis il se ravisa sur l'utilisation de ce dernier terme sans que ce retour réflexif ait eu une conséquence sur la réception de son travail. Aux yeux de ses héritiers comme de ses détracteurs, il demeure iconologue. Il est indéniable que sa méthode a été à l'initiative d'une méthodologie mais celle-ci a-t-elle compté au bénéfice de l'iconographie ou de l'iconologie ?

Qui plus est, selon l'orientation théorique de l'observateur, ce que recouvrent les concepts change en permanence. Un exemple simple avec les concepts de dénotation et de connotation de l'image qu'on penserait fixés depuis l'article de R. Barthes sur la « Rhétorique de l'image » (Barthes, 1964) mais que l'historienne d'art américaine Anne D'Alleva reprend (D'Alleva, 2006, 40-41) en estimant la reconnaissance (nomination) du genre iconographique comme une dénotation alors que cette désignation correspond pour Barthes à un acte de connotation ; la connaissance du genre faisant partie des savoirs investis dans l'image, en l'occurrence d'un savoir esthétique, que le sémiologue situe dans les compétences connotatives renvoyant à une forme d'encyclopédie et de « lexique » (pour reprendre son terme) plus ou moins partagés.

S'il est entendu que l'analyse fait partie des formes discursives, y compris scientifiques, elle fait l'objet de choix descriptifs qui imposent inévitablement de souligner des charges de sens attachées à tel ou tel élément partiel ou à la globalité. Tenter d'ordonner, par division et recomposition, les éléments d'une configuration artistique à grands traits ou de manière détaillée peut s'appliquer à toute sortes d'unités et de corpus qui supposeront des critères d'approche variables répondant à la nécessité interprétative. Par exemple, la description d'images de guerre ou à son propos (au cours de l'histoire, les travaux de Jacques Callot, Francisco de Goya, Otto Dix, Christian Boltanski, Jeff Wall, Ousmane Sow) dont il faudra extraire des repères internes, dépend d'autres repères contextuels immédiats ou distants dans le temps et dans l'espace qui servent à faire fond à leur signification, et cette intentionnalité descriptive sera renforcée selon l'origine (muséographie, édition, etc.), la nature (œuvres plastiques, photographies, etc.) et la cible des supports (amateurs, enfants, étudiants, etc.). Une série d'estampes du type de celles que Jacques Callot a créées pour montrer les petites et grandes misères de la guerre au XVIIIe siècle pourrait ne représenter qu'une expérience esthétique aux yeux d'un amateur qui n'en comprendrait pas le sujet, mais cette réduction de sens ampute l'oeuvre d'une de ses dimensions socio-historiques. Les détails à identifier, objets,

actions, proviennent autant d'un contexte que de ce qui est montré. Ceci paraît couler de source mais c'est un enjeu pour l'analyse, y compris d'une sémiotique préoccupée de socialité des signes et de pragmatique, de ne pas laisser le contexte prendre le dessus en niant le registre plastique ou bien de magnifier ce dernier au détriment du contexte.

