



HAL
open science

Verbal et visuel : de ut pictura poesis à la sémiologie, quelques réflexions.

Henri Paul Francfort

► **To cite this version:**

Henri Paul Francfort. Verbal et visuel : de ut pictura poesis à la sémiologie, quelques réflexions..
Cahier des thèmes transversaux ArScAn, 2004, 4, pp.44-49. hal-02117599

HAL Id: hal-02117599

<https://hal.science/hal-02117599>

Submitted on 2 May 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.

Verbal et visuel : de *Ut pictura poesis* à la sémiologie, quelques réflexions

Henri-Paul Francfort (UMR ArScAn – Asie centrale)

Dans le cadre du thème transversal *Images, Textes et Sociétés*, il semble toujours opportun d'aborder les questions posées par les images, les représentations, ou, pour dire plus large, les questions d'interprétation et celles donc des rapports entre le langage et l'art, ou, pour le dire encore autrement, des rapports entre les systèmes symboliques des arts plastiques et ceux des discours. Il sera donc question ici de ces rapports. Le problème est vaste, il n'est pas nouveau comme le montre une abondante littérature qu'il est hors de question de citer ici même très sommairement, mais il demeure actuel comme nous le verrons.

Ces rapports posent des problèmes à tous ceux d'entre nous qui portons leur attention sur les productions plastiques de sociétés sans textes ou avec des textes peu explicites. Dans le cadre d'une étude des arts anciens de l'Asie centrale, notamment l'art rupestre, certaines lacunes nous sont apparues en théorie de l'art. Toutefois, proposer une quelconque théorie, ou brosser un panorama complet, est hors de portée de cette note et excède nos compétences.

Ainsi laissons nous de côté, pour des raisons variées, des approches telles que :

- les approches de l'herméneutique, de tout objet comme texte, commentaire inclus (A. Cauquelin les commente utilement ; Cauquelin, 1998) ;
- les approches du discours sémiologique conçu comme étant produit comme texte commentant les images (Barthes, 1985 ; Eco, 1999) ;
- les approches psychanalytiques ou apparentées cherchant un langage universel de l'inconscient ou au moins des modes de communication inconscients (Didi-Huberman, 2000, 2002) ;
- la sémiologie de Peirce, plus appliquée à des domaines simples, Tintin au Tibet, « petit jaune et petit bleu » (Everaert-Desmedt, 1990).

Ces approches sont à nos yeux trop éloignées d'une capacité heuristique utile en archéologie ou en histoire de l'art pour notre domaine ; elles ne sont pas opératoires scientifiquement, soit définitivement, soit pas encore (peut-être).

L'exposé suivant se portera sur quatre points :

1. un historique bref de *Ut pictura poesis* : formule tirée du vers 361 de *La poétique* d'Horace et des discussions qui ont suivi, pour une part rebattues, mais aussi toujours actuelles comme le montrent les travaux suivants : le titre d'un article de Greenberg (« Towards a newer Laocoon ») ; la traduction en français du Laocoon de Lessing en 1990 (préface de Hubert Damisch ; Lessing, 1990) ; le colloque et Cahier du MNAM, n°38, en 1991 ; la traduction de l'ouvrage de R. Lee, *Ut pictura poesis*, en 1991 (Lee, 1998) ; la traduction de Schapiro « Les mots et les images » en français en 1998 seulement (préface de Hubert Damisch ; Schapiro, 2000).

2. un bref exposé de la conception de Nelson Goodman des langages de l'art, de ses œuvres, mais aussi du colloque et Cahier du MNAM, n°41, en 1993 et de l'édition par Roger Pouivet de *Lire Goodman*, publié en 1993 également (Pouivet, 1992b).

3. un bref exposé historique et thématique de la tendance ou école appelée sémiotique visuelle, telle qu'elle se développe surtout en France, au Canada et en Suède (Marie Carani).

4. un exposé de quelques exemples concrets d'applications sémiologiques ou sémiotiques en histoire de l'art, en préhistoire et en ethnologie.

En conclusion, nous exposerons la question de la possibilité de « sciences de l'art » et la réponse donnée par quelques philosophes.

