

Louis Marin

L'œuvre d'art et les sciences humaines

Toute approche de l'œuvre d'art en général et dans son individualité par des procédures et des méthodes scientifiques exige qu'au préalable soit posée une question proprement critique : quelles sont les conditions de possibilité d'une telle approche sous le double aspect de l'œuvre d'art elle-même et des sciences qui la viseraient comme produit de l'activité humaine. Cette question n'a d'autre sens que de fonder l'enquête en s'interrogeant sur les titres de sa validité. Or existe-t-il déjà une science de l'art que nous puissions interroger sur sa légitimité ? Ne sommes-nous pas dans un domaine où la question critique revêt une valeur projective et programmatique, où la constitution de l'objet et de la méthode de sa connaissance se trouve être contemporaine de la réflexion par laquelle cette constitution se légitime et se fonde ? S'interroger sur la légitimité d'une science de l'art ne revient-il pas à la créer ? Et inversement, amorcer dans de multiples domaines des recherches à prétention scientifique sur l'œuvre d'art ne met-il pas au jour, par une sorte de nécessité immanente, la question critique du fondement ?

Sans doute faut-il apercevoir, dans cette réflexion de la recherche sur elle-même comme constitutive de la recherche même, le reflet épistémologique d'une situation contemporaine de l'art. Cette réflexion, dont le produit ne trouve son statut d'œuvre qu'à la condition de produire sa production, constitue un des plus puissants exemples de praxis : dans l'opération même se conjoignent la réflexion théorique qui lui donne sa certitude et l'acte pratique par lequel l'objet est constitué et la première, permise. La recherche scientifique serait ainsi la « reproduction » de la recherche artistique et le niveau épistémologique, l'exacte contrepartie de celui des opérations créatrices et expressives. Dans les interférences et les effets de sens qui ne peuvent manquer d'en découler peut-être s'indique une science de l'art qui serait le fait de l'art lui-même dans sa dialectique contestatrice tout comme s'exposerait un art qui serait le résultat d'une production théorique permanente à son activité : double et réciproque assumption qui est peut-être une double destruction de la science et de l'art, de la connaissance objective et de l'œuvre expressive dont la séparation à la fois idéologique et sociale et la relation extrinsèque ont été les traits caractéristiques de notre culture depuis plusieurs siècles.

Méthodologie transcendantale d'une science de l'art

Questions critiques

À titre de présupposition théorique implicite, nous ne ferons qu'évoquer le problème de la scientificité des sciences ayant pour objet l'homme et ses produits. Les antinomies et les circularités logiques et méthodologiques en ont été souvent exposées. Il faut toutefois les avoir présentes à l'esprit, ne serait-ce que pour

discerner, dans les résultats déjà acquis et dans les procès de la recherche, les questions et les interdits qu'ils pouvaient dissimuler.

De la scientificité d'une science de l'art

Le champ épistémologique dans lequel se développent les sciences humaines semble organisé par tout un ensemble de notions oppositives, couplées et relatives les unes aux autres, telles que toute interrogation de l'une paraît vouer le questionneur à recevoir l'autre (P. Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, 1972). Ainsi mettre en question l'objectivisme des sciences de l'homme semble impliquer une affirmation de subjectivisme et, du même coup, leur abandon pour une interprétation à la fois plus intuitive, plus compréhensive et plus « personnelle ».

Nulle part ce mouvement de fausse dialectique n'est plus nettement observable qu'à propos de l'art et de ses produits : expliquer scientifiquement l'objet en lui appliquant les techniques et les procédures d'objectivation (expérimentation, mesures, vérifications, qui sont parmi les critères les plus sûrs de la pratique scientifique) paraît manquer à la fois la spécificité propre de cet objet comme objet d'art, c'est-à-dire voué à une contemplation esthétique gratuite et désintéressée, et d'autre part la pratique concrète qui l'a produit, celle de l'artiste, musicien, peintre, sculpteur ou architecte. Devenir artiste, tel serait alors le moyen de comprendre l'art ; exigence dont le résultat est simultanément d'interdire tout accès de l'art par la science et le plus souvent de métaphoriser le « devenir-artiste » dans la contemplation dite récréatrice de l'œuvre que l'artiste propose à la vision ou à l'audition. Devenir artiste, moyen de comprendre l'art, signifie en fin de compte s'approprier le « spectacle » de l'œuvre comme si cette appropriation était un travail créateur. Il suffit pour dissiper cette méconnaissance et cette illusion idéologiques d'en appeler au sens commun qui sait bien que regarder un tableau si intensément et si « techniquement » que l'on voudra, ce n'est pas le peindre.

Mais, réciproquement, cette position n'est que la contrepartie de celle qui voue l'œuvre d'art à la position d'un objet en spectacle pour un spectateur qui l'observe à distance et qui vise d'abord à l'interpréter. Cette dernière position est en réalité l'accomplissement de la construction objectiviste et sa vérité idéale. Une comparaison avec la linguistique et en particulier la linguistique structurale de Saussure sera d'autant plus éclairante que celle-ci s'est constituée, depuis une vingtaine d'années, comme le modèle de scientificité des sciences humaines en général. Il en serait de l'œuvre d'art et de sa contemplation esthétique comme du langage selon qu'on le considère comme le produit émis par un sujet parlant ou comme le message reçu par le sujet entendant (F. Jameson, *The Prisonhouse of Language*, 1972). Saussure l'indique en toute netteté : la langue,

le code linguistique est du côté de ce dernier comme instrument de déchiffrement du message, tandis que la parole est plutôt considérée comme un moyen d'action et d'expression de l'émetteur : « L'entendeur est du côté de la langue ; c'est avec la langue qu'il interprète la parole » (C. Bally, *Le Langage et la vie*, 1965). Il en est de même avec l'approche objectiviste de l'œuvre d'art dont l'attitude contemplative ou « théorique » est le corollaire et le fondement. C'est parce que, dans notre culture, un tableau, une sculpture d'abord et principalement se regardent que la connaissance qui en sera prise (et plus elle sera attentive et profonde, plus elle renforcera cette primitive position) sera d'abord et principalement d'interprétation et de déchiffrement d'un ensemble de relations de communication symbolique. Il n'y a pas de science de la parole, pensait Saussure. Sans doute, génétiquement et historiquement, la langue est-elle le produit de la parole. Sur le plan épistémologique toutefois, cette priorité s'inverse : c'est la langue qui est la condition d'intelligibilité de la parole ; c'est par la langue que la parole s'interprète et se déchiffre dans la communauté de langage. C'est donc elle qui est l'objet de la science linguistique tout en constituant la connaissance des faits de langage comme science.

Ne retrouve-t-on pas le même procès avec Panofsky lorsqu'il construit le sens objectif de l'œuvre d'art : il n'est pas donné « par une pure appréhension empirique et intuitive de la réalité » mais doit être construit par rupture avec ces données réelles, par une analyse méthodique et un travail d'abstraction (E. Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, 1955). Qu'est-ce que l'interprétation iconologique sinon la construction de l'œuvre d'art comme le noeud de relations complexes qui font d'elle un « symptôme culturel » diversifié et à travers lequel il est possible de reconstruire les codes, les chiffres qui ont permis à la culture d'une nation, d'une époque, d'une classe de s'exprimer dans cette œuvre, codes, chiffres dont s'arme la vision-lecture savante de l'œuvre pour l'interpréter exhaustivement et définitivement (E. Panofsky, *Architecture gothique et pensée scholastique*, trad. franç. Postface par P. Bourdieu, 1967) ? Ces codes-lectures constituent la « langue » complexe de l'œuvre que le spectateur se doit de posséder pour « comprendre » la parole à lui adressée : dissolution théorique de l'œuvre dans les codes qui s'implicitent en elle, au profit de structures signifiantes qui constituent historiquement ses conditions logiques d'intelligibilité.

Mais cette interrogation doit-elle pour autant nous faire revenir à une appréhension subjectiviste ou phénoménologique de l'œuvre d'art qui vise à expliciter l'expérience immédiate du regard ou de l'oreille se saisissant de l'œuvre et de l'œuvre se donnant au regard ou à l'oreille dans sa plus primitive présence ? Il ne le semble pas : la connaissance objectiviste construit les relations objectives qui structurent cette expérience première. Cette construction constitue bien un apport fondamental : l'éclaircissement et la fondation de l'œuvre par les systèmes signifiants dont elle est le produit ne renvoient ni à une subjectivité géniale et créatrice, ni à une singularité réelle dont le seul accès serait la contemplation silencieuse, la délectation. Mais il reste à construire une connaissance du troisième genre qui a pour objet non seulement les structures objectives, les systèmes signifiants implicités dans l'œuvre, mais le processus générateur, le mouvement d'effectuation des structures dans l'œuvre, la force et le travail de la production dans le produit (P. Bourdieu, *op. cit.*).

C'est cette connaissance à la fois dialectique et objective que nous avons l'ambition de construire en montrant ses possibilités d'émergence dans le faisceau des méthodes et des procédures convergentes des sciences humaines. Dans cet effort théorique, il paraît bien que nous sommes aidés par les artistes eux-mêmes, ou plus précisément par le mouvement propre qui, aujourd'hui, anime le produit nommé œuvre d'art. Le discours sur l'art et sur l'œuvre d'art qu'il soit phénoménologique ou structuraliste, descriptif de la proximité et de la familiarité de l'expérience subjective ou constructeur des modèles et des structures qui en constituent les conditions fondamentales d'intelligibilité, ce discours se trouve profondément déplacé et subverti par le fait que « l'œuvre » elle-même offre inséparablement, avec ses apparences empiriques, ses conditions théoriques de possibilité. Plus précisément encore, « l'œuvre » est l'exposition des conditions de possibilité de l'œuvre. Son transcendantal est

exhibé dans l'espace et dans le temps par le produit même si bien que le discours, dont toute la visée était de subsumer dans le concept l'opération constituante dont « l'œuvre » était le résultat, se trouve subtilisé par l'œuvre elle-même, mais sur un autre mode, dans son langage propre, lié à son médium spécifique, explicité à la fois par la production conservée de l'œuvre et par les réponses que celle-ci suscite.

De la notion d'œuvre d'art

Cette interrogation sur les sciences humaines nous conduit à interroger la notion même d'œuvre d'art. Cette notion a une double présupposition à laquelle, par ses exigences propres, notre culture nous a rendus aveugles. La première est que le rapport que nous entretenons avec l'activité ou la pratique artistique est le rapport distancié que nous avons avec le produit de cette activité. La seconde est que ce produit se manifeste comme une unité objective signifiante dont le discours de science, c'est-à-dire le discours savant, vise à expliciter les conditions de possibilité en constituant un système de relations objectives irréductibles tant aux pratiques dans lesquelles il s'accomplit et se manifeste qu'aux intentions des sujets et à la conscience qu'ils peuvent prendre de ses contraintes et de sa logique. Or, en mettant au jour la double présupposition sous-jacente à la notion d'œuvre d'art, c'est cette notion qui se trouve en question, et ce à de multiples niveaux, de l'existence de l'œuvre à la théorie de sa connaissance. L'œuvre d'art présuppose l'existence d'une unité objective signifiante : cela signifie, d'une part, que l'œuvre est dotée de limites qui la séparent et l'individualisent en tant qu'œuvre d'art parmi d'autres objets et, d'autre part, qu'elle possède une cohérence interne, une stabilité et une consistance qui lient entre elles ses différentes parties, ses divers éléments, ses multiples « significations ». Or ce sont ces limites et cette consistance interne qui paraissent de plus en plus difficiles à établir. Ainsi, en littérature, qu'appellera-t-on œuvre sinon « la somme des textes qui peuvent être dénotés par le signe d'un nom propre » ? Mais cette dénotation (même si on laisse de côté les problèmes de l'attribution) n'est pas une fonction homogène, comme l'écrit Michel Foucault (M. Foucault, « Réponse au cercle d'épistémologie », in *Cahiers pour l'analyse*, n° 9, 1968).

Elle résulte d'une construction, d'une opération par laquelle nous décidons de grouper dans un même ensemble doté de caractéristiques communes des textes, des fragments, des relations, etc., groupement qui constitue déjà par lui-même une opération d'interprétation, l'octroi d'un sens dont on peut se demander dans quelle mesure il articule l'expression de la pensée, de l'expérience ou de l'imagination de l'auteur. L'opération par laquelle nous constituons l'œuvre comme unité objective signifiante ne recouvre pas a posteriori, ni ne reprend a priori l'intention expressive de son auteur, que celle-ci soit subjective et consciente ou objective et inconsciente. Mais en même temps, et quelle que soit la nature de l'opération par laquelle l'œuvre est constituée, son produit renvoie nécessairement à un créateur, à un sujet producteur. Telle est l'aporie de la notion d'œuvre dans sa constitution même, d'être le résultat d'une opération interprétante, mais de se référer à un sujet autre qui s'y exprimerait.