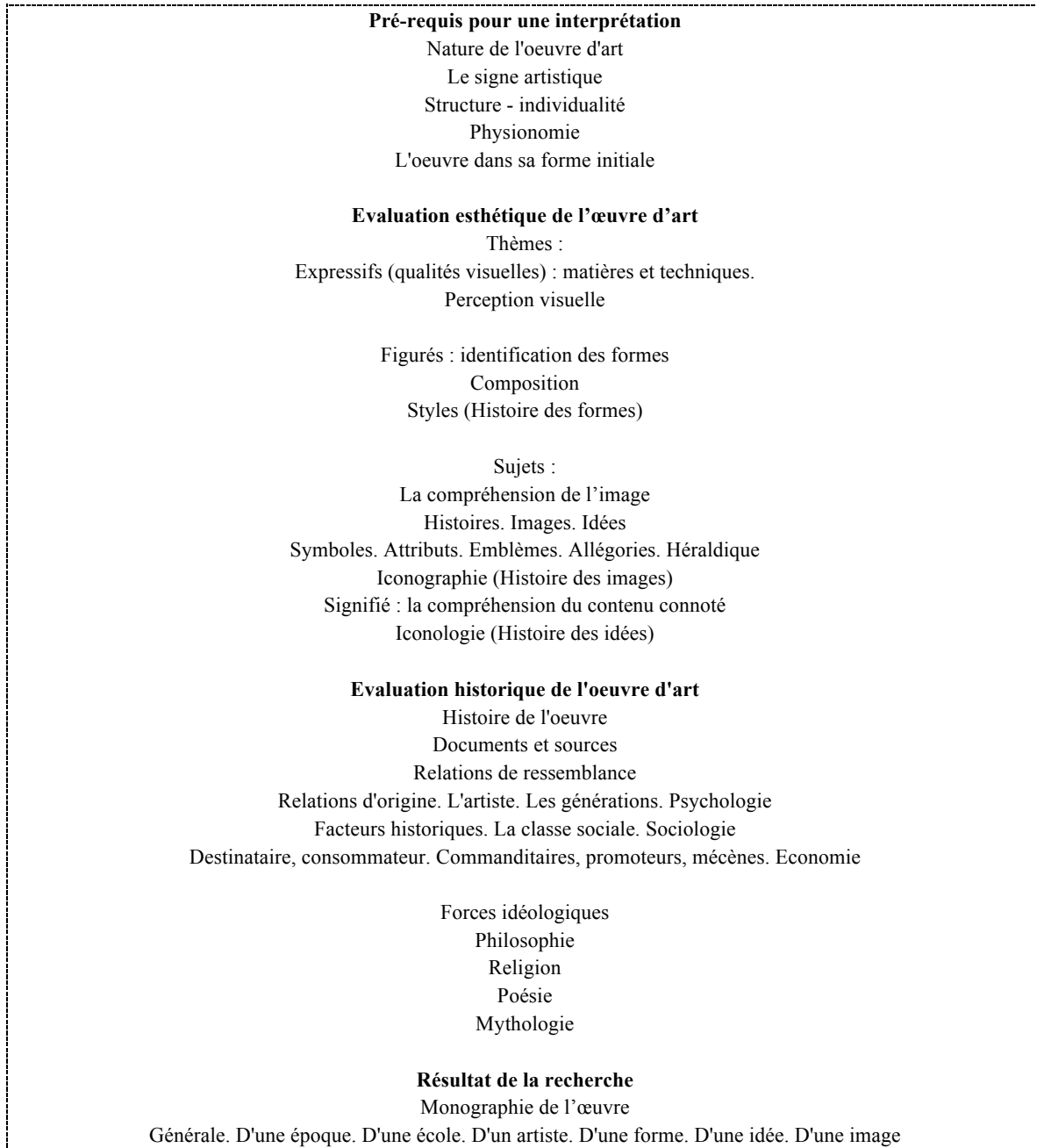
Pierre Fresnault-Deruelle souhaite changer la perspective de l'analyse en faisant pivoter l'approche : passer de l'à-propos à la transitivité. « *Parler 'de' l'image ou 'sur' l'image n'est plus suffisant ; il faut maintenant 'parler l'image', ce qui signifie que les images sont aussi des 'tissus' (des textures) d'éléments capables de former des ensembles signifiants dont il est possible de décrire le fonctionnement et les effets induits* » (Fresnault-Deruelle, 2006). Et pour réaliser ce programme, l'auteur choisit la méthode préconisée par le site « Imagesmag » : « [...] *Alain Gervereau donnait cette règle empirique, mais efficace, consistant à respecter trois moments dans l'analyse : la description, la recherche des contextes, l'interprétation. [...] nous tenons là, sinon une méthode, du moins une marche à suivre.* » (Id., 2006).