Ut pictura poesis

Depuis l'antiquité, Platon et Aristote, et jusqu'au Moyen Âge, les arts plastiques ont été considérés comme devant refléter une réalité extérieure, comme devant posséder avant tout une fonction mimétique. Les techniques mises en œuvre pour le faire, les arts de produire des œuvres étaient vus comme des arts mécaniques, inférieurs aux arts nobles, ceux qui mettaient en œuvre la pensée et le langage et non plus la main. À la Renaissance, la querelle dite du Paragone mit Léonard (mais il eut des prédécesseurs) en position de défendre l'égalité des peintres et des poètes, de la peinture et de la poésie. Le classicisme académique (avec en France notamment Le Brun et les discours à l'Académie) reprit ce célèbre vers 361 d'Horace pour établir une sorte d'équivalence qui exigerait que la peinture se mît au service du texte à illustrer, qu'elle ne s'en écartât point (voir les discussions à l'époque autour de Poussin et son tableau *La Manne*). La peinture serait de la poésie en images et la poésie des images en mots. *Arti sorelle*.

Ce n'est qu'en 1766 que Gotlob Lessing, suite à la découverte à Rome du célèbre groupe sculptural de Laocoon, publia un ouvrage qui fit date (voir les réactions de Goethe à sa lecture) où il affirma nettement l'indépendance de la représentation plastique par rapport à la littérature. Certains arguments de sa discussion étaient déjà présents chez Léonard, Varchi, Dolce, Zuccari, La Fontaine, De Piles, Dubos, Richardson, Harris, Diderot ou Rousseau par exemple. Nous n'allons pas détailler cet ouvrage, qui est disponible, et le livre remarquable de R. Lee développe et commente l'historique de ces discussions. Cependant, les chapitres XVI et XVII du *Laocoon* sont centraux au raisonnement de Lessing. Il y expose que la poésie est composée de signes discrets et arbitraires qui se succèdent dans le temps, et qu'elle est donc apte à la narration d'actions ; que la peinture pour sa part est faite de signes naturels qui apparaissent simultanément ; donc l'une et l'autre sont plus adaptées respectivement (sans exclusive) à la narration, qui fait intervenir le temps, ou à la description, qui s'exprime seulement dans l'espace. Mais la discussion, la polémique même, fut loin de se clore, et pour longtemps, comme le montre encore un article récent sur le « Pêché de littérature chez les peintres » (Junod, 1994). L'esthétique comparative verra s'affronter deux tendances opposées, l'une centripète qui tend à réunir les arts, et l'autre centrifuge qui cherche à les distinguer. À l'âge du Romantisme, le postulat philosophique et mystique de l'unité des arts est défendu par Schelling ou Coleridge, sous l'égide de la poésie. On rencontre alors des avant-gardes solidaires ou des doubles vocations ; nous pouvons lire les avis de Lamartine ou ceux de Delacroix sur le but poétique de tout art. Baudelaire de son côté hésite entre les correspondances qu'il voit chez Wagner ou Delacroix, mais rejette la confusion des moyens d'expression, qu'il considère comme « l'un des plus grands vices de l'esprit ». Un retour à l'option centrifuge se fait dans la seconde moitié du XIX^e siècle, époque de naturalisme et de réalisme, qui dénonce la « peinture littéraire ». Pour Cézanne : « Le contraste et le rapport des tons, voilà le secret du dessin et du modelé... Tout le reste, c'est de la poésie. Qu'il faut avoir dans la cervelle, peut-être, mais qu'il ne faut jamais, sous peine de littérature, essayer de mettre dans sa toile ». Puis l'on considère Gauguin, proie des littérateurs, et Rodin, proie des écrivains, et la réaction de Cézanne : « le mal que Proudhon a fait à Courbet, Zola me l'aurait fait ». Par ailleurs, des ambiguïtés subsistent : voir le Procès de 1877 de Whistler à Ruskin : « jeter un pot de peinture à la face du public » ou « dégrader l'Art en y voyant une méthode pour aboutir à un effet littéraire ». Redon reste littéraire, tout comme le Symbolisme. Au XX^e siècle, le courant centrifuge prend le dessus : la spécificité du tableau-objet prépare le terrain à l'abstraction ; cependant les idées de convergence subsistent, même avec la peinture pure, tant est grand le prestige de la poésie ; ainsi pour Reverdy : « le cubisme, poésie plastique : la reformation de l'objet équivaut à la création poétique de la phrase non descriptive ». Le Surréalisme renoue avec l'option centripète, et Breton peut écrire en 1947 : « jamais... les deux démarches poétique et plastique ne s'étaient ainsi montrées volontairement confondues » ; Cézanne est rendu par Duchamp responsable de la peinture « rétinienne » et Breton lui trouve un « cerveau de fruitier ». Pour Max Ernst : « la peinture a enfin retrouvé sa dignité, elle est l'égal de la poésie verbale ». Junod écrit (1994) : « Faut-il voir dans cette constance et la longévité du débat, l'expression d'un regret, ou le constat d'un retard, celui de l'émancipation du visuel qui tarde à s'accomplir dans une culture occidentale demeurant, malgré les déclarations réitérées sur notre civilisation de l'image, imprégnée de logocratie ? C'est ce que tendrait à faire croire la multiplication, plus actuelle que jamais, d'expériences plastiques ou poétiques qui cherchent désespérément à associer le mot et l'image. Et c'est peut-être de la même nostalgie que relève, en dernière analyse, la vogue actuelle de la sémiologie ».