La première présupposition conditionne donc la seconde : l'exigence d'une œuvre comme unité objective signifiante découle de la nature du rapport que nous entretenons dans notre culture avec la pratique artistique. Nous n'avons jamais de relation qu'avec ses produits, et c'est parce que nous ne la connaissons jamais que dans ce rapport distancié que nous réfléchissons ce rapport dans l'imprudente notion d'œuvre d'art. L'implicite procès de connaissance de l'art (celui de la distance contemplative, objectivante, théorique) se résout explicitement dans la position de l'objet d'art, unitaire, cohérent, stable, signifiant qui n'en est que l'objectivation oubliée, le livre, le tableau, la statue, l'édifice... Si cette scission contemplative permet la connaissance qui peut seulement s'instaurer dans la mise à distance et dans le quadrillage de la praxis artistique par le discours du langage articulé, elle ne trouvera cependant sa vérité propre que si nous la soumettons à une analyse critique rigoureuse, que si nous faisons apparaître sa fonction de présupposition implicite dans tout discours sur l'art et dans la

constitution de l'objet de ce discours. Nous sommes donc conduits non seulement à faire apparaître la distanciation « théorique » initiale du sujet entendant, voyant, percevant, bref de la réception interprétative, mais encore les « fonctions pratiques » que les produits conceptuels et opératoires de cette distanciation occultent ou se subordonnent. Il s'agit dès lors de produire théoriquement la production ou les formes de production des produits culturels et en particulier des produits de l'art.

Encore une fois, il ne s'agit pas de refuser la connaissance objectiviste dont l'analyse structurale dans ses multiples dimensions est la forme la plus achevée : comment le pourrions-nous d'ailleurs sans retomber au niveau d'un intuitionnisme naïf d'autant plus dangereux qu'il est aveuglément infiltré par les notions qu'il écarte théoriquement par désir d'authenticité ? Il s'agit de prononcer le discours objectivant par lequel seule une approche scientifique de l'œuvre peut s'instaurer en construisant son objet d'étude comme unité objective signifiante et, d'autre part, d'interroger ce discours et l'objet qu'il construit sur ses propres conditions de possibilité en mettant au jour à la fois le niveau « théorique » (de distance contemplative) sur lequel il s'institue, mais aussi le niveau pratique, celui de la maîtrise pratique des matières et des formes et de la connaissance directe et primitive de cette maîtrise comme effectuation des mêmes opérations transcendantales critiques, « mais sur un tout autre mode, dans l'inconscience absolue des conditions générales et particulières qui lui confèrent sa particularité » (P. Bourdieu, *op. cit.*).

Questions épistémologiques

Les questions critiques que nous venons de poser pourraient se reformuler au niveau des méthodes et des procédures scientifiques d'approche de l'œuvre d'art, tant les opérations constitutives des sciences de l'homme ne font qu'un avec les opérations par lesquelles ces mêmes opérations sont rendues épistémologiquement possibles : objet construit par les sciences de l'homme, l'œuvre d'art est cependant doublement dissoute dans la pratique scientifique elle-même. Elle l'est comme objet de connaissance parmi d'autres objets relevant d'un même champ de connaissance. Mais elle l'est également comme un objet de connaissance dont la conquête théorique ne peut être effectuée que par son appartenance analytique à plusieurs champs de connaissance.

De la dissolution de l'œuvre d'art et d'une science possible de l'art

Dans le premier cas, l'œuvre d'art est un élément particulier dans une collection d'objets relevant tous d'une même problématique et d'une méthodologie homogène et elle ne jouit d'aucun privilège qui la distinguerait dans cet ensemble. Au contraire, elle est de même nature et de même espèce que les autres objets du champ, elle est construite (mais aussi redite) comme objet possible d'une connaissance scientifique déterminée. Ainsi *La Joconde* de Léonard de Vinci n'est qu'un document parmi d'autres et sans doute pas le plus significatif pour la connaissance historique de l'Italie au XVI^e siècle. Ou d'un autre point de vue, qui est celui de la sociologie des cultures, le tableau de Léonard accède à la dimension d'objet de connaissance en partageant différenciellement ou analogiquement un certain nombre de traits avec des dessins d'enfant ou des photographies d'amateur ; ou encore ce qui fait la nature singulière et spécifique de cette icône figurative disparaît dans la constitution d'un corpus iconique, étape primitive d'une analyse sémiotique. Le texte ou le tableau dans leur singularité, l'œuvre d'art n'est que l'exemple d'une grammaire générale et raisonnée du texte dit littéraire ou du tableau dit représentatif.

Mais, inversement, l'œuvre d'art connaît un autre type de dissolution puisque la prétention d'en maîtriser la richesse et la complexité conduira à la viser de façon multiple par des méthodes et des procédures analytiques hétérogènes, relevant de problématiques théoriques différentes, sans que soit fournie, voire élaborée, une problématique de deuxième ordre, une métaméthodologie opérant théoriquement l'intégration de ces

différentes méthodes dans l'unité d'un objet signifiant construit scientifiquement. Ainsi un tableau de Poussin est un amas de pigments, d'enduits et de vernis sur un support matériel que l'analyse chimique, spectrographique et la radiographie explorent de façon systématique pour aboutir à des résultats signifiants sur le plan historique ou esthétique. Mais le même tableau est aussi la projection fantasmagorique d'un désir du peintre à travers son accomplissement hallucinatoire. Il est également un texte d'une haute et complexe lisibilité, c'est-à-dire un système de relations signifiantes entre niveaux articulatoires différents, dessin, valeurs, couleurs, distribution des figures (L. Marin, « La Description de l'image : à propos d'un paysage de Poussin », in *Communications*, n° 15, 1970). De l'analyse chimique à la psychanalyse et à l'analyse sémiotique, le même tableau éclate en ensembles de traits et de caractères dotés chacun de sa propre cohérence et de sa signification spécifique.

Le problème est alors moins d'effectuer cette analyse multiple et en dispersion de ce tableau que d'élaborer à son propos une grammaire des méthodes visant à signifier théoriquement leur articulation comme la signification même du tableau. Cette seconde dissolution de l'œuvre d'art comme unité objective signifiante par son appartenance à des champs théoriques hétérogènes est relative à la première comme neutralisation de sa spécificité et de sa singularité par son intégration particulière à un champ théorique déterminé. Aussi serait-il nécessaire à la fois d'en réfléchir la dialectique propre et d'en construire la théorie en élaborant l'ensemble conceptuel permettant de les penser dans leur unité épistémologique. Une telle tentative constituerait en même temps l'objet « œuvre d'art » d'une science possible de l'art, non pas comme un objet *véel*, mais comme un objet épistémologique, un concept, une articulation réglée et théoriquement justifiée de modèles. Une science de l'œuvre d'art ne peut se constituer comme science séparée qui se juxtaposerait à la sociologie, à l'histoire, à la psychologie, à la linguistique, car son objet est un objet sociologique, historique, psychologique, linguistique... Pour chaque science de l'homme, il l'est parmi d'autres et pour lui-même et en propre, il est tous ces objets multiples. Juxtaposer une science de l'art aux autres sciences de l'homme, c'est paradoxalement faire de cette science un ensemble éclectique et opportuniste de principes théoriques et de procédures méthodologiques hétérogènes, à cohérence extrinsèque, injustifiable critiquement, infondable transcendantalement.

Aussi la seule opération épistémologique possible visant à la fois à conserver cette double dissolution de l'œuvre d'art par neutralisation et dispersion et à construire un objet bien fondé d'une science dotée de sa propre cohérence interne et de sa propre légitimité consiste à reculer à un niveau plus élevé de métalangage scientifique en élaborant le discours scientifique des discours scientifiques touchant l'art et en constituant une notion de l'œuvre d'art qui ne relèverait ni des relations objectivement observables ni même des modèles particuliers construits dans tel ou tel domaine théorique, mais d'un modèle de deuxième ordre dont la syntaxe réglerait les relations des modèles construits par les sciences de l'homme. Il ne s'agit pas de faire de cette métascience une science des sciences, une science totalitaire parce que totalisatrice. Il s'agit seulement d'élaborer ses instruments méthodologiques et conceptuels en mesurant le retentissement théorique propre aux chevauchements, recouvrements ou superpositions des sciences particulières en vue de définir de façon cohérente et intrinsèque l'objet complexe qui résulte de ces opérations et qui ne saurait être donné immédiatement et primitivement, sauf dans les illusions et les méconnaissances de l'idéologie. Il s'agit en bref de constituer une science de l'interdisciplinarité quant à un domaine particulier d'objet.

Programme de constitution d'une science de l'art

Il convient de constituer sur les plans épistémologique et méthodologique le corps de concepts et de règles par lesquels peut être construit l'objet de connaissance correspondant à la pratique artistique en prenant simultanément en compte les opérations propres aux diverses sciences humaines par lesquelles l'œuvre d'art est *neutralisée* en tant que telle parmi les objets

qui sont en propre les leurs et celles par lesquelles elle est dispersée dans le système qui cependant structure son individualité. Il ne s'agit donc pas de substituer un discours théorique à une activité pratique porteuse de sa propre théorie, ni de refuser le discours théorique pour une pratique qui dès lors ne produirait qu'une image idéologique de sa théorie. Il s'agit de construire le discours théorique correspondant à une pratique réelle et l'objet de connaissance correspondant aux produits de cette pratique : la relation de correspondance signifiant, en l'occurrence, d'abord l'objectivation de la pratique dans un discours et du produit de la pratique dans une structure relationnelle exprimable linguistiquement, ensuite la détermination des conditions de possibilité de cette objectivation à la fois au niveau de ce que nous avons appelé la scission théorique, elle-même historiquement et culturellement déterminée, et à celui de la double opération de neutralisation et de dispersion de son produit dans et par les sciences particulières, opération effectivement pratiquée mais régulièrement occultée aussi bien par les nostalgiques de la compréhension sympathique que par les terroristes de l'objectivisme structural. La relation de correspondance des produits théoriques et des produits pratiques consiste donc à conceptualiser la pratique productrice dans un discours théorique et à déterminer les conditions de possibilité de cette conceptualisation dans la formulation des principes générateurs de cette pratique, soit dans la théorie qu'elle véhicule.

Analytique transcendantale d'une science de l'art

L'étape suivante de notre entreprise consiste donc à jalonner le champ théorique de dispersion de l'objet d'une science de l'art afin de construire, à partir des pôles de ce champ, l'individualité de l'œuvre d'art au niveau d'une théorie de sa connaissance, et pour ce faire il sera efficace de déterminer aussi précisément que possible à partir de quels concepts fondamentaux, relevant chacun pour leur part des sciences humaines particulières et eux-mêmes producteurs de généralités spécifiques de ces sciences, le champ d'une science de l'art et de son objet peut être produit. Notre recherche devra donc avoir deux aspects : l'un, empirique, consiste à reconnaître dans les travaux scientifiques existant et concernant l'œuvre d'art comme objet d'une connaissance possible quels sont les concepts directeurs qui les guident, quelles méthodes et quelles procédures ces concepts produisent lorsqu'ils sont en travail sur le donné, etc. L'autre aspect est d'ordre théorique : il viserait à déterminer les concepts nécessaires à une science de l'art entendue comme science de l'individualité de l'objet ; par cette déduction serait constituée non seulement une science de l'art, mais une science qui comprendrait comme son noyau fondamental les conditions de possibilité de son objet comme objet de science. Mais ces deux aspects de la recherche ne sont ni conjoints dans l'ordre de l'analyse ni de même niveau épistémologique dans l'ordre de l'exposition déductive. La reconnaissance et l'inventaire empiriques doivent précéder chronologiquement la production théorique afin d'offrir les notions et les méthodes effectivement productives dans les sciences humaines particulières à leur critique fondatrice et à leur légitimation ultime.

Analytique des principes

Quelles sont donc les sciences de l'homme qui, à un degré ou à un autre, se trouvent concernées par l'œuvre d'art ? La psychologie et la psychanalyse, la sociologie et l'histoire, la linguistique et la sémiologie. Cette liste nous est fournie par les institutions du savoir et de la culture (*Étude sur les expressions littéraires et artistiques*, U.N.E.S.C.O., 1970).

Toutefois, pour guider l'entreprise aussi bien empirique que transcendantale, il faut un fil directeur qui permette à la fois d'éviter l'inventaire énumératif et de formuler déjà les propositions provisoires constitutives d'une science de l'art et les articulations également provisoires de son objet. On peut dire, en effet, que l'œuvre d'art comme objet d'une connaissance possible est produite dans le réseau articulé par les sciences

humaines indiquées plus haut. L'œuvre d'art comme entité immédiatement donnée à l'observation renvoie à ce réseau où se produit son concept : elle y renvoie en ce sens que toute attitude théorique à l'égard de cette entité observable devra commencer par l'apercevoir comme chiffrée par ces diverses sciences en vue de la constituer en objet de connaissance. Or la question primitive la plus naïve que pose l'œuvre d'art dans cette perspective est celle de sa signification entendue non point au sens premier : « Que signifient la cathédrale de Reims ou la *Cinquième Symphonie* en tant qu'œuvres d'art ? », mais au sens épistémologique : « Que signifie cette demande d'une signification de l'œuvre d'art ? » Cette question se pose sur le plan épistémologique comme la question correspondante se posait sur le plan de la réalité ; elle maintient sa validité quelle que soit la réponse donnée à la question sur laquelle elle porte. Même négative, elle entrera dans son champ puisque, d'emblée, l'attitude adoptée est théorique, visant à produire le concept de l'œuvre d'art, l'œuvre en tant qu'objet d'une connaissance possible.