Il faudrait retrouver les points de convergence d'un travail analytique, comme on pourrait parler d'un travail critique, pour répartir efficacement les critères à retenir de la recherche de sens en fonction des périodes. Elaborés pour les besoins de l'histoire de l'art, de l'histoire, de l'archéologie, de l'ethnologie, de la sémiotique, de l'analyse des médias ou de la documentation, ils orientent l'observation. Les données premières sont généralement reprises de ce qu'on appelle en documentation la notice catalographique à savoir le nom de l'auteur et le titre de l'œuvre (forgés ou non), la date (précise ou approchée), le format, la technique, l'édition, etc. On reconnaîtra, ensuite, des centres d'intérêt particuliers pour les catégorisations sémiotiques, stylistiques, culturelles, esthétiques, chronologiques en fonction de l'origine de la grille. Une analyse documentaire de la photographie reprendra ainsi les critères morphologiques de valeur de plan, d'optique, de lumière, etc. tandis qu'une analyse picturale abordera des points concernant la touche, les motifs purement graphiques ou chromatiques. Afin de rassembler les principaux critères utiles à la description ouvrant sur une interprétation « informée », Laurent Gervereau (Gervereau, 2004, 39-40) (après René Berger, 1968, et d'autres), a proposé de distinguer trois paramètres principaux qu'il rattache, pour sa part, à des méthodes issues de disciplines distinctes : 1) la technique et la description s'inspirant des méthodes de l'histoire de l'art ; 2) l'évocation du contexte s'inspirant des méthodes de l'historien ; 3) l'interprétation s'inspirant des méthodes du sémiologue.

Sans reprendre ici ce qu'on peut déduire des prémices d'une méthodologie de l'analyse qui doit beaucoup à Erwin Panofsky, il faut enfin rappeler l'effort de systématisation d'un philosophe de l'esthétique, José Fernandez Arenas (Fernandez Arenas, 1986), qui a étudié avec précision à quels critères majeurs pouvaient se rapporter une étude d'œuvre. On remarquera ici le déplacement de l'*analyse* d'œuvre, laquelle procède d'une focalisation pouvant se refermer sur une micro-réalité, vers l'*étude* d'œuvre qui suppose une amplification du cadre interprétatif sans obligatoirement impliquer des critères analytiques détaillés et pré-définis. Hormis cette différence, la grille qu'il propose des repères essentiels permettant de rassembler sous un éclairage critique les composantes d'une œuvre, demeure des plus complètes pour les axes

proposés. Ne serait-ce qu'en comparaison avec d'autres grilles en éducation à l'image ou en histoire de l'art, on note immédiatement la pertinence des différents plans heuristiques sélectionnés.

Traduction du « Schéma d'orientation » de José FERNANDEZ ARENAS, extrait de *Teoría y metodología de la Historia del arte*, p. 141.



Autant dans les termes (« interprétation ») que dans les critères retenus, cette « grille », provenant de l'esthétique, répond à une volonté synthétique commandée par

une vision anthropologique dont on peut encore relever l'importance interdisciplinaire. Rappel des facteurs ramifiés dans le social et l'individu : l'histoire, les courants, les rapports avec les champs psychologiques, idéologiques et symboliques, qualités visuelles, concepts de signe, de perception, etc. ; en de nombreux points, cette approche contient ce que d'autres méthodes systématiseront avec une compréhension moins aboutie des croisements disciplinaires nécessaires pour un tel travail. Non pas à titre de solution de notre interrogation première, ni de modèle, mais à titre d'exemple d'interactions mises en action dans l'analyse, qu'il conviendrait ensuite de comparer et d'enrichir d'autres propositions, notamment en ce qui concerne l'image d'art, celle de R. Berger, pour un objectif intéressant les SIC (Bonaccorsi, 2013), on pourrait repartir de ce « schéma d'orientation », comme il se nomme, en vue d'une méthodologie intégrant la maïeutique.

Conclusion

Nulle méthode, on le sait, ne se suffit à elle-même, y compris celle qui revendique la subjectivité irréductible du critique. Elle peut concerner un auteur, une période, un territoire, une culture, un courant, un secteur (presse, édition, recherche), un type (image fixe, vidéo, numérique, original, reproduction), un champ (arts, marché, musée), une technique, etc., et suivre une intention interprétative en fonction de l'angle ou du fil directeur choisi. Un signifiant n'est pas identique selon qu'on souhaite relever ce qu'il manifeste en tant qu'indice temporel, témoin d'une technique, signature stylistique, expression culturelle, etc. Chaque interprète est ramené à son cadre herméneutique, qu'il le reconnaisse ou non. S'il ne s'agit pas de récuser les efforts de clarification que d'aucuns ont pu apporter à la question scientifique et reconnaître que telle approche anthropologique renouvelle une lecture trop désincarnée des images, il faut aussi admettre simplement qu'une interprétation pertinente, quelle que soit son terreau (sémiotique, historique, communicationnel, etc.), ne trouvera des racines que dans une enquête approfondie, sans être jamais assuré devant telle peinture, telle vidéo ou telle photographie d'avoir assez de matériaux pour en donner un sens étendu. Certains pans d'interprétation peuvent se faire et se défaire en fonction d'informations plus ou moins fixées relatives aux conditions d'exécution, de commande, d'exposition, aux mobiles profonds de tel détail ou de tel changement en cours de réalisation. Le jeu de l'auteur avec la technique, la matière, le sujet, le sens littéral et second ou la réception, intervient parfois sans qu'on puisse le détecter. Une part de l'image peut rester obscure ou cachée. Et cependant... il faut encore repartir vers une compréhension de la médiation en acte, car comme on l'a vu, on ne peut saisir ce mouvement que dans l'incomplétude d'un savoir en formation intégrant l'instabilité d'un savoir à transmettre. Et pourtant... la question méthodologique demeure avec ses doutes et ses potentiels, ouverte sur le bénéfice des interactions.