Métaphore langagière et rhétorique chez les historiens d'art : le langage plastique au niveau basique. Des peintres comme Delaunay ou Kandinsky ont parlé du langage des lignes et des couleurs, pour exprimer l'inexprimable (Fautrier) et Mathieu et Yves Klein ont été attirés par les caractères de l'écriture chinoise, avant, pour certains, de passer à l'acte de peindre sans image mentale préétablie. On assiste alors à la disparition de l'image, du signe, de l'œuvre pour une illimitation du sens : tout est signe et tout signe est message (Menier, 1981). Tout art, alors, est métaphore ou métonymie, comme on le sait au moins depuis Leibniz (on ne discutera

pas ici). De manière plus concrète et très détaillée, dans notre domaine, la métaphore littéraire a été filée brillamment et systématiquement par V. Schiltz (Schiltz, 1981 ; 1994, p. 26 s.) depuis la rhétorique de l'art scythe (tropes : synecdoque, oxymoron, etc.) jusqu'à l'ambiguïté du sens qui un font un art semblable à la poésie. Cette vision de l'ambiguïté poétique permettant de remonter par hypothèse jusqu'aux langues Indo-Européennes (mais toute la littérature extrême-orientale ne cultive-t-elle pas aussi le double sens ?) et à la mythologie iranienne (mais le seul art réellement narratif du domaine n'est-il pas le gréco-scythe ?). La recherche du sens des signes à lire dans les arts plastiques conduit ainsi les chercheurs travaillant sur un domaine aussi prosaïque que l'art rupestre centrasiatique (les pétroglyphes) à se tourner vers les textes de l'Avesta et du Rig-Veda, ainsi que vers les séquences narratives de la transe chamanique pour interpréter les images, qui ne sont donc plus vues que comme des transpositions plastiques de textes, écrits ou non (Devlet, 2001 ; Rozwadowski, 2001). Est-ce la seule possibilité ou une sémiologie plus construite, une esthétique centrifuge plus rigoureuse pourraient-elles être plus fécondes ?

Le langage plastique au niveau sémiologique. R. Pouivet (Pouivet, 1991) note que Lessing classe les arts en classant les signes. Mais il conteste que « les signes doivent avoir une relation naturelle et simple avec l'objet signifié », c'est-à-dire qu'il conteste, prenant appui sur Goodman, l'existence d'images naturelles. Nous reviendrons sur la *disputatio* Gombrich-Goodman à ce propos. En effet, pour Pouivet suivant Goodman, il est impossible de dire ce qui est naturel et ce qui est conventionnel, tout est signe conventionnel, la distinction entre image et code est inopérante. Il en veut pour preuve les licornes, hippogriffes, libertés guidant le peuple et autres, où l'analogie avec la perception visuelle est, dit-il, nulle. Pouivet ne distingue pas les signes picturaux des signes verbaux « peinture et poésie organisent différemment les signes, mais peinture et poésie ne sont pas composées de signes différents ». Une image composée de points est lue par un ordinateur comme un texte, même si nous ne voyons pas chaque point. Digitalisation, tramage, lignes de télévision, Seurat sont du codage, si bien qu'à la limite une lecture linéaire de *La Grande Jatte* serait possible. Nous pouvons indiquer dès maintenant, avant d'entrer en discussion, que le terme « lire » n'a pas le même sens dans ce cas que dans la lecture humaine (transcodage) ; au niveau mental-neural-cognitif les opérations sont distinctes, la matérialité physique est distincte. Cet auteur soutient donc contre Lessing la thèse du holisme symbolique : « une image et un texte ne se distinguent pas par les signes qui les composent mais par le mode de composition des signes » ; cela s'exprime en langage Goodmanien comme suit : image = système syntaxiquement non disjoint et non articulé, donc syntaxiquement dense alors que les textes sont disjoints et articulés. Une esthétique doit donc être comprise comme un métalangage des langages de l'art, comme l'étude des différents systèmes d'agencement des signes. Interpréter, c'est décoder les signes... et il existe plusieurs systèmes logiques des constructions symboliques.