Resterait alors à définir, au moins à titre de présupposé de cette position de connaissance, la question portant sur la signification, ce terme étant employé ici dans son sens le plus ordinaire. À cette fin nous adopterons à titre de modèle heuristique l'opération par laquelle un langage naturel s'approprie une expérience déterminée et la transforme en objet communicable. Un système de signes, ensemble d'unités discrètes lié selon des règles définies, est appliqué à la réalité qu'il articule et qu'il intègre. Pour le sujet parlant, il y a, entre la langue et la réalité, adéquation complète ; « le signe recouvre et commande la réalité » (É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, 1966). On peut convenir d'appeler sens ce recouvrement d'une expérience conçue en tant que « moment vécu comme totalité par un sujet ou un groupe de sujets formant une collectivité » par une totalité structurée, entendue comme un système de signes constituant une langue que l'on peut dynamiquement considérer comme une opération de désignation motivée objectivement aussi bien par les nécessités pratiques de la communication sociale que par l'action de divers facteurs historiques. Telle est, pourrions-nous dire, la pratique du sens dans le langage, externe au système constitué par la langue puisqu'elle est l'application « arbitraire » de ce système à l'expérience de la réalité, mais cependant interne à lui puisque s'identifiant à la réalité pour le sujet parlant, c'est-à-dire pratiquant la langue dans l'expérience sociale de la communication. Mais si « toute pratique (et la pratique linguistique est une pratique parmi d'autres) peut se décrire comme une tentative pour transformer l'unité de l'expérience en l'unité d'une structure », on doit ajouter que « cette tentative comporte toujours un résidu. La signification naîtrait des allusions à ce résidu que la conscience laborieuse saisit dans l'œuvre structurée et introduit comme imperfections de la structure » (G. G. Granger, *Essai d'une philosophie du style*, 1968). La signification serait, pour poursuivre dans cette direction qui est celle de Peirce (C. S. Peirce, *Philosophical Writings*, éd. Buchler, 1955), le terme désignant l'ensemble ouvert des « interprétations » de la relation de sens et visant à une maîtrise toujours plus complète de l'expérience se signifiant dans le système linguistique qui la recouvre et l'articule. « Tout acte de parole est, à cet égard, un moyen d'appréhender quelque chose qui n'est pas de langue, qui ne peut pas trouver sa place au sein de l'énoncé, mais qui se maintient comme son thème imprenable dans l'ouverture du discours » (J.-F. Lyotard, *Discours figure*, 1971). Or déplaçons ce modèle du sens et de la signification sur le plan épistémologique. Chaque science humaine particulière constitue par les procès méthodologiques qui lui sont propres son domaine de généralité dans lequel l'œuvre d'art en tant qu'objet partiel de connaissance est neutralisée comme œuvre d'art. Autrement dit, chaque science humaine particulière recouvre l'expérience par un système de formes, intégration par laquelle l'expérience est construite en objet de connaissance dans ce que l'on pourrait appeler la pratique théorique (ou épistémologique) du sens. Si donc dans les sciences humaines particulières elle est le « mapping » – par les méthodes et les procédures qui leur sont propres – d'une expérience déjà structurée par le langage, la science de l'art constituera un champ d'interprétation de cette

pratique théorique du sens : en cela, nous retrouvons notre analyse méthodologique antérieure de la constitution de l'objet « œuvre d'art » comme un champ ouvert et éclaté dans lequel l'objet perdait son unité au profit d'une « réalité » épistémologique à lignes de force divergentes et hétérogènes. Nous la retrouvons, mais à un niveau différent et dans une perspective autre : nous construisons ce champ comme le domaine d'une science de l'art fonctionnant comme l'interprétant des diverses pratiques théoriques des sciences humaines dans une région déterminée dont la possibilité nous est fournie par l'existence immédiate de l'œuvre d'art en tant que réalité observable.

« Dans la pratique qui les élabore, les éléments et les relations d'une structure abstraite sont nécessairement associés à des signes : ceux-ci renvoient donc d'abord en principe à un ensemble de notions abstraites. Mais cette structure est ordonnée à une certaine expérience qui la déborde et les signes évoquent également les aspects de cette expérience. Le système de ces renvois ne s'intègre cependant pas dans le canevas de la structure elle-même... Néanmoins, ce sont ces renvois qui remplissent le canevas structural abstrait » (G. G. Granger, *op. cit.*). Aussi la question constitutive d'une science de l'art est-elle sur le plan épistémologique du même type que celle que G. G. Granger pose à propos des interprétants de Peirce. Les procès de signification ou d'interprétation des pratiques théoriques du sens dans les diverses sciences humaines particulières sont-ils structurables dans un domaine particulier d'objet? Le champ de dispersion caractéristique de l'espace épistémologique propre à l'œuvre d'art peut-il amorcer un procès de structuration qui porterait sur les procès de signification développés relativement aux structures des sciences humaines particulières? Autrement dit - c'est là le problème fondamental d'une science de l'art -, peut-il y avoir une pratique théorique du sens qui soit une théorie particulière des pratiques du sens dans les sciences humaines et des procès de signification et d'interprétation que ces pratiques nécessairement provoquent? Dessine-t-elle l'espace de l'œuvre d'art comme objet de connaissance? Qu'est-ce qui nous permet d'en rechercher les linéaments transversalement, dans le champ indéfini des procès de signification dépendant des opérations structurantes de chaque science, pour constituer, fût-ce en dispersion, un domaine d'objet particulier propre à la science de l'art?

C'est ici qu'il faut nous tourner vers la pratique artistique, et particulièrement la pratique contemporaine. Il ne s'agit pas d'un recours en désespoir d'une théorie incapable de se formuler ni de se fonder, d'un recours pratico-pratique qui consisterait à pratiquer pour comprendre la pratique. Il s'agit au contraire de considérer théoriquement la pratique artistique comme pratique déterminée de sens, comme l'intégration de l'expérience totale par un langage et comme le développement de procès de signification visant à intégrer dans l'opération structurante « ce quelque chose » (l'expérience dans son débordement) qui, tout en correspondant à une proposition artistique, n'est justement pas saisissable, « posé, certes, par l'acte artistique, mais posé là-bas dans un espace créé par un espacement d'origine » (J.-F. Lyotard, *op. cit.*). Ce quelque chose a pour caractéristique dans la pratique artistique de subvertir l'opération structurante par les procès de signification qu'il provoque. Considérer théoriquement cette pratique signifie deux choses : d'abord, réfléchir sur elle comme objet d'une connaissance possible et, peut-être plus encore, reconnaître l'objet d'une science de l'art moins dans l'*opus operatum* de « l'œuvre d'art » en tant que réalité immédiatement observable, mais dans l'*actus operandi* de cette pratique même ; la prendre ensuite non seulement comme objet d'une science possible, mais comme modèle méthodologique des procès méthodiques et techniques de cette science comme science de l'art. Avec la pratique artistique considérée comme modèle, nous garantissons la possibilité d'un domaine d'objet particulier propre à la science de l'art et nous offrons d'ores et déjà quelques-uns des procès de production de cet objet comme possibilités méthodologiques de cette science. Par là, nous pointons dans cette science à constituer, des procès théoriques propres fonctionnant à l'envers de la pratique artistique, comme son schème ou son principe immanent. Autrement dit, la science de l'art se trouverait « à l'état pratique dans la pratique des agents et non dans leur conscience » (P. Bourdieu, *op. cit.*). C'est en fin de compte la

prise en considération de la pratique artistique comme objet de connaissance théorique et comme modèle de connaissance qui assure à la science de l'art et à l'objet qu'elle vise à construire une pratique théorique du sens et des significations spécifique par rapport aux sciences humaines et à leurs propres opérations dans lesquelles l'œuvre d'art se trouvait à la fois neutralisée et dispersée. Aussi toute l'entreprise théorique d'une science de l'art peut-elle se développer sur les procès de structuration des sciences humaines comme une élaboration d'une interprétation plurielle de ces procès (significations), et c'est cela même qui en constitue le procès propre de structuration (sens). En un mot, nous constituons la science de l'art comme *théorique pure* au sens de Peirce ou comme *pragmatique* au sens de Morris-Carnap (R. Carnap, *Introduction to Semantics*, 1961 ; C. Morris, *Signs, Language, Behaviour*, 1950), mais de deuxième ordre puisqu'elle s'exerce sur les signes et leurs liaisons mutuelles mis en œuvre par les sciences humaines : *sémiologie dont le domaine de structuration serait constitué par les significations afférentes aux pratiques théoriques du sens dans les sciences humaines, ses limites et ses articulations majeures fournies par la pratique artistique, expérience antérieure aux langages-objets qu'elle étudie (les procès de signification des sciences humaines).*

Analytique des concepts

Aussi les concepts que nous allons extraire des sciences humaines en vue de définir le domaine de structuration d'une science de l'art seront-ils les désignations, sur le plan théorique, de l'état pratique de la théorie dans la pratique artistique, donc d'une pratique spécifique du sens ; mais ils rempliront la fonction d'interprétants rhétoriques-pragmatiques, de significations dans les différentes sciences humaines : désignations d'une pratique artistique du sens, nous les nommerons la production du sens, la saisie du sens, l'articulation du sens ; interprétants des relations de sens dans les sciences humaines, nous les nommerons économie formelle, code idéologique, sémiotique et sémiologie.

À l'intérieur même de la pratique artistique, la production du sens est l'opération de structuration de l'expérience par un langage déterminé. Elle devra donc comporter deux aspects nécessairement liés : l'un dynamique, dans lequel l'opération elle-même est prise en considération ; l'autre statique, dans lequel le résultat de cette opération peut être étudié à la fois comme trace et marque de l'opération proprement productrice et comme distribution équilibrée et organisation cohérente et totalitaire de ces traces dans l'espace de l'*opus operatum*.

Nous distinguons la production du sens de son articulation encore qu'on puisse à juste titre penser que le sens ne se produit que dans le découpage et la distinction d'unités dans un continuum. Aussi l'articulation du sens dans la pratique artistique s'indique-t-elle d'abord comme question : si son existence indéniable nous conduit à réfléchir son opération primitive dans le concept de production, en revanche on peut et on doit se demander si ces produits sont des unités discrètes de signification hiérarchiquement liées entre elles et entretenant un rapport arbitraire avec les éléments et les relations de l'expérience qu'ils désignent et auxquels ils se réfèrent. L'articulation du sens est le concept correspondant dans une science possible de l'art à ce qui serait une grammaire et un lexique de la pratique artistique dans une opération déterminée de production, grammaire et lexique qui n'existent dans la pratique qu'à l'état pratique, c'est-à-dire en dehors de toute connaissance réfléchie, de tout « discours » du sujet créateur. En d'autres termes, la question que pose l'introduction du concept d'articulation du sens est double : c'est d'abord celle des formes et des notions dans lesquelles une science de l'art peut réfléchir les constituants et intégrants de la structure signifiante et c'est ensuite celle du rapport entre les opérations de la pratique artistique et le discours linguistique, rapport de traduction, de transposition, d'interprétation.

Enfin en employant le terme « saisie » du sens, nous désirons mettre en évidence un rapport ambivalent entre une compréhension du sens et un blocage du sens. La structuration de l'expérience dans et par un langage a fondamentalement une fonction de communication : l'application sur l'expérience d'un

réseau de langage (quel que soit ce langage) vise essentiellement à la transmission de cette expérience, par ce système, à un récepteur, opération qui est possible à la seule condition que le récepteur partage totalement ou partiellement à la fois l'expérience qui est le contenu de cette communication et la langue abstraite qui en produit le sens. Le sens est donc saisi par le renvoi des marques ayant valeur dans la langue à la relation de sens, c'est-à-dire à l'expérience entendue comme le référent de cette langue. Si donc la communauté de la langue entre émetteur et récepteur du produit artistique permet la saisie du sens, la présence de la langue ou plus généralement du système formel comme l'élément médiateur entre l'émetteur et le récepteur peut aussi bien et dans le même temps bloquer le sens dans le discours du système, dans la forme structurale qui cependant permet de le produire et de le communiquer. Que la pratique artistique soit simultanément le projet de structuration de l'expérience et la subversion de cette structure par les procès de signification nous découvre suffisamment que la constitution du sens et sa transmission en vue de sa communication sont également le risque de son blocage.

En tant qu'interprétants rhétorico-pragmatiques de niveau épistémologique, les mêmes concepts se redéfiniront tout d'abord dans une économie énergétique (c'est-à-dire dans la distribution, l'application et la liaison de la force) dans et par les formes : psychologie de l'art et de l'œuvre d'art, psychanalyse du créateur et de la production artistique s'y trouvent donc essentiellement impliquées. L'articulation du sens se redéfinira de façon problématique dans les relations d'une sémiotique et d'une sémantique de l'œuvre d'art dans les systèmes linguistique et non linguistique : linguistique et sémiotique constitueront les champs scientifiques dans lesquels ces procès de signification se déclinent quant à l'œuvre d'art. Enfin les concepts apparentés de code et d'idéologie permettront à la fois synchroniquement et diachroniquement de lier le discours de la linguistique et de la sémiotique sur l'œuvre d'art à celui de l'histoire et de la sociologie dans la mesure où les systèmes de structuration de l'expérience et les procès de signification qu'ils provoquent et qui en provoquent la rupture font apparaître à la fois les opérations de chiffrement et de déchiffrement des faits symboliques constitutives de toute pratique signifiante, mais aussi leurs limites et leur réification qui sont à leur ordre les opérations reproductrices caractéristiques de la violence symbolique, élément essentiel de l'histoire culturelle et plus généralement de l'histoire tout court entendue comme lutte des classes sociales.