Références bibliographiques

- ARASSE D. (1992), *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Flammarion, Paris.
- BERA M. (2003), « Critique d'art et/ou promotion culturelle ? », *Réseaux*, n° 117, pp. 153-187. doi:10.3917/res.117.0153.
- BERGER R. (1972), *Art et communication*, Coll. Mutations-Orientations, Casterman, Tournai (Belgique).
- BERGER R. (1968), *Découverte de la peinture*, 3 vol., Marabout Université, Verviers (Belgique).
- BARTHES R. (1964), « Rhétorique de l'image », *Communications*, n° 4, pp. 40-51.
- BASCHET J. (2008), *L'iconographie médiévale*, Folio Histoire, Gallimard, Paris.
- BELTING H. (2004), *Pour une anthropologie des images*, coll. Le temps des images, Gallimard, Paris.
- BONACCORSI, J. (2013), « Pratiquer les images en Sciences de l'information et de la communication : sémiologie, *eikones*, montage », *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, n° 3. DOI : 10.4000/rfsic.530
- D'ALLEVA A. (2006), *Méthodes et théories de l'Histoire de l'art*, Thalia édition, Paris.
- DE LAVERGNE C. (2007), « La posture du praticien-chercheur : un analyseur de l'évolution de la recherche qualitative », *Recherches qualitatives*, Hors série, n° 3, Actes du colloque Bilan et prospectives de la Recherche qualitative, Association pour la recherche qualitative, pp. 28-43.
- CAUQUELIN A. (1992), *L'art contemporain*, coll. Que sais-je ?, PUF, Paris.
- DERRIDA J. (1978), « Cartouches », in *La vérité en peinture*, Champs, Flammarion, Paris, pp. 211-289.
- ECO U. (1988), *Le signe : histoire et analyse d'un concept*, Biblio essais, Le Livre de poche, 1992, Paris.
- ECO U. ([1992] 1994), *Les limites de l'interprétation*, Biblio essais, Le Livre de poche, Paris.
- EVERAERT-DESMEDT N. (2006), *Interpréter l'art contemporain : la sémiotique peircienne appliquée aux œuvres de Magritte, Klein, Duras, Wenders, Chavez, Parant et Corillon*, De Boeck Université, Bruxelles.
- EVERAERT-DESMEDT N. (dir.) (1999), *Magritte au risque de la sémiotique*, Facultés universitaires Saint-Louis, Bruxelles.
- EVERAERT-DESMEDT N. (1997), « Une histoire de grelots qui gardent le secret », *Degrés*, n° 89-90, disponible en ligne, URL : <http://nicole-everaert-semio.be/content/nicole-fr/fr_4_art.php>
- FERNANDEZ ARENAS F. (1986), *Teoría y metodología de la Historia del arte*, 2a ed., coll. Palabra plástica, Anthropos ed., Barcelone.
- FERRIER J.-L., (1977), *Picasso « Guernica »*, coll. Anatomie d'un chef d'œuvre, Denoël-Gonthier, Paris.
- FLOCH J.-M. (1985), « Composition IV de Kandinsky », in *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit : pour une sémiotique plastique*, coll. Actes sémiotiques, Editions Hadès-Benjamins, Paris-Amsterdam, pp. 39-77.
- FOCILLON H. ([1934] 1981), *La vie des formes* suivi de *Eloge de la main*, coll. Quadrige, PUF, Paris.