Nelson Goodman et les langages de l'art

N. Goodman, qui fut professeur à Harvard, a été tardivement traduit et connu en France. Son œuvre est riche, abondante, complexe, nous n'allons pas l'exposer en détail. Sa conception philosophique et logique est que les systèmes symboliques des arts comme des sciences peuvent être unifiés, qu'ils sont des moyens de connaissance à condition d'être cohérents (Goodman, 1990 ; 1992). Selon lui, les mondes que nous connaissons, qu'ils soient du domaine des faits, de l'art ou de la fiction sont toujours des systèmes de signes, et rien n'existe en dehors de ces constructions conventionnelles. Goodman adopte ainsi une position résolument nominaliste, cohérente et confortable, mais dont le pluralisme est une conséquence qui conduit également au relativisme généralisé. Le langage de l'art, qui serait donc à lire, est un système symbolique à caractère scientifique et non une métaphore du langage naturel. Nous sommes en face d'une théorie sémiologique générale. Aussi pose-t-il non la question : qu'est-ce que l'art ? mais elle-ci : quand y a-t-il art ? (Par exemple, un caillou sur un chemin, ramassé ou non, Rembrandt comme table à repasser ne fonctionne plus comme œuvre d'art).

« Lorsque je soutiens que l'expérience esthétique est cognitive, je m'abstiens catégoriquement de l'identifier avec le conceptuel, le discursif, le linguistique. Sous le terme de « cognitif » j'inclus tous les aspects de la connaissance et de la compréhension, de la discrimination perceptive par la reconnaissance des structures et le discernement émotif à l'inférence logique ». Donc, écrit Jacques Bouveresse (Bouveresse, 1992), Goodman a vu que les artistes comme les scientifiques ont quelque chose à enseigner aux hommes d'aujourd'hui (comme Wittgenstein) ; mais, poursuit-il, la question de la valeur esthétique, dimension évaluative reste un aspect essentiel de la compréhension de l'œuvre d'art. Dans cette perspective, deux communications issues du colloque du MNAM donnent des aperçus critiques ; elles discutent des aspects liés au manque d'applicabilité de ce genre de théorie dû à l'absence de vérifiabilité (pas de réalisme) (Bouchindhomme, 1992 ; Rochlitz, 1992). Le concept de vérité y est métaphorique : « puisqu'une œuvre est un symbole, son interprétation dépend des règles syntaxiques et sémantiques du (ou des) système symbolique auquel elle appartient » et donc « l'esthétique cognitive au sens de Goodman risque de se réduire à une capacité de la part du connaisseur à distinguer un original d'un faux, à identifier correctement l'époque, l'auteur, la manière d'une œuvre... mais l'expérience esthétique ne peut pas être adéquatement définie à partir de cette seule connaissance ». On retrouve ainsi la question posée par J. Bouveresse. E. Gombrich