Économie formelle

Forme. Si la pratique artistique consiste dans un procès de structuration de l'expérience qui fait le sens, il apparaît bien que la notion la plus immédiatement utilisable pour appréhender l'œuvre d'art est celle de forme telle que la psychologie l'a élaborée scientifiquement. Il ne saurait s'agir de retracer les travaux de la psychologie des formes, d'autant qu'ils concernent essentiellement la perception du monde perçu et la construction de l'objet sensible et non l'œuvre d'art : celle-ci ne sera l'objet de la recherche psychologique que dans la mesure où elle apparaîtra comme un objet perçu, donc susceptible d'une approche de même nature que les autres objets de la perception : « Nous ne pouvons plus considérer le processus artistique comme autonome, mystérieusement inspiré par l'au-delà, sans relation avec les autres actions humaines » (R. Arnheim, *Art and Visual Perception*, 1969). Mais, en même temps, il n'est que de comparer avec l'œuvre d'art elle-même ou avec certains schèmes de lecture de l'œuvre d'art (picturale en particulier) les dispositifs expérimentaux que construisent les gestaltistes en vue de mettre en évidence les lois de la perception du monde, pour découvrir que cette dernière est, autant qu'un objet perçu parmi d'autres, une expérience formelle sur la perception. Elle tend alors à s'instituer au double niveau de l'objet de connaissance et du schème opératoire de la connaissance elle-même. Cette remarque ne dévoile-t-elle pas une des thèses philosophiques implicites de la psychologie de la forme, l'isomorphisme entre la structure de l'objet et la structure de l'acte qui le vise et l'appréhende (M. Merleau-Ponty, *La Structure du comportement*, 1945) ? Objet perçu, l'œuvre d'art

par sa structure même exhiberait la structure de l'acte qui se l'approprie par le regard ou l'écoute et la structure de l'acte qui la produit. Son analyse immanente pointerait vers ses opérations d'émission et de réception, en construisant à partir d'elle (voire par réduction) un modèle informationnel (A. Moles, *Théorie de l'information et perception esthétique*, 1958). Aussi bien les tentatives les plus récentes de la psychologie de la forme, se détournant de l'interprétation réifiante du principe d'isomorphisme, visent à construire ou à interpréter les formes et les systèmes de formes comme des machines à communiquer. Si la forme produite n'est ni la projection d'une « idée » intérieure dans la matérialité spatiale ou sonore, ni la traduction objectivée et objectivante de l'expérience extérieure, ni son reflet et son impression sur une *tabula rasa* constituée par les dispositifs anatomiques des organes de perception et du cerveau, comment en définir scientifiquement le statut ontologique et méthodologiquement la description empirique ?

Équilibre des forces. « Les formes fonctionnent comme des totalités qui déterminent leurs parties », écrit Rudolf Arnheim. La forme est une fonction et, à ce titre, elle n'est que la manifestation externe (visible, audible, palpable) de forces psychiques et physiques qui constituent l'objet véritable de la psychologie. Autrement dit, tout le champ de recherches de la psychologie de la forme s'inscrit entre deux pôles, celui de la force et celui de la forme ; mais, les forces n'étant pas saisissables comme telles, les formes seront les moyens (au double sens d'éléments intermédiaires et d'instruments) dans la connaissance des forces. Les formes sont les résultats, les traces des forces dans des totalités, leur amortissement dans des systèmes dont le principe régulateur et constitutif sera celui de l'équilibre (Lancelot Law Whyte, *Aspects of Form*, 1951) : constitutif, car le système considéré ne peut se constituer en totalité cohérente que si les forces qui sont à son origine s'inscrivent dans une *liaison rigoureuse* qui les neutralise comme forces, tout en les utilisant pour se produire ; régulateur, car, si les forces conservent un certain degré de liberté, le principe de l'équilibre réglera l'évolution des forces et leurs relations, leur écoulement, leur déploiement relatif en vue de leur liaison systématique. « Thus, the overall direction of energy in a given system may appear as a visible axis in the observed pattern... » (Lancelot Law Whyte, *ibid.*). Qu'est-ce que l'équilibre sinon « l'état de l'objet soumis à des forces compensées » (M. J. Baudinet, *La Psychologie de la vision*, U.N.E.S.C.O., 1970) ?

« *Pattern* ». Que les forces dont la psychologie de la forme analyse les manifestations soient des forces psychiques dont l'équilibre n'est pas purement et simplement assimilable à l'équilibre physique ne change rien à cette analyse. Certes, les lois qui déterminent l'équilibre du modèle ne sont pas celles qui déterminent l'équilibre de la représentation : dans l'œuvre d'art, on parlera d'équilibre pour « désigner la distribution des grandeurs et des directions apparentes de l'espace ou sur la toile, de telle sorte que l'ensemble du réseau structurel objectif soit perçu comme organisation signifiante ». La lecture de l'œuvre d'art, à tous les niveaux de l'analyse, obéit donc à cette loi de l'équilibre manifesté dans l'acte de la percevoir, qui est la manifestation de forces saisies par le système des relations mutuelles qui les lient les unes aux autres, dans l'œuvre d'art en tant qu'elle est perçue. La psychologie de la forme appellera « *pattern* » cette organisation en équilibre, et l'analyse de l'œuvre d'art en tant qu'objet perçu consistera à inventorier les « *patterns* » aux différents niveaux de son existence dans l'acte de percevoir, simultanément en soulignant la simplicité récurrente de la loi mise en œuvre dans tous les cas (celle de l'équilibre) et en décrivant sur des cas particuliers la complexité des effets de cette loi composés dans « l'effet d'art » (Lancelot Law Whyte, *op. cit.*).

Tension. Rudolf Arnheim parcourt systématiquement les niveaux de lecture de l'œuvre d'art par une psychologie de l'œil créateur en supposant ainsi une isomorphie essentielle entre la pratique artistique créatrice de l'œuvre d'art (l'opération de structuration de l'expérience) et la pratique artistique réceptive qui recrée cette opération structurante en reconstruisant les équilibres des forces psychiques caractéristiques de l'œuvre d'art aux différents niveaux de lecture. Son entreprise se développe entre trois concepts basiques : l'équilibre, qui est le fondamental, puisqu'il permet de comprendre le produit comme le résultat

d'une opération de production visant essentiellement à neutraliser les forces dans leur liaison réciproque ; la tension, concept totalisant l'ensemble de la lecture constructive de l'œuvre d'art qui explique l'effet esthétique de la composition des effets des « patterns » dans le plus complexe d'entre eux : « Quelles sont la nature et l'origine de cette qualité perceptive ? » Arnheim donne l'essentiel de la réponse à cette question en remarquant que la perception reflète une invasion de l'organisme par des forces extérieures qui compromettent l'équilibre du système nerveux. Elle reproduit donc une tension entre des forces antagonistes. Avec la tension de l'œuvre d'art se révèle la contrepartie psychologique des processus physiologiques qui aboutissent à l'organisation des stimuli perceptifs. Non seulement les tensions rendent visibles, sous forme de traces, les actes moteurs de la création artistique, mais encore leur résolution est la source de l'effet esthétique et de la jubilation du contemplateur. « La dynamique d'une composition ne sera réussie que si la tension générale du tout est elle-même résolue dans le « pattern » complexe et diversifié de l'équilibre général de l'œuvre, résolution génératrice de l'effet esthétique. L'œil perçoit le « pattern » achevé comme une totalité tout autant que les relations mutuelles de ses parties » (R. Arnheim, *op. cit.*).

Expression. Aussi le concept d'expression est-il le produit dynamique de la notion d'équilibre et de celle de tension : de la réduction à la simplicité, de la neutralisation de l'énergie dans la structure que la première manifeste et de la réactivation de l'énergie dans des traces que la structure, aussi complexe soit-elle, ne maîtrise point complètement dans l'homogénéité d'un champ visuel, comportemental, sonore ou verbal. « Une double dynamique se reflète dans chaque œuvre d'art [...] à la fois une tendance à la simplicité et à l'équilibre (tendance réductrice et nivelante) et une autre cherchant l'accroissement des tensions par un renforcement des déséquilibres, des déviations et des écarts par rapport à un « pattern » plus simple » (R. Arnheim, *op. cit.*).

L'expression esthétique ou artistique requiert que la communication produise une expérience émotionnelle spécifique de la présence active des forces qui constituent le « pattern » perçu. Dans le domaine visuel, cette expérience ultime que les équilibres et les tensions partielles, au niveau du contour, de la forme proprement dite, de l'espace, de la lumière, de la couleur et du mouvement, ont constituée paraît bien résulter de forces que l'œuvre éveille dans le système nerveux du contemplateur parce qu'elle en est elle-même la « trace ». La structure formelle est, en fin de compte, dans l'œuvre d'art, l'inscription complexe de forces dont elle réalise à la fois l'annulation par leur liaison dans son organisation totalitaire et articulée (principe d'équilibre) et leur « conservation » par les tensions dont elle porte la trace active : et c'est par là que la pratique artistique, pratique de *structuration* de l'expérience, fait sens, mais aussi compromet cette structure en maintenant en elle, sous forme de tensions, les forces dont elle est l'expression et dont elle livre l'expérience dans l'appréhension de son produit.

Énergétique et sémantique psychanalytique. L'interrogation sur la force dans son rapport à la forme telle qu'elle est suggérée par les travaux de la psychologie de la forme nous introduira directement dans l'approche psychanalytique de l'œuvre d'art : en effet, le freudisme n'est-il pas la confrontation entre une sémantique des symptômes et des symboles comme structuration et jeu du sens et une *énergétique* des forces comme pulsions désirantes travaillées par les interdits (P. Ricoeur, *De l'interprétation. Essai sur Freud*, 1955). Aussi bien une des plus remarquables études contemporaines de la psychanalyse de l'œuvre d'art s'ouvre-t-elle par une construction du concept d'expression dans son opposition à celui de signification, construction qui le place « au centre de la conception freudienne du refoulement et peut-être de l'inconscient ». Pourquoi ? Parce que l'expression échappe au moins partiellement à l'ordre de la structure qui implique toujours unité discrète, ponctuation réglée, relations d'intelligibilité et relève, contre la signification, « d'un espace topologique, empruntant des opérations à un domaine du signifiant qui n'est pas celui du langage ordinaire de la communication » (J.-F. Lyotard, *Dérive à partir de Marx et de Freud*, 1973). Ainsi donc, d'emblée, l'approche psychana-

lytique problématise radicalement l'articulation que la *Gestalt-psychologie* établissait à la fois sur le plan de l'expérience et dans ses implications idéologico-philosophiques entre énergétique et sémantique, entre force et forme, entre tension et équilibre. Si, d'une façon ou d'une autre, l'œuvre d'art relève de « l'espace topologique » de déploiement des forces, si la pratique de son sens aussi bien dans la création de l'œuvre que dans son appropriation renvoie à des opérations caractéristiques de l'inconscient, à des forces productrices en travail, on comprendra aisément que celle-ci ne puisse, d'un strict point de vue analytique, devenir un objet de connaissance. Ce serait alors l'intégrer dans le réseau des significations et des structures intelligiblement réglées du discours théorique et du même coup la faire disparaître dans sa spécificité. On retrouve ainsi au niveau épistémologique l'opposition de la force et de la forme qui nous avait paru animer l'entreprise de la psychologie de la forme.

Les opérations de l'inconscient. Toutefois, il faut bien que cette opposition se résolve quelque part dans la pratique productrice et dans l'œuvre qui en est le produit. Mais elle le sera par un renforcement de la tension et par la proposition de cette tension comme objet à pratiquer dans la contemplation esthétique. Certes, l'œuvre d'art relève bien pour la psychanalyse de l'art de l'élaboration secondaire, des processus préconscients, de l'espace articulé du discours, qu'il soit de l'ordre du verbe, du son ou de l'image. Mais cette articulation n'est pas suffisante, les formes ne sont point assez prégnantes, les structures assez régulatrices pour ne pas admettre, les travaillant et les bouleversant, des opérations propres à l'inconscient. Dès lors, toute l'entreprise psychanalytique consistera moins à connaître qu'à reconnaître dans le discours et dans la représentation, à désigner et à critiquer plus qu'à théoriser l'intrusion des forces du désir. À ce titre, l'œuvre d'art peut être considérée comme une espèce particulière de symptôme, d'image hallucinatoire ou d'activité onirique. En effet, dans les trois cas, se manifeste une montée des forces inconscientes que des opérations de condensation, de déplacement, de figuration déguisent et travestissent parce que ces forces sont socialement intolérables. L'œuvre d'art serait alors l'expression des pulsions de l'auteur de l'œuvre ou du sujet qui se l'approprie par une projection de ses propres pulsions dans la lecture qu'il en fait (F. Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art*, 1952). Si la théorie symptomale de l'œuvre d'art vise à expliquer sa genèse, celle de l'image hallucinatoire en expliquerait le caractère, simultanément mimétique et réel (A. Ehrenzweig, *The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing*, 1953). L'hallucination procède d'un état de surcharge énergétique qui ne trouve pas d'issue dans la réalité et ravive par régression les traces de satisfaction passée. Aussi, qu'elle soit image onirique ou retour du refoulé, elle offre à la théorie psychanalytique l'espace de constitution de l'œuvre d'art ; comme celle-là, celle-ci est une réalité d'objet, mais « autre » que la réalité dont le critère essentiel est la possibilité d'échange communicationnel et de change pratique : réalité autre, mais qui se donne pour une réalité bien qu'elle échappe aux procès de liaison ; mimésis de la réalité, « réalité psychique » relevant du principe de plaisir.