- FRESNAULT-DERUELLE P. (2002), *Un regard télévisuel sur l'art : la série Palettes d'Alain Jaubert*, coll. Mémoires de télévision, Ed. de l'Harmattan, Paris.
- FRESNAULT-DERUELLE P. (2006), « Pour l'analyse des images », *Communication & Langages*, n° 147, pp. 3-14.
- GERVEREAU L. (2004), *Voir, comprendre, analyser les images*, 4e éd. rev. et augm., La Découverte, Paris.
- GERVEREAU L. (1996), *Autopsie d'un chef-d'œuvre : Guernica*, Paris-Méditerranée, Paris.
- GROUPE MU (Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minguet) (1992), *Traité du signe visuel : pour une rhétorique de l'image*, Seuil, Paris.
- GOODY J. (2003), *La peur des représentations. L'ambivalence à l'égard des images, du théâtre, de la fiction, des reliques et de la sexualité*, coll. « Textes à l'appui », La Découverte, Paris.
- HÉBERT L. (2010). « Typologie des structures du signe : le signe selon le Groupe μ . », *Actes sémiotiques*, n° 113, en ligne : <<http://epublications.unilim.fr/revues/as/1761>>
- HÉBERT L. (2006), « Les structures du signe. Le signe selon Klinkenberg », dans Louis Hébert (dir.), *Signo* [en ligne], Rimouski, Québec, <<http://www.signosemio.com/klinkenberg/structures-du-signe.asp>>
- JOLY M. (1994), *L'image et les signes : approche sémiologique de l'image fixe*, Nathan Université, Paris.
- JUNOD P. (1976), *Transparence et opacité : essai sur les fondements théoriques de l'art moderne, pour une nouvelle lecture de Konrad Fiedler*, L'Age d'Homme, Lausanne.
- KLINKENBERG J.-M. (1996), *Précis de sémiotique générale*, De Boeck Université, coll. Points essais, Bruxelles.
- Mac/Val (Musée d'art contemporain du Val-de-Marne) (2005), *L'art peut-il se passer de commentaire(s) ?* Muriel Ryngaert, introd., Musée d'art contemporain du Val-de-Marne.
- MARIN L. (1970), « La description de l'image », *Communications*, n° 15, L'analyse des images, pp. 186-209, doi : <<https://doi.org/10.3406/comm.1970.1222>>
- PEREC G. (1975), « Tentative d'épuisement d'un lieu parisien », dans *Cause commune*, n° 1 « Pourrissement des sociétés », coll. 10/18, n° 936, U.G.E., Paris, pp. 59-108.
- PHILOSTRATE L'ANCIEN ([IIIe siècle] 1991), *La Galerie de tableaux*, traduction d'Auguste Bougot (1881) révisée et annotée par François Lissarrague, coll. « La roue à livres », Les Belles Lettres, Paris.
- RECHT R. (2003), *L'Objet de l'histoire de l'art*, coll. « Leçons inaugurales », Collège de France, Fayard, Paris.
- RÉGIMBEAU G. (2016), « Documentation et indexation de l'art contemporain : médiations informationnelles en ligne », in Saou-Dufrène B. N., dir. *Patrimoines du Maghreb et inventaires*, Ed. Hermann, Paris, p. 122-137.
- RÉGIMBEAU G. (2006), *Le sens « inter-médiaire » : recherches sur les médiations informationnelles des images et de l'art contemporain*, Mémoire d'HDR en SIC, Toulouse 3, Université de Toulouse-Le-Mirail.
- ROSOLATO G. ([1969], 1985), *Essais sur le symbolique*, Chap. « Technique d'analyse picturale », p. 139-157 ; Chap. « Organisation signifiante du tableau », p. 158-171, coll. Tel, Gallimard, Paris.

TIENNE A. de (1999), « Ceci n'est-il pas un signe ? Magritte sous le regard de Peirce », in Everaert-Desmedt, dir., *Magritte au risque de la sémiotique*, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, Bruxelles, pp. 13-28.

TISSERON S. (1998), *Ya-t-il un pilote dans l'image ?* Aubier, Paris.

VETRAINO-SOULARD M.-C. (1993), *Lire une image : analyse de contenu iconique*, Armand Colin, Paris.

WÖLFFLIN H. ([1915] 1966), *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, coll. Idées-Art, Gallimard, Paris.