(Gombrich, 1982) a donné une bonne critique d'historien d'art de la thèse de Goodman : elle est celle du relativisme complet ; le réalisme, nous dit-il, est relatif : « la représentation réaliste... ne dépend pas de l'imitation ou de l'illusion ou de l'information mais de l'inculcation. N'importe quelle peinture peut représenter n'importe quoi ; c'est à dire que, étant donné l'image et l'objet, il y a habituellement un système de représentation, un plan de corrélation dans lequel l'image représente l'objet ». Cela est acceptable uniquement dans le contexte de l'art du XX^e siècle. Mais le conventionnalisme poussé fait qu'une peinture et une carte sont du même genre ; or la carte ne se lit qu'avec une légende. Dans une image, une photo un tableau, il n'y a pas de correspondance terme à terme mais on ne peut pas parler de code arbitraire. Nous observons un continuum d'habiletés, nous apprenons des tables d'équivalences. Goodman a répondu à ces objections : « *I do not say that representation is entirely a matter of convention, but rather hold that no firm line can be drawn between what is conventional and what is not* ». Il adopte le point de vue de Gombrich selon lequel l'opposition traditionnelle entre nature et convention est trompeuse. Goodman ne dénie pas que le réalisme d'une représentation a quelque chose à voir avec la ressemblance, mais il reste en désaccord sur la naturalité de la perspective classique. En fin de compte, au regard de notre pratique archéologique, la théorie de Goodman est trop peu opératoire. Le holisme symbolique ne nous permet pas plus de progresser en interprétation que le fait de savoir que tout de la perception est « codé » sous forme d'influx nerveux en des réseaux de neurones discrets connectés dans différentes aires du cerveau. Pourtant, de manière surprenante, R. Pouivet critique, dans « l'esthétique est-elle inexprimable ? » (Pouivet, 1992a) la position de Wittgenstein (celle du *Tractatus* sur l'esthétique inexprimable), au nom du Goodmanisme et du holisme symbolique. Il faudrait discuter cet article en détail en reprenant Bouveresse (Bouveresse, 1973) qui traite du « second » Wittgenstein et de l'esthétique (voir aussi Michaud, 1999). En peu de mots : Pouivet nous dit que tout système en tant que système est une représentation, qui implique la projectibilité d'une structure sur une autre, ce qui dissout ainsi l'isomorphie de Wittgenstein en n'importe quel système formel mou. À notre sens, il confond système formel et système symbolique, le numérique et l'analogique. Pour faire simple : nous pouvons « lire » une photographie, un négatif même, mais pas un fichier *jpeg*. Un bon exemple de cette confusion concerne un texte de Jean Laude portant sur une statuette africaine qui possède plusieurs significations que l'on peut atteindre progressivement par les étapes de l'initiation. R. Pouivet : « L'important est ici que J. Laude parle de la statue *comme d'un texte*. Elle a un sens littéral et un sens plus profond... on apprend à la lire... elle est un ensemble *conceptuel*. Ne la comprendre qu'en fonction de ce qu'est pour nous la statuaire (au moins depuis le XVII^e siècle) serait une *erreur fondamentale* » ; mais Laude ne parle en aucune manière de texte et Gombrich a depuis longtemps exposé ce que sont les arts « conceptuels » éloignés de l'illusionnisme (depuis l'art et l'illusion — Gombrich, 1960). Le holisme symbolique est donc une théorie impraticable qui finit par n'être autre chose qu'une nouvelle métaphore langagière. Les sémioticiens visuels sont-ils plus pratiques ?

Sémiologie et sémiotique visuelle

L'Association Internationale de Sémiotique Visuelle et la revue VISIO sont basés à l'Université de Laval (Canada). M. Carani donne un historique utile de cette approche : époque qui va des années 1960 au milieu des années 1980 ; et ensuite.

Dans l'icône-sémiologie de l'image de Barthes et de Louis Marin, le langage verbal est l'interprétant général de tous les signes visuels. Les signes iconiques étaient les plus importants et donc le plastique était subordonné à l'iconique. Un parallèle est proposé en histoire de l'art avec l'iconologie de Panofsky qui occulte le plastique au profit de l'iconique.

Puis l'on a assisté au développement d'une épistémologie du mimétisme référentiel avec l'école de Greimas et le Groupe μ ; on a reconnu alors la distinction entre le plan du contenu iconique et un plan de l'expression plastique (Groupe μ , 1992). Des variantes de ces approches ne sont pas examinées ici, mais Greimas pose comme formant de base de tous les discours, visuel compris, un principe de narration généralisé. De son côté, le Groupe μ a développé une rhétorique générale qui voulait mettre en évidence l'existence de lois ou de règles de la signification et de la communication. Il a ainsi constitué l'iconique et le plastique comme deux classes de signes visuels associant chacun un plan du contenu à un plan de l'expression. Ensuite sont intervenues des avancées des décodages du langage visuel par rapport à ses éléments régulateurs du plan de l'expression plastique. Cinq grandes écoles peuvent être distinguées :