Toutefois, si l'œuvre d'art relève essentiellement du symptôme pulsionnel ou de l'image hallucinatoire, elle en relèverait par le biais d'un détournement, d'un travestissement et, plus généralement, d'une transformation des pulsions qui seraient à son origine, que Freud a appelée la sublimation (S. Freud, *Die kulturelle Sexualmoral und die moderne Nervosität*, 1908). Alors que la libido est dirigée vers un objet extérieur indépendant comme objet de la pulsion sexuelle, l'activité sublimée nécessiterait pour s'accomplir, c'est-à-dire pour se diriger elle aussi vers un objet extérieur indépendant, un retrait de la libido sur le moi, temps intermédiaire qui rend possible la déssexualisation de la pulsion (S. Freud, *Das Ich und das Es*, 1923, trad. franç. *Le Moi et le Ça*, in *Essais de psychanalyse*, 1927). Si donc la sublimation est dépendante de la dimension narcissique du moi, il n'est pas étonnant de retrouver, au niveau de l'objet qu'il vise et qui est le produit élaboré de son activité, les caractères mêmes du moi dans ses investissements narcissiques : harmonie, unité, cohérence.

Fantasme-désir. Image hallucinatoire, image onirique, conduite symptomale se trouveraient supportées par une

puissance plus primitive, le fantasme inconscient. L'œuvre d'art serait alors un remarquable exemple de produit fantasmagorique aux deux sens élaborés par Freud dans *Die Traumdeutung*. Selon le premier, le fantasme serait la réalité même du désir inconscient (S. Freud, *Die Traumdeutung*, 1900, trad. franç. *L'Interprétation des rêves*, 1967). Celui-ci se lierait donc à certains fantasmes qui seraient au point de départ du processus onirique ou du processus de création artistique. Mais, en un autre sens, les fantasmes seraient les rêves diurnes, scènes, épisodes, romans, fictions que le sujet forge et raconte à l'état de veille : formations de compromis, ils constitueraient la façade du rêve, des instruments de l'élaboration secondaire, des éléments structurant et organisant le texte onirique dans une narration imagée cohérente. L'œuvre d'art participerait également d'une fantasmagorie de l'artiste qui la produit et du spectateur qui la reçoit, aux deux sens du fantasme, d'autant que Freud ne le pense pas séparément l'un de l'autre : « Dans plus d'un rêve, la façade du rêve nous désigne de façon immédiate le véritable noyau du rêve qui se trouve déformé parce qu'il est lié à un autre matériel. » En fait, il n'y a pas deux sortes de fantasmes, mais deux modalités préconsciente et inconsciente du fantasme en position de symbolisation mutuelle (J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, 1967). Ainsi, l'œuvre d'art dans sa forme ou le système de formes hiérarchisées et articulées qu'elle propose à la contemplation serait le discours ou la représentation marquée fantasmagoriquement et symbolisant l'autre modalité fantasmagorique.

Cette fantasmagorie profonde serait la réalité même du désir inconscient : qu'est-ce à dire ? Si la pulsion est ce concept limite désignant la force, l'énergie biologique accédant et se traduisant au niveau psychique, celle-ci ne trouvera son but que dans et par l'objet qui la satisfait dans le registre du plaisir : expérience de satisfaction où le désir trouve son origine et son modèle. « Le premier désirer semble avoir été un investissement hallucinatoire du souvenir de satisfaction » (S. Freud, *Formulierungen über zwei Prinzipien des psychischen Geschehens*, 1911). Le fantasme serait cette organisation primitive par laquelle les objets hallucinatoires liés aux toutes premières expériences de la montée et de la résolution de la tension interne seraient proposés ; il serait une configuration du désir dans laquelle ce dernier viserait l'objet hallucinatoire et par laquelle il tenterait de le retrouver. Ainsi le désir serait primitivement articulé au fantasme, la force à la forme et l'énergie à la structure et au sens. Le fantasme est la mise en œuvre - le scénario - du désir. C'est là sa fonction première qui permet au désir de se poser comme tel, ce qui signifie que le désir, pris originellement dans le fantasme où il s'expose, s'accompagne dans son exhibition même des processus de défense les plus primitifs, donc de son interdit : l'énergie désirante parce qu'elle ne vise pas originellement un objet représenté et visé par le sujet, mais qu'elle est d'emblée une mise en scène dont le sujet lui-même fait partie, est fondamentalement associée à la forme, à la structure. Celle-ci est, pour elle, la structure même de l'interdit, la trace, l'empreinte laissée sur le sujet par le signifiant dans son retrait, c'est-à-dire par l'objet de la pulsion en tant qu'objet hallucinatoire, mais dans la présence absente duquel le sujet est lui-même pris. L'art a partie liée avec le fantasme pour Freud. « L'artiste est un homme qui évite la réalité parce qu'il ne peut pas familiariser avec le renoncement à la satisfaction des pulsions que la réalité exige dès le début, un homme qui, dans la vie fantasmagorique, laisse libre cours à ses désirs érotiques et ambitieux... » (S. Freud, *Der Dichter und das Phantasieren*, 1920). Fantasmagorie de l'artiste qui est la présence du manque à l'origine du principe de plaisir, mais qui est présentée comme réalité dans la réalité et qui est acceptée comme telle, parce qu'il y a aussi dans la réalité une présence du manque - un désir non pas interdit, mais avec son interdit - dans le contemplateur : « Cette satisfaction que produit la substitution du principe de réalité au principe de plaisir est elle-même une partie de la réalité. » Ainsi le plaisir esthétique est-il le plaisir né du fait que le lecteur, le spectateur peut « jouir de ses propres fantasmes sans plus de reproche et plus de honte ». Comme l'écrit admirablement J.-F. Lyotard, « le plaisir de l'art est le plaisir du jeu : annonce est faite que, dans la réalité, la réalité va être écartée au bénéfice du plaisir » (J.-F. Lyotard, *Dérive*

à partir de Marx et de Freud, 1973). Cette dernière remarque nous paraît capitale pour une approche psychanalytique de l'art, c'est-à-dire pour fonder, dans cette approche, la spécificité de l'objet esthétique par rapport au symptôme, à l'image hallucinatoire, au rêve ou au fantasme. L'œuvre d'art n'est pas une synthèse de réalité et de plaisir, tout comme nous avons aperçu dans le fantasme originaire non pas une synthèse du désir et de l'interdit, mais le désir en tant qu'originellement il se met en scène, la force en tant qu'originellement elle se désigne et s'indique dans une forme.

Au fond, la configuration originaire du désir se figurant et s'exprimant dans l'œuvre d'art ouvre un espace vide dans l'œuvre, entre les formes et les structures, qui fonctionne comme puissance disjonctrice de ces formes et de ces structures, qui leur permet de jouer aux deux sens de ce terme et, du même coup, permet à une liberté de se produire dans leur transgression. La pratique artistique contemporaine a, pour cette réflexion, une valeur exemplaire, et, si une science de l'art doit trouver dans cette pratique sa condition d'existence tout en formulant les conditions de possibilité de cette pratique, le travail épistémologique de la force et de la forme, de la *Gestaltpsychologie* et de la psychanalyse doit être un des axes fondamentaux de cette science, comme il est l'un des axes fondamentaux de l'œuvre d'art en tant qu'objet de connaissance.

Le code idéologique

La liaison de la force du désir dans la forme du sens, tout comme la « puissance disjonctrice » de cette force dans la structure de l'œuvre, nous conduit à aborder la dernière phase de l'élaboration du sens. L'accent y est mis moins sur sa production ou son articulation que sur son appropriation, moment où il est saisi. Sera réservé pour l'étape suivante l'examen épistémologique de l'articulation du sens dans la mesure où elle intéresse plus directement la constitution d'un objet possible d'une science de l'art et où, du même coup, elle se révèle plus problématique.

Le concept rhétorico-pragmatique correspondant à la saisie du sens est celui de code idéologique. Or, les notions de code et d'idéologie ont quelque chose à voir avec les concepts de force, de forme et d'économie formelle d'une science de l'art. En effet, la communication du désir dans son fantasme, son partage et son accession à une vérité pratique de la pratique reposent sur deux éléments que la pratique artistique fait diverger tout en ne pouvant s'effectuer que par cette disjonction : l'artiste est pris dans sa fantasmagorie : il répète dans son œuvre la même « obsession » qui structure la pratique du sens et il induit son récepteur à répéter, dans une même projection, une obsession fantasmagorique complémentaire de la sienne. Mais il y a aussi dans le fantasme un élément dynamique, une puissance de faire tourner cette fantasmagorie, « une puissance qui fait que le désir erre sur des objets différents » et qui dérange les formes closes où il se manifeste, dans la récurrence des mêmes motifs et des mêmes règles d'organisation et de représentation ; le désir est différenciation dans le fantasme, différenciation créatrice des différences et non répétition réductrice de différences.

Si nous revenons à la fonction de communication de l'œuvre d'art, nous retrouvons cette opposition et cette liaison entre les deux éléments du fantasme : pour qu'il y ait communication, il faut qu'il y ait dans le message transmis un élément commun que partagent l'émetteur et le récepteur ; cet élément commun est la forme, l'expérience en tant qu'elle est l'objet d'une pratique signifiante qui justement la structure en objet : cette structure signifiante renvoie donc, d'une part, à un élément partagé - à une langue - et, d'autre part, à une expérience. L'œuvre d'art considérée comme objet communicable, c'est-à-dire d'abord comme une structure, est cet ensemble signifiant qui fonctionne dans un double renvoi référentiel ou cognitif, d'une part (c'est le renvoi à l'expérience), métalinguistique ou codique, d'autre part (c'est le renvoi à la structure abstraite commune, ou partiellement commune), au destinataire et au destinataire du message (R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, 1963 ; G. G. Granger, *op. cit.*). L'œuvre d'art est donc, dans sa manifestation même d'objet communicable et communiqué, un « ensemble (complexe) de formes qui produit une résonance psychique et qui se reproduit », un code qui est l'écriture de

la structuration de l'expérience, une « langue dont la fonction est d'objectiver cette expérience à des niveaux variables ».

D'où cette hypothèse de travail : l'œuvre d'art serait un produit idéologique et se définirait par l'idéologie lorsqu'elle serait constituée par une collection de messages, lorsqu'elle serait de part en part réductible – par une opération de déchiffrement pluriel et exhaustif au code (ou plutôt aux codes) auquel elle renvoie (en tant qu'ensemble signifiant). Pour articuler cette hypothèse à nos remarques d'ordre psychanalytique, l'œuvre d'art serait produit idéologique dans la mesure où elle serait le produit de l'élément compulsif du fantasme et l'accomplissement complémentaire et illusoire des désirs du récepteur. L'idéologie, et en particulier l'idéologie de l'œuvre d'art, est donc l'immobilisation de la différenciation du désir, de la recherche de la différence entre la force et la forme, au profit de la neutralisation des différences dans la décharge imaginaire qui, seule, permet l'assimilation de l'œuvre à la manifestation de codes qui sont comme les institutions de la création, les conditions communes et répétitives de sa communication, sa formalisation objectivante. Bien sûr, cette assimilation de l'œuvre à une collection de messages (à la juxtaposition de produits codiques) est abstraite, mais elle a une valeur analytique certaine dans la mesure où elle nous permet d'examiner et de tester sur le plan méthodologique l'adhérence idéologique d'une œuvre d'art déterminée et son effet idéologique de renforcement et de reproduction des codes, c'est-à-dire des institutions culturelles dominantes qui l'ont produite (P. Bourdieu, *La Reproduction ; essai sur la violence symbolique*, 1970).

Code. Les étapes de notre analyse seront donc, d'une part, l'élaboration de la notion de pluralité des codes et, d'autre part, l'examen de la notion d'idéologie. Des définitions que donnent du code le linguiste ou l'anthropologue nous pouvons tirer deux caractéristiques fondamentales : d'une part, l'opération fonctionnelle d'imposition d'une fonction variable à des propriétés invariantes (C. Lévi-Strauss, *Mythologiques I, Le Cru et le Cuit*, 1968 ; A. J. Greimas, *Du sens*, 1970) ; d'autre part, l'opération de translittération, ou de transcription, ou de traduction de messages hétérogènes en eux-mêmes, mais qui relèvent cependant d'un même ensemble social et culturel (C. Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, 1958). Les codes seraient, dans cette perspective, des systèmes de notions et d'opérations assurant la perméabilité d'une culture à elle-même. Dans l'une et l'autre de ces propriétés paraît impliquée la structure de double articulation caractéristique d'une langue en général, et l'on peut peut-être reformuler comme le déplacement d'un niveau à un autre d'une culture, d'un discours, ou d'une œuvre, d'une structure invariante qui reçoit de ce fait des fonctions, des finalités et une efficacité différentes.

Surcodage. D'où la nuance que l'on peut introduire entre code et codification : en employant le terme « code », on insistera plutôt sur la stabilité et la cohérence du système fonctionnel, la syntaxe et la sémantique d'une langue, par exemple, le système des fonctions d'un groupe de mythes, les structures grammaticales propres à un ensemble de poèmes. Avec la codification, c'est l'opération d'imposition du système ou de translittération d'un message dans un autre qui sera plutôt considérée. Aussi bien rencontrerions-nous la même distinction entre la structure comme produit et la structuration comme opération ou pratique d'organisation. Toutefois, l'application du code à l'expérience en vue de la production des messages ne laisse pas intact le code, ni n'épuise l'expérience à transmettre ; si l'on considère le procès de codification plutôt que le code, la pratique signifiante plutôt que la connaissance scientifique qui en est prise, l'objet – message manifestant le code – plutôt que le code comme objet ou artefact épistémologique construit, on constate alors qu'il n'est pas de codage rigoureusement uniforme ; ainsi apparaissent dans le message des traits qui l'individualisent et qui le font accéder à une autre dimension de langage. C'est le champ d'une science de l'art que de structurer ces opérations de codification, de déchiffrement et de chiffrement dont les structures d'intelligibilité sont pratiquées avant d'être connues, sont les règles d'un comportement avant de s'organiser dans les concepts et les relations d'une science.

Les modalités d'approche scientifique d'une complexification du code par la pratique même de la codification et de la

référence, dans cette codification même, à un supplément de l'expérience non réduit à la structure, consistent à analyser cette pratique comme un *surcodage*. Elle réalise une superposition de codes dont la limite sera le message unique générant la totalité des codes nécessaires pour le saisir et l'échanger (S. R. Levin, *Linguistic Structures in Poetry*, 1962). Quant à la référence au supplément d'expérience non structuré par la structure, elle sera expliquée par l'ouverture de la relation sémiotique d'interprétation entre la structure constituée de la langue et l'expérience, objet d'une pratique signifiante globale. Dès lors, nous sommes arrivés au niveau de l'œuvre d'art, objet surcodé, ou dont l'individualité est définie par la superposition d'une pluralité de codes de différents niveaux et de différentes natures. Encore faut-il insister sur le fait que la constitution de cette pluralité est une opération épistémologique visant à connaître et à maîtriser le double procès que toute recherche scientifique dans ce domaine rencontre, celui de la complexification du code de la langue dans son usage réel et celui de son débordement par l'expérience qu'elle a pour fonction de structurer. C'est dans le message artistique ou pratique que nous pouvons analyser cette complexification du code comme la superposition de codes auxiliaires visant à structurer de façon implicite et potentielle le résidu non structuré par la langue, mais auquel le message fait référence dans son expression même (G. G. Granger, *op. cit.*). C'est pourquoi nous accepterions la proposition de recherche proposée par N. Ruwet pour le poème comme l'hypothèse qui répond, au niveau épistémologique et théorique, à la pratique signifiante à la fois dans l'*actus operandi* et dans l'*opus operatum* dans la production artistique et l'appropriation esthétique. « Ne pourrait-on concevoir qu'une grammaire transformationnelle suffisamment complexe (qui aurait incorporé l'étude des relations lexicales et des tropes) soit en mesure un jour de décrire la structure d'un poème en termes de transformations opérées sur un ou plusieurs noyaux ? » (N. Ruwet, « L'Analyse structurale de la poésie », in *Linguistics*, n° 2, 1963). Les phrases noyaux constitueraient l'opération codifiante de base et les phrases effectivement manifestées dans le message poétique en seraient la transformation complexifiante dont les étapes et les niveaux, d'une part, et les règles de transformation, d'autre part, produiraient un modèle de l'*actus operandi* de l'écrivain.

Exemple. Prenons l'exemple d'un système signifiant non linguistique comme la peinture et considérons un tableau comme un paysage hollandais de Hobbema. Je n'ignore pas qu'en employant l'expression « paysage hollandais de Hobbema » j'use d'une ambiguïté, car elle signifie soit « un paysage de Hollande (fictif ou réel) peint par Hobbema dans un tableau », et comme tel obéissant à la réalité d'un lieu géographique, d'une topographie déterminée extérieure (paysage effectivement réel) ou intérieure (image que le peintre se fait d'un paysage), soit « le tableau peint par Hobbema et représentant un paysage de Hollande », et comme tel obéissant aux règles de la peinture, de chevalet, d'un genre (le paysage), aux exigences d'une clientèle, etc. C'est à partir de ce tableau considéré dans sa totalité comme objet possible d'une science de l'art que l'on peut tenter la construction de son code et l'examen de sa complexification dans la forme d'un surcodage dont le tableau examiné réalise le texte systématique, mais dont la cohérence au niveau épistémologique est loin d'être immédiatement assurée. Cette représentation d'un paysage hollandais obéit à un code de base qui est celui de la représentation dont les éléments essentiels sont le support comme surface plane bidimensionnelle géométriquement définie et délimitée, les « sens grammaticaux », l'organisation d'une représentation de l'espace réglée par une perspective optique, à la fois géométrique et aérienne et enfin « les phrases ou le vocabulaire », celui de la perception en tant qu'elle est d'ores et déjà articulée par un langage, vocabulaire du tableau proposé au regard dans la coïncidence entre le représenté, le perçu et le nommable. C'est ce code de base que le tableau de Hobbema transforme pour en faire « un tableau de Hobbema », en le complexifiant à chaque étape de l'analyse et en manifestant (par des codes auxiliaires ou par des écarts par rapport à une moyenne) le supplément de l'expérience « paysage des Pays-Bas » que le code basique de la représentation n'avait pas exhaustivement structuré.

Pour ne prendre qu'un détail, mais qui est caractéristique, la position de la ligne d'horizon plus ou moins basse dans le plan du tableau et qui peut aisément être comparée avec d'autres tableaux de paysage hollandais tout en relevant d'un « sens grammatical » du tableau, la perspective, en constituera une détermination précise (R. Jakobson, *Questions de poétique*, 1973). Il n'est pas au même niveau que l'organisation perspective de l'espace représenté, géométrique ou aérienne, tout en lui appartenant : il en est une des déterminations qui est manifestée sur un plan moins profond que la simple structure perspective. À poursuivre dans la même direction, lorsque Hobbema utilisera le schème en zigzag d'un chemin pour « articuler » l'espace représenté en profondeur et ainsi déployer « la troisième dimension » de la représentation picturale entre le premier et l'arrière-plan, cet élément que l'on retrouve dans toute la peinture de paysage appartient lui aussi à la structure grammaticale de la perspective, comme la position de la ligne d'horizon, mais il la surdétermine à un niveau moins profond encore, qui confine à la manifestation de surface du tableau, etc. Nous avons affaire à des transformations réglées d'une structure noyau (organisation perspective de l'espace perceptif) selon des degrés et des niveaux de complexité différents. On peut alors définir la surdétermination du code de base, le code « profond », en constituant comme codes secondaires les divers niveaux, chacun doté d'une grammaire et d'un vocabulaire propres.

Le jeu des surdéterminations codiques nous conduit vers une double conceptualisation régulatrice d'une science de l'art, d'une part vers le concept régulateur d'individu esthétique, d'autre part vers celui de pratique artistique ou esthétique. Dans l'une et l'autre direction également se juxtaposent et sans doute entrent en conflit deux attitudes réceptrices de l'œuvre d'art. Selon la première, l'œuvre aussi bien que la pratique qui la produit sont perçues comme relevant de séries hiérarchisées, de traditions, de corps légitimes de règles, d'ensembles plus ou moins explicitement clôturés de termes ; l'œuvre est alors perçue, conçue et reçue comme une collection de messages produits par des codes qu'il appartient à une science de l'art de dénombrer et d'analyser ; la pratique, de son côté, est vécue et réfléchie comme productrice et reproductrice de savoir-faire, de préceptes, de lois, de valeurs artistiques et esthétiques. Selon la seconde, l'œuvre est perçue contre les codes, les modèles ou les séries : avec eux, mais aussi contre eux, comme leur écartement, leur disjonction ; et la pratique afférente est perçue comme déviante, aberrante, pathologique ou initiatrice, instauratrice, révolutionnaire ; l'œuvre est saisie comme individu et la pratique qui la produit comme créatrice. Il ne fait pas de doute que l'œuvre relève de l'une et de l'autre de ces orientations.

Code artistique et institution sociale. C'est par là que nous aborderons le problème de la relation de l'œuvre et de la pratique artistique, d'une part, et de l'idéologie, d'autre part, en l'examinant sur deux points : tout d'abord, le caractère implicite ou pratique des structurations esthétiques ; ensuite, la pluralité des codes que l'on concevra moins comme forme hiérarchique complexe que comme conflit et différenciation expressives. « Le code artistique comme système des principes de division possibles en classes complémentaires de l'univers des représentations offertes à une société donnée à un moment donné du temps a le caractère d'une institution sociale [...] chaque époque organise l'ensemble des représentations artistiques selon un système institutionnel de classement qui lui est propre, et les individus ont peine à penser d'autres différences que celles que le système de classement disponible leur permet de penser » (P. Bourdieu, *Conditions sociologiques de la perception esthétique*, Centre de sociologie européenne, 1968).

Les codes artistiques sont des institutions sociales organisant le monde des représentations artistiques, mais aussi structurant le jugement que les individus peuvent émettre sur les produits artistiques, jugement qui est sans doute l'expression affective (verbale ou non) d'une différence, mais aussi la légitimation ou la valorisation de cette différence. Il faut réfléchir sur cette assimilation du code et de l'institution, s'interroger sur la manière dont le code-institution peut constituer la forme de production et de reproduction valorisée des jugements individuels sur les objets artistiques, et partant des pratiques

productrice et reproductrice de ces objets : une des voies privilégiées et spécifiques de la recherche sociologique et historique sur l'œuvre d'art se formule là.

En effet, en posant le code artistique comme institution sociale, la sociologie et l'histoire de l'art échappent à une problématique de l'intention subjective, de la compréhension par explicitation empathique des motivations des acteurs historiques et des agents sociaux. Elles font du même coup échapper l'œuvre d'art et sa pratique productrice et réceptrice à la contingence et à l'accident. Or, pour fonder une telle recherche, il a paru essentiel de poser l'hypothèse de la non-conscience des relations objectives entre les phénomènes sociaux cependant vécus par les acteurs historiques. L'institution sera une objectivation particulière de la vie sociale, permettant de construire « les coutumes, représentations collectives, formes sociales » d'une société ou d'un groupe déterminés à une époque déterminée de l'histoire, à partir des indices laissés par les procès sociaux dans les comportements et les documents (F. Simiand, *Statistique et expérience, remarques de méthode*, 1922). Si la recherche sociologique ou historique travaille entre traces et modèles, traces qu'elle observe et modèles qu'elle construit, cela signifie que l'institution, qui est son objet parce qu'elle est de la vie sociale objectivée dans une forme spécifique, est non consciente (C. Lévi-Strauss, « Introduction à l'œuvre de Mauss », in *Sociologie et Anthropologie*, 1950). Cette inconscience n'a rien à voir, au contraire, avec l'inconscient freudien. Elle est celle d'une pratique productrice et réceptrice, ou celle d'une compétence objective engagée par l'agent producteur et l'agent récepteur dans l'échange de l'œuvre d'art : elle signifie que, dans la production comme dans la réception, les agents sont d'autant plus « inconscients » ou aveugles aux opérations de chiffrement et de déchiffrement symboliques dans lesquelles sont impliqués les codes artistiques que ceux-ci sont profonds et partagés par le producteur et le consommateur de l'œuvre, que producteur et consommateur de l'œuvre sont davantage imprégnés par les valeurs et les idées, obéissent davantage aux règles d'un même espace culturel, que l'un et l'autre reproduisent davantage dans leur pratique « créatrice » et réceptrice (contemplative) ces valeurs et ces règles.

En revanche, plus l'analyse de l'œuvre d'art s'effectue dans les processus producteurs de surface, plus les difficultés de compréhension apparaissent, plus les compétences différentes sont interrogées comme telles dans les performances productrice et réceptrice, plus l'imprédictabilité du message s'accroît. Ainsi donc la latence structurale des surcodes de l'œuvre d'art (codes *a posteriori*) est l'indice non d'une inconscience comme le terme pourrait le laisser entendre, mais, au contraire, d'un travail pratique dans la production et la réception qui, tout en visant la constitution d'une nouvelle forme de compétence, en réalité fait apparaître et met en question les codes dans lesquels l'œuvre d'art était saisie. Paradoxalement, c'est dans ce travail pratique d'espacement des codes artistiques préexistants, dans la mise en question opératoire des institutions sociales qu'ils sont, dans leur déconstruction, que se manifestent les processus véritablement inconscients du désir et de son fantasme, alors que l'inconscience institutionnelle des compétences acquises et des dispositions cultivées appartiendrait à l'élaboration secondaire, aux processus préconscients, à la mise en forme (ou la liaison) des forces du désir.