1. Rhétorique du Groupe μ , où des ensembles de signes iconiques et plastiques constituent des énoncés homogènes articulant signifiants matérialisés et signifiés. Liège.
2. École peircéenne avec les trichotomies (objet, signe, interprétant) au regard de la seconde (icône, indice, symbole) divisée en image, diagramme et métaphore ; plus hypoicône. Perpignan.
3. École post-greimassienne de Limoges (Fontanille) qui poursuit une sémiotique des passions et polysensorialité (corps, sentiments, odeurs et sens).
4. École suédoise dite écologique.
5. École topologique québécoise de Fernande Saint-Martin et Marie Carani : prête attention aux

énergies propres de tensions, de médiations, de vectorialités et d'axialité de la matière travaillée par l'artiste en termes de formes, de couleurs, de textures, de perspectives ainsi qu'à leur réception en tant qu'investissement affectif et symbolique par le spectateur.

Actuellement, cette approche éprouve le besoin de s'arrêter d'abord au plastique et non à l'iconique, avec l'idée générale d'un faire-sens visuel qui serait ancré sémantiquement dans une catégorisation plastique d'ordre perceptivo-cognitif ; elle cherche un plan de l'expression visuelle qui intègre le plan du contenu, ayant appris que l'iconicité comme modèle ne dit pas grand chose finalement de l'engendrement ou de l'émergence significative des énoncés visuels par rapport aux énoncés verbaux. Nous retrouvons une position centrifuge donc et une approche formelle de l'image qui nous semble de fort bon aloi. D'ailleurs, ne lit-on pas aussi que la sémiotique visuelle a une difficulté à se définir par rapport aux autres démarches analytiques et surtout par rapport à la sémiotique générale ? Pour notre part, nous pousserions encore plus le mouvement centrifuge vers l'autonomie de cette discipline, si c'en est une.

Des exemples d'applications des approches sémio-

a. En histoire de l'art, citons les travaux pionniers de M.-S. Lagrange (Lagrange, 1973 ; Lagrange et Renaud, 1986) sur les plans des abbayes cisterciennes, mais aussi de B. Deloche sur du mobilier. (Deloche, 1999). Ces ouvrages procèdent par analyses de traits descriptifs constitués en systèmes formels ; ils abordent les problèmes de classification, de reconnaissance, d'authenticité, tout comme en archéologie. Ils gardent une actualité, comme le montre l'article de Juhasz dans « arts et sciences de l'art » (Juhasz, 2000).

b. En préhistoire, l'on mentionnera les recherches peu publiées et peu relayées de Max Raphaël, considéré comme un sémioticien avant la lettre (découpage associations, dissociations, reflet du social) (Chesney, 1994), mais aussi celles bien connues des structuralistes, Laming-Emperaire et Leroi-Gourhan. Il faut aussi citer d'autres travaux. Ainsi Bednarik a pu mettre en avant, sans l'appliquer pratiquement, la sémiotique avec un simple exemple de signes géométriques pour montrer la difficulté du découpage en signes discrets (Bednarik, 1994). Bouissac a tenté, citant comme précédents des publications de Tilley et de Lewis-Williams et Dowson, une hypothèse aventureuse qui tient les images (signes donc) de l'art pariétal pour une écriture (Bouissac, 1994). C'est le plus loin que l'on puisse aller avec la sémiotique pour bagage, cette forme moderne de métaphore langagière. Les travaux de G. Sauvet (Sauvet et Wlodarczyk, 1995) mériteront d'être présentés en détail pour eux mêmes.

c. En ethnologie, J. Fontanille a étudié les décors de poteries berbères marocaines (17 poteries lybico-puniques) (Fontanille, 1998). Le titre de son essai est éloquent : « Décoratif, iconicité et écriture. Geste, rythme et figurativité : à propos de la poterie berbère ». L'expression « style graphique » est d'un maniement facile, écrit-il, mais ce n'est pas un style, c'est un répertoire de formants... La sémiotique visuelle a renoncé à établir un « langage visuel » : main qui trace et œil qui voit, domaine sensori-moteur et domaine visuel, corpus purement graphique. Enfin, avec lucidité : « Il faut enfin se demander si le temps n'est pas venu pour la sémiotique, de retrouver l'acte créateur... Une lecture qui n'est pas à même de retrouver dans l'œuvre, notamment sous la forme d'une syntaxe figurative, les traces de l'acte créateur, est une lecture qui reste désespérément formelle et sans portée herméneutique ».