Idéologie. Toute l'analyse du code artistique comme institution est ainsi une approche et une définition de l'idéologie, comme élément structurel de l'œuvre d'art et de la pratique artistique et réceptrice. L'idéologie est en effet un système de représentations, de croyances, d'idées, de valeurs dans lequel les hommes expriment la manière dont ils vivent leurs rapports à leurs conditions réelles d'existence, non pas expression de ces rapports, mais expression de leur représentation dans la conscience (K. Marx et F. Engels, *L'Idéologie allemande*, 1955). Aussi l'idéologie peut-elle être plus précisément définie comme « l'unité surdéterminée du rapport réel et du rapport représenté « imaginaire » que les hommes ont avec leurs conditions réelles d'existence ». De ce point de vue, et c'est une des caractéristiques essentielles des codes artistiques, l'idéologie, même si elle se donne comme structuration des procès de connaissance et s'offre explicitement comme mise au jour des rapports des

hommes à leurs conditions réelles d'existence, dans la mesure où elle est surdéterminée par le vécu imaginaire de ces rapports, n'a qu'une fonction apparente de connaissance. Elle est essentiellement une structuration ou une compétence pratique qui oriente et articule les performances des individus dans une société déterminée. Sa fonction propre n'est donc pas de connaissance, mais d'insertion pratique par une forme déterminée dans une société déterminée. Dès lors, la connaissance de cette société sera en quelque sorte filtrée, organisée et structurée par cette forme déterminée – surdéterminée – d'insertion : par là même, l'idéologie n'est pas connaissable sans une distanciation critique, sans un écart proprement révolutionnaire de la connaissance. Autrement, elle reste invisible, non consciente aux agents historiques et sociaux qui sont pris en elle, tout comme la connaissance qu'ils prendront de la réalité sociale et de leur position dans cette réalité sera saisie par l'idéologie (L. Althusser, *Pour Marx*, 1965).

Ainsi donc, les codes artistiques comme institutions sociales, comme intentions objectives des produits artistiques, comme procès aveuglés de chiffrement et de déchiffrement constituent-ils des idéologies spécifiques de la région de l'art et de l'esthétique, et, par un effet proprement épistémologique, la connaissance de l'œuvre d'art et des pratiques artistique et esthétique pourra être, elle aussi, un produit idéologique secondaire, dans la mesure où cette connaissance sera un élément également surdéterminé de la surdétermination idéologique, du rapport des individus aux produits artistiques. Mais, si l'idéologie n'est pas visible pour ceux dont elle constitue le système de représentations, elle n'en est pas moins un système ou une forme ; ce qui signifie qu'elle est dotée d'une cohérence relative, d'une structure propre : l'idéologie formalise, institutionnalise et objective dans l'unité imaginaire d'une forme ce qui est l'unité dialectique d'un conflit réel de la société. Elle représente cette unité dialectique dans les formes ou les institutions qui sont les codes symboliques et mythiques, esthétiques, artistiques ou stylistiques, etc., horizon et milieu imaginaires et réels qui donnent un cadre référentiel et des coordonnées immédiates aux conduites, aux comportements, aux pratiques des individus d'une société.

De plus – c'est là le second trait de la fonction pratique réelle, quoique dissimulée et invisible, de l'idéologie –, l'idéologie est un instrument objectif d'un rapport antagonique des classes sociales (tout au moins dans les sociétés divisées en classes sociales). L'idéologie apparaîtra dans l'histoire comme l'idéologie dominante manifestant la domination d'une classe. Dans la mesure où, en effet, l'idéologie assure « l'insertion pratique des êtres humains dans la structure sociale et, pour assurer cette insertion, conserve, dans une forme institutionnalisée, un type déterminé de rapports réels en les investissant par une unité et une cohérence imaginaires, il est bien certain que l'idéologie tendra au maintien de l'exploitation et de la domination de classe » (N. Hadjinicolaou, *Histoire de l'art et lutte des classes*, 1973).

Œuvre d'art et contradictions idéologiques. Mais il est un troisième caractère qui peut sembler compromettre le précédent, celui des contradictions relatives internes à l'idéologie. Dans la mesure où l'idéologie est la dissimulation-représentation de l'unité dialectique d'une formation sociale, l'unité de représentation qui la caractérise est animée de façon spécifique par les contradictions historiques qui définissent la formation sociale considérée. L'œuvre d'art, considérée comme produit idéologique et analysée dans un processus de connaissance critique, sera le lieu de ces contradictions idéologiquement manifestées, soit que s'affirme dans et par l'image la force de domination d'un code sur les structurations latentes possibles, soit, au contraire, que soit rendue possible à l'intérieur d'un ou plusieurs codes dominants hiérarchisés l'expression des messages générés par des codes dominés ou en instance de constitution, soit que, dans sa manifestation même, soit révélé le caractère incompatible de certains messages produits par des codes eux-mêmes effectivement non compatibles quoique apparemment liés dans la même formation idéologique. Naturellement, ces contradictions de niveau idéologique ne sont pas indiquées ou désignées dans l'œuvre d'art sans déformation ni occultation, tant celle-ci obéit, dans sa production et sa consommation, aux règles de

la pratique artistique idéologique, à son vocabulaire et à sa grammaire (H. Damisch, *Théorie du nuage*, Paris, 1972). Par là même, l'analyse scientifique de l'œuvre d'art peut construire également le système idéologique de la classe sociale considérée et la façon dont ce système idéologise – c'est-à-dire opère – les pratiques et les produits symboliques dans une société déterminée.

La connaissance scientifique de l'œuvre d'art consistera alors dans l'établissement, à partir des messages dont celle-ci est constituée, des codes qui les ont produits, c'est-à-dire des instances idéologiques diverses et pas nécessairement cohérentes dans lesquelles l'œuvre est saisie. Ce saisissement dont les formes sont construites par les procès d'analyse est donc diversifié (L. Marin, *Études sémiologiques*, 1972). Les codes s'articulent les uns aux autres comme des instances idéologiques conflictuelles et l'œuvre sera elle-même construite comme la juxtaposition des messages en position d'écartement les uns par rapport aux autres, messages que, cependant, le tableau, le livre, l'édifice clôturent et effacent par leur unité empirique observable. Or, c'est dans cet espacement qu'une science de l'art devra trouver l'unité transcendante, opératoire et fondatrice de l'œuvre d'art, la structure de son texte : non point centre substantiel qui livrerait la vérité une et indivisible de l'œuvre, mais lieu de dispersion des messages, révélant par là même la pluralité et l'incompatibilité des codes, c'est-à-dire des instances idéologiques productrices.

Dès lors, une connaissance rigoureuse de l'œuvre d'art, en produisant le système de son texte, pourra mettre en lumière l'opération de *dessaisissement* qu'effectue, dans l'œuvre, la pratique artistique (J.-F. Lyotard, *Discours, figure*, 1971). Il ne s'agit en aucune façon d'affranchir l'œuvre et la pratique artistique ou esthétique de leurs déterminations matérielles, de leurs conditions sociales et indirectement de leurs adhérences idéologiques. Il s'agit de montrer comment, dans ses déterminations dont la manifestation est l'imposition, par les institutions artistiques et esthétiques que sont les codes, d'une ou de plusieurs fonctions historiquement et socialement déterminées (donc variables) à des opérations et à des fonctions qui se définissent à un autre niveau (biologique, matériel, économique, donc invariables par rapport aux précédentes), la pratique artistique crée, dans et par l'œuvre, un espace de « jeu » ou de « subversion » : ces déterminations et ces adhérences y apparaissent comme telles et, dès lors, cessent de bloquer aussi bien les pratiques créatrices que les pratiques réceptrices. Ce jeu ouvre la possibilité d'une pratique de *dessais* du sens dans la reconnaissance même des constructions où il est saisi et où il se saisit.

Pour une sémiologie comme science de l'art

Notre dernière étape dans le domaine des concepts d'une science de l'art possible sera problématique : elle concerne l'articulation du sens après l'examen de sa production et de sa saisie. En concernant l'œuvre d'art en tant qu'objet d'une connaissance scientifique possible, cette expression a deux sens selon le niveau épistémologique où elle est utilisée : le problème de l'articulation du sens peut être posé au niveau de la pratique artistique et de son produit, à propos des procès et des éléments que celle-ci met en œuvre et manifeste. Mais le même problème peut viser la nature et la connaissance que nous presons de ces procès et de ces éléments à partir du produit manifesté, la nature du rapport que le discours de connaissance entretient avec l'œuvre d'art, que celle-ci manifeste ou non une grammaire et un vocabulaire, qu'elle y soit ou non réductible.

Sémiotique et sémiologie

Notre analyse de la notion de code idéologique nous a permis de répondre au premier problème en proposant ce que nous pourrions appeler une *sémiotique* de l'art dont la fonction essentielle consisterait à faire apparaître les convertibilités possibles entre les approches psychologiques et psychanalytiques, d'une part, et sociologiques et historiques, d'autre part. Cette sémiotique s'établit au niveau même des concepts

utilisés en montrant comment la pratique artistique et esthétique et ses produits (comme œuvres d'art créées et consommées), en tant qu'ils sont les objets d'une connaissance possible (la sémiotique), fonctionnent et se manifestent selon ces concepts. Le second problème a pour objet le discours sur l'œuvre d'art : il concerne une *sémiologie* de l'art, autre nom d'une science possible de l'art, sémiologie dont la sémiotique serait moins un domaine particulier que le mode d'effectuation privilégié de discours. L'ambiguïté entre une sémiotique et une sémiologie de l'art, les risques de chevauchement ou de glissement entre les deux discours sont significatifs des difficultés considérables que rencontre tout processus de connaissance lorsqu'il a affaire à des systèmes significatifs non linguistiques ou à des ensembles significatifs dans lesquels se manifestent des éléments non directement réductibles aux formes logique et rhétorique du discours de connaissance.

Linguistique et sémiologie

On sait que ce mouvement caractéristique (d'englobant-englobé) est fortement indiqué par Saussure : idéalement, la sémiologie enveloppe la linguistique comme une de ses régions particulières, dans la mesure où les signes linguistiques ne constituent pas le tout des signes ; il n'en reste pas moins que, sur les plans méthodologique et épistémologique, tout comme dans la stratégie même de la recherche, la linguistique constituera le modèle fondamental de la sémiologie, et en particulier la notion de signe caractérisée par la liaison nécessaire d'un signifiant et d'un signifié engagé dans une relation parfaitement arbitraire avec son référent. Il semble bien, à suivre les suggestions programmatiques de Saussure, que la peinture, l'architecture, la sculpture, voire la musique, ne puissent être assimilées à des langages : il paraît impossible, en effet, de déterminer des signes picturaux, sculpturaux, architecturaux, musicaux, au sens que ce terme possède en linguistique, à savoir des unités discrètes de signification, en nombre fini, liées en système par des règles d'arrangement et de combinaison, et indépendantes de la nature et du nombre des produits de ce système (soit les discours pour le système de la langue). Benveniste, à qui nous empruntons cette définition de la langue, ouvre cependant une voie possible à l'analyse : la substitution à la peinture, à la sculpture, etc., comme objet possible d'une science de l'art, de l'œuvre d'art qui dans une certaine mesure reproduit ce modèle théorique de la langue sans toutefois obéir à des conditions générales et constantes et avec une réelle instabilité qui interdit sa réduction au modèle (É. Benveniste, « Sémiologie de la langue », in *Semiotica*, I, 1-2, 1969).

Aussi, revenant au mode spécifique de signification engendré par le discours – soit à l'ordre sémantique –, Benveniste précisera que les expressions artistiques relèvent d'une sémantique sans sémiotique, le langage (au sens linguistique du terme) étant le seul système dont la signification s'articule sur les deux dimensions sémiotique et sémantique. Dès lors, il sera possible, d'une part, de construire une « sémantique » de l'œuvre d'art, c'est-à-dire des « discours » artistiques visant, pour parler le langage de Benveniste, les deux caractéristiques de la signification de ces discours : le fait que « l'inténué » saisi globalement et analysable en message est référé à une opération d'énonciation, c'est-à-dire de production (ou encore de pratique signifiante), et le fait que les discours prennent en charge selon les modalités qui leur sont propres l'ensemble des référents. Il sera possible, d'autre part, de construire une « métasémantique » de l'œuvre d'art visant les opérations discursives linguistiques par lesquelles la langue apparaît comme l'interprétant général de tous les systèmes sémiotiques et se trouve jouer dans ces discours le rôle d'une matière sémiotique fondamentale, d'une structure modélante primitive, conférant par là aux autres systèmes les qualités de sa propre signification, les informant par la relation de signe qui lui est caractéristique. « Aucun autre système ne dispose d'une langue dans laquelle il puisse se catégoriser et s'interpréter selon ses distinctions sémiotiques, tandis que la langue peut en principe tout catégoriser et tout interpréter, y compris elle-même. »

Philosophie du langage

Ne serait-ce pas dans cette perspective que les analyses de philosophie du langage peuvent se révéler précieuses pour jalonner un certain nombre de problèmes liés aux rapports que le discours non formalisé – le langage ordinaire – entretient avec la représentation non verbale, ainsi l'image ou le symbole ? La visée essentielle est en effet de dissiper les ambiguïtés inhérentes à l'emploi de certains termes comme représenter, dépeindre, être le double, le portrait de, être ressemblant à, etc., visée qui porte simultanément sur le discours sur l'art et sur le statut logique et ontologique des langages de l'art (N. Goodman, *The Languages of Art*, 1968 ; G. Hermès, *Representation and Meaning in the Visual Arts*, 1969). Nous choisissons d'en donner ici simplement un exemple portant sur la distinction entre le sens et la référence, en extrayant ce problème clef de l'œuvre de Frege (G. Frege, *Philosophical Writings*, 1960).