Pour conclure

En archéologie des images, l'art n'est pas un langage naturel qui peut supporter la simple projection des méthodes d'analyse linguistique ; l'approche langagière doit être écartée, sauf en littérature ou en iconologie panofskyenne. L'art n'est pas un langage scientifique, un système symbolique formel rigoureux et ne peut supporter l'importation de telles méthodes, sauf par secteurs, par parties. La fabrication peut et doit être prise en compte. Une critique de l'approche sémiologique générale a été clairement exprimée par A. Cauquelin (théories de l'art : « la tentation sémiologique » — Cauquelin, 1998), mais aussi par D. Château (Château, 2000), « les sciences de l'art n'existent pas ». Sur les théories de Goodman : « que nous apprennent-elles sur l'art ? » ; ou : « l'art n'est pas structuré comme un langage, mais l'œuvre d'art exige un langage au titre de condition nécessaire de son extériorisation et de conditionnement adapté à l'intériorité qui la détermine » ; ou : la sémiologie pourrait jouer un rôle de lien « entre les conceptions de la rationalité que sous-tendent respectivement les sciences humaines et positives ». Mais en somme nous ne lisons rien là qui vienne bouleverser notre approche et notre savoir, depuis Panofsky encore et Galilée critique d'art, qui était à son époque « bilingue », en langage scientifique et en langage culturel comme le souligne Koyré (Panofsky, 2001). On est donc toujours à édicter ce que l'on *pourrait* faire (Carani, 1998). Mais il n'en demeure pas moins qu'aucune de ces approches, dans une perspective opératoire, ne va au-delà de l'affirmation très générale que le corpus d'images ou l'œuvre qu'elle considère est structuré *comme* un langage ou un système symbolique ; une telle affirmation s'apparente fort à une tautologie. Pour traiter plus en avant ces questions, il faudrait encore aborder le travail des artistes et les sciences cognitives qui progressent énormément dans la connaissance des processus à l'œuvre, tant lors de la fabrication des œuvres que dans leur perception-

réception. En fin de compte, il nous semble utile de retrouver la rationalité scientifique des algorithmiques des démarches génératives, mais à condition de rester réalistes et opératoires et non métaphoriques. En ce sens, l'on pourrait favoriser une approche interprétative esthétique formaliste des images en tant qu'images fabriquées, et non la métaphore langagière, qu'elle soit poésie ou codage, qui enclôt l'interprétation depuis longtemps.

Éléments bibliographiques

- Barthes R. 1985. *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil.
- Bednarik R. G. 1994. On the scientific study of palaeoart, *Semiotica*, 100 (2/4), p. 141-168.
- Bouchindhomme, C. 1992. Logique cognitive et logique esthétique (1), *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, 41 (automne), p. 55-60.
- Bouissac P. 1994. Art or script ? A falsifiable hypothesis, *Semiotica*, 100 (2/4), p. 349-367.
- Bouveresse J. 1973. *Wittgenstein : la rime et la raison. Science, éthique et esthétique*, Paris, Les éditions de minuit.
- Bouveresse J. 1992. Fait, fiction et diction, *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, 41 (automne), p. 15-32.
- Carani M. 1998. Last exit. Pour aller plus loin que l'histoire de l'art, *Visio*, 3 (2), p. 79-97.
- Cauquelin A. 1998. *Les théories de l'art, (Que Sais-Je ? vol. 3353)*, Paris, PUF.
- Château D. 2000. Les sciences de l'art n'existent pas, *Art & Sciences de l'art*, 1, p. 13-45.
- Chesney S. 1994. Max Raphael (1889-1952) : A pioneer of the semiotic approach to palaeolithic art, *Semiotica*, 100 (2/4), p. 109-124.
- Deloche B. 1999. *Une esthétique expérimentale. Contribution à la théorie de l'attribution*, Lyon, Editions du Cosmogone.
- Devlet E. 2001. Rock art and the material culture of Siberian and Central Asian shamanism. In : *The Archaeology of Shamanism*, N. S. Price (Dir.), Londres, New York, Routledge, p. 43-55.
- Didi-Huberman G. 2000. *Devant le temps*, Paris, Les éditions de minuit.
- Didi-Huberman G. 2002. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg, Paradoxe*, Paris, Les éditions de minuit.
- Eco U. 1999. *Kant et l'ornithorynque*, Paris, Grasset & Fasquelle.
- Everaert-Desmedt N. 1990. *Le processus interprétatif. Introduction à la sémiotique de Ch. S. Peirce*, Liège, Mardaga.
- Fontanille J. 1998. Décoratif, iconicité et écriture. Geste, rythme et figurativité : à propos de la poterie berbère, *Visio*, 3 (2), p. 33-46.
- Gombrich E. H. 1960. *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Oxford, Phaidon Press.
- Gombrich E. H. 1982. Image and Code : Scope and Limits of Conventionalism in Pictorial Representation. In : *The Image and the Eye. Further studies in the psychology of pictorial representation*, Londres, Phaidon Press, p. 279-287.
- Goodman N. 1990. *Langages de l'art*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon.
- Goodman N. 1992. *Manières de faire des mondes*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon.
- Groupe µ. 1992. *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image, (La couleur des idées)*, Paris, Seuil.
- Juhász P. 2000. Quelques réflexions sur *Une esthétique expérimentale* de Bernard Deloche, *Art & Sciences de l'art*, 1, p. 95-106.
- Junod P. 1994. Du péché de littérature chez les peintres : origine et portée d'un débat, *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, XVI, p. 109-127.
- Lagrange M.-S. 1973. *Analyse sémiologique et histoire de l'art*, Paris, Klincksieck.
- Lagrange M.-S. et Renaud M. 1986. Superikon, essai de cumul de six expertises en iconographie. In : *Systèmes experts et sciences humaines*, J.-C. Gardin (Dir.), Paris, Eyrolles, p. 191-220.
- Lee R. W. 1998. *Ut Pictura Poesis. Humanisme & Théorie de la Peinture. XV^e-XVIII^e siècles, (La Littérature Artistique)*, Paris, Macula.
- Lessing G. E. 1990. *Laocoon, (Savoir : sur l'art)*, Paris, Hermann.
- Menier M. 1981. Peinture abstraite et système de signification(s) : quelques exemples. In : *Méthodologie iconographique. Actes du colloque de Strasbourg 27-28 avril 1979*, G. Siebert (Dir.), Strasbourg, AECR, p. 115-124.
- Michaud Y. 1999. *Critères esthétiques et jugement de goût, (Rayon Art)*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon.
- Panofsky E. 2001. *Galilée, critique d'art. Suivi de Attitude esthétique et pensée scientifique par Alexandre Koyré, (la bibliothèque d'un amateur, vol., Paris, Les impressions nouvelles.*
- Pouivet R. 1991. Plaidoyer pour les signes, *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, 38 (hiver), p. 7-21.
- Pouivet R. 1992. L'esthétique est-elle inexprimable ? In : *Lire Goodman, (Les voies de la référence, vol. I)*, R. Pouivet (Dir.), Combas, l'éclat, p. 115-140.
- Pouivet R. (Dir.), 1992. *Lire Goodman. Les voies de la référence, (lire les philosophies, vol. I)*, Combas, l'éclat.
- Rochlitz R. 1992. Logique cognitive et logique esthétique (2), *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, 41 (automne), p. 61-72.
- Rozwadowski A. 2001. Sun gods or shamans? Interpreting the 'solar-headed' petroglyphs of Central Asia. In : *The Archaeology of Shamanism*, N. S. Price (Dir.), Londres, New York, Routledge, p. 65-86.
- Sauvet G. et Włodarczyk A. 1995. Éléments d'une grammaire formelle de l'art pariétal paléolithique, *L'Anthropologie*, 99 (2/3), p. 193-211.
- Schapiro M. 2000. *Les Mots et les Images, (La Littérature Artistique)*, Paris, Macula.
- Schiltz V. 1981. L'image de l'animal dans l'art des steppes. In : *Méthodologie iconographique. Actes du colloque de Strasbourg 27-28 avril 1979*, G. Siebert (Dir.), Strasbourg, AECR, p. 49-58.
- Schiltz V. 1994. Les Scythes et les nomades des steppes. 8^e siècle avant J.-C., 1^{er} siècle après J.-C., (L'univers des formes), Paris, Gallimard.