Sens et référence

Frege part de l'opposition leibnizienne-kantienne de l'analytique et du synthétique. En quoi consiste la différence entre l'égalité $a = a$ et l'égalité $a = b$? Cette dernière apporte un accroissement de connaissance, et tout le problème de la signification découle de la distinction entre les deux types d'égalité. Le discours, l'énonciation s'ouvrent sur la référence ; ainsi b peut être substitué à a puisque $a = b$ et pourtant b n'est pas a : il y a quelque chose de plus ou d'autre dans b qui n'est pas dans a . La problématique du signe comme représentation d'Augustin ou d'Aristote à Port-Royal se développe dans cet espace, car le signe représente, est substituable à la chose (ou au concept) tout en étant autre que la chose ou que le concept.

Aussi faut-il distinguer dans le signe la désignation ou la référence qui implique l'extériorité du référent et le sens « en quoi consiste la manière dont l'objet est donné ». « Vénus » et « l'étoile du Berger » désignent ou se réfèrent au même objet, mais ils le donnent différemment. La référence est identique, mais point le sens. C'est pourquoi la proposition « l'étoile du Berger est Vénus » comporte un gain de connaissance pour celui qui la prononce. Le sens et la référence sont l'un et l'autre objectifs. Seule, troisième terme du triangle sémiotique, la représentation est subjective. Entre la représentation et le sens, la correspondance est invérifiable et dans une certaine mesure incommunicable. En revanche, le sens est objectif comme la référence : un nom propre – c'est-à-dire tout signe ou ensemble de signes, qu'ils soient ou non des mots auxquels correspond un objet défini – « exprime sa signification et indique ou désigne sa référence. Ce que nous exprimons par un signe, c'est son sens. Ce que nous désignons, c'est sa référence. » C'est dire que le signe en général, quel qu'il soit, est pris dans une double relation, la relation à un champ sémantique lié par des oppositions rigoureusement réglées et celle à un extérieur du langage, au monde dans la mesure précisément où j'en parle : axe référentiel et axe du sens se recoupent dans le signe, et le discours sensé et véridique consistera en un déplacement simultané des deux axes engendrant d'un côté une chaîne de signifiés articulés les uns aux autres par et dans l'articulation des signifiants et de l'autre un développement de l'objet référé selon ses différentes faces ; le discours de connaissance est ainsi un discours dont la liberté est doublement liée par les contraintes du sens et par celles de la référence.

L'exemple du tableau

Qu'en est-il du tableau considéré comme nom propre ou du poème ? Frege prend l'exemple d'un fragment de poème épique : « Ulysse fut déposé profondément endormi sur la rive d'Ithaque. » Dans ce cas, la proposition a un sens, mais sa dimension référentielle fait défaut : y a-t-il un objet correspondant au nom d'Ulysse ? À vrai dire, cette question même est-elle pertinente d'un point de vue artistique ou esthétique ? Ce qui nous intéresse en lisant Homère, c'est le sens et les images et les affections qu'il éveille. En revanche, si nous posons la question de la référence, qui est la question même de la vérité, « nous abandonnons le plaisir artistique pour une attitude

d'investigation scientifique. [...] Ce qui nous pousse à progresser du sens vers la référence, c'est l'aspiration à la vérité. » La représentation picturale, qu'elle soit fidèlement mimétique (ressemblante) à un objet du monde ou non, est prise dans le même réseau analysé par Frege, et le discours sémiologique sur l'art doit, pour être un discours prétendant à la vérité, soigneusement désimpliquer et signifier les mailles de ce réseau. Le tableau est lié par l'analogie iconique à quelque niveau que cette analogie soit prise ; même le plus abstrait des tableaux est encore un fragment d'espace en position analogique par rapport à l'espace référentiel du monde. Dans cette mesure même, le tableau peut être l'objet d'un discours sur lui qui soit un discours vrai ou prétendant à la vérité : Quelle est la référence de ce tableau ? Ou du tableau en général ? Comment ce tableau, le tableau en général, désigne-t-il son extérieur, quand bien même il se référerait à son extérieur comme à un objet absent ou perdu (L. Marin, *Études sémiologiques*) ? Mais la trame de cette chaîne par laquelle le tableau est saisi est le mouvement du sens, l'articulation du sens, soit le discours du tableau lui-même en tant que les couleurs, les valeurs, les lignes sont dans un certain ordre assemblés et renvoient, à quelque niveau qu'on les prenne, à des règles de disposition, de distribution et d'organisation que les codes explicitent, c'est-à-dire dans une terminologie wittgensteinienne aux usages et aux contextes d'emploi de ses éléments (L. Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, 1953). L'écartement des messages dans l'œuvre d'art désigne l'espace où s'instaure la relation entre le sens et la représentation, entre l'espace articulé et organisé du sens et les intuitions subjectives, autre extériorité, autre référence qui n'appartient plus au monde mais au désir et à son fantasme se projetant dans l'espace ouvert entre les déterminations des usages et les règles des jeux de langage.

Il faut, pour conclure, revenir à un des traits caractéristiques d'une science possible de l'art que nous définissons programmatiquement comme sémiologie, à savoir la *dispersion* de son champ à partir des trois pôles psychologique et psychanalytique, sociologique et historique, linguistique et logique enfin. Il est bien certain que la linguistique a ouvert le champ sémiotique et que, dans une certaine mesure, elle le polarise, mais l'analyse sémiotique de l'œuvre d'art, en particulier, apparaît plus dans le décrochement du système linguistique d'avec lui-même que dans le transfert et l'application du modèle sémiotique de la langue à des ensembles de niveaux et de nature différents. Elle s'indique davantage dans la *distance* qui se creuse entre les divers usages du langage humain et plus encore entre les divers systèmes signifiants dont certains dépassent ou enveloppent les autres et dont d'autres révèlent dans l'œuvre elle-même des incompatibilités, des contradictions. L'œuvre d'art, dans la mesure où elle est considérée comme l'objet d'une connaissance scientifique possible, est renvoyée par le discours sémiotique vers les manifestations symboliques codifiées par des conventions indissolublement littéraires, artistiques et sociales, institutions génératrices de messages dont l'œuvre est la collection ouverte et hétérogène. Mais, en même temps et contradictoirement, l'œuvre, dans cette connaissance même, indique ce par quoi elle échappe à ce discours qui pourtant délimite l'espace ouvert entre ces messages : l'œuvre d'art, produit d'une pratique artistique et esthétique dont la théorie ne peut être que la désignation. L'entreprise théorique est donc limitée puisqu'elle bute sur des éléments et des procès non réductibles aux discours de connaissance, mais elle est nécessaire puisque, tout en restant théorique, elle peut offrir (si elle est correctement conduite et point oubliée du champ où elle se développe) les conditions logiques d'intelligibilité de ce qui lui préexistera toujours, une pratique porteuse « inconsciente » de sa propre théorie. Mais elle pourra le faire seulement en reconnaissant cette préexistence, en acceptant de se situer dans le mouvement même de l'effectuation pratique et non point en dehors d'elle. Elle reconnaîtra en particulier dans l'œuvre d'art qu'elle saisit comme objet de connaissance que ce qui constitue cet espace où s'indiquent la pratique qui la produit et celle qui la reçoit est transgression, bouleversement des institutions, des codes, des conventions, des normes de la langue, de la classe sociale dominante et de ses groupes conflictuels en un moment de l'histoire et en un lieu du monde. L'entreprise théorique peut

signaler la frontière de cet espace, peut pointer ce lieu de *révolution*, mais elle ne peut s'y installer. Ici encore, l'oiseau de Minerve ne prend son vol qu'au crépuscule.

Dès lors, une science de l'art possible travaillera au niveau d'une sémiotique de l'œuvre d'art pour conceptualiser la constitution latente et progressive des objets symboliques, des systèmes signifiants dans la pratique du sens. Mais elle travaillera aussi au niveau d'une sémiologie de l'art entendue comme la théorie de cette sémiotique, théorie de ce discours de la pratique signifiante dans un discours sur l'art qui formulerait dans des modèles de plus en plus abstraits et formels les structures de la fonction symbolique en général.

Toutefois, elle marquera constamment les limites de son entreprise, son invalidation permanente et son imprédictabilité essentielle qui découlent de ce que l'on pourrait simplement appeler la « créativité » de la pratique artistique dont elle ne peut constituer le discours qu'après coup, parce que cette pratique est déjà une théorie et cette théorie inexprimable sinon dans une pratique. La fonction « philosophique » d'une science de l'art ne serait-elle pas de désigner le point « utopique » où théorie et pratique, discours de connaissance et expression du désir seraient réconciliés (H. Marcuse, *Éros et civilisation*, 1955) ? Ainsi une science possible de l'art peut-elle répondre, après ce long circuit à travers les sciences humaines, à la double négation de la science et de l'art par l'œuvre d'art contemporaine, que nous évoquions au début comme la caractéristique épistémologique de sa connaissance.

Bibliographie

- T. W. ADORNO, *Philosophie de la nouvelle musique*, Gallimard, Paris, 1962 / R. ARNHEIM, *Visual Thinking*, Univ. California Press, Berkeley-Los Angeles, 1969 / *Toward a Psychology of Art*, *ibid.*, 1972 / *The Power of the Center*, *ibid.*, 1982 / R. BARTHES, *Le Plaisir du texte*, Seuil, Paris, 1973 / *Mythologies*, *ibid.*, 1957 / *La Chambre claire*, note sur la photographie, Gallimard, 1980 / *Le Degré zéro de l'écriture*, éléments de sémiologie, Gonthier, Paris, 1968 / W. BENJAMIN, *Mythe et violence*, Denoël, Paris, 1971 / *Poésie et révolution*, *ibid.* / *L'Homme, le langage et la culture*, Denoël-Gonthier, 1974 / E. BLOCH, *L'Esprit de l'utopie*, trad. franç., Gallimard, 1977 / P. BOURDIEU, *La Distinction*, critique sociale du jugement, éd. de Minuit, Paris, 1979 / O. CALABRESSE, *Semiotica della pittura*, Il Saggiatore, Milan, 1980 / *The Concept of Style*, Beal Lang éd., Univ. Pennsylvania Press, 1979 / H. DAMISCH, « L'Origine de la perspective », in *Macula*, n° 5-6, Paris, 1979 / J. DERIDA, *La Vérité en peinture*, Flammarion, Paris, 1978 / U. ECO, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milan, 1975 / A. EHRENZWEIG, *The Hidden Order of Art*, Univ. California Press, 1971 / P. FRANCASTEL, *La Figure et le lieu*, Gallimard, 1969 / M. FOUCAULT, *L'Archéologie du savoir*, *ibid.*, 1969 / E. H. GOMBRICH, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Phaidon Press, Londres, 1960 / *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*, *ibid.*, 1963 / E. H. GOMBRICH, J. HOCHBERG & M. BLACK, *Art, Perception and Reality*, John Hopkins Press, Baltimore, 1970 / A. J. GREIMAS, *Sémiotique et sciences sociales*, Seuil, 1976 / « Histoire/Théorie de l'art », n° 315-316 de *Critique*, éd. de Minuit, 1973 / P. KAUFMANN, *Psychanalyse et théorie de la culture*, Denoël-Gonthier, 1974 / E. KRIS, *Psychanalyse de l'art*, trad. franç., P.U.F., Paris, 1978 / E. KRIS & O. KUZ, *Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist*, Yale Univ. Press., 1979 / J. KRISTEVA, *Polylogue*, Seuil, 1977 / J. LACAN, *Le Séminaire*, XI, Seuil, 1973 / P. LACOLE-LABARTHE, *Le Sujet de la philosophie*, Flammarion, 1979 / C. LÉVI-STRAUSS, *La Voix des masques*, Plon, Paris, 1979 / I. LOTMAN, *La Structure du texte artistique*, Gallimard, 1973 / J.-F. LYOTARD, *Économie libidinale*, éd. de Minuit, 1974 / *Des dispositifs pulsionnels*, 10/18, Paris, 1973, rééd. Bourgois, Paris, 1980 / *Les Transformateurs Duchamp*, Galilée, Paris, 1977 / L. MARIN, *Détruire la peinture*, Galilée, 1977 / « Les ordres de la figuration », in *Communications*, n° 34, Seuil, 1981 / M. PLEYNET, *Système de la peinture*, Seuil, 1977 / J.-L. SCHEFER, *Le Déluge, la peste, Paolo Uccello*, Galilée, 1976 / *La Sociologie de l'art et sa vocation*, Denoël-Gonthier, 1976.

Dans le Corpus :

ART / CRÉATION (création et créativité) / CULTURE (SOCIOLOGIE DE LA) / ESTHÉTIQUE / IMAGINAIRE ET IMAGINATION / INTERDISCIPLINAIRES (RECHERCHES) / INTERPRÉTATION / MODÈLE / OBJET / ŒUVRE D'ART / PSYCHANALYSE ET PEINTURE / PUBLIC ET ART / SCIENCES HUMAINES / SÉMIOLOGIE DE L'ART / SIGNE ET SENS / SOCIOLOGIE DE L'ART / STRUCTURE DANS LES SCIENCES HUMAINES / TECHNIQUE ET ART.