

## L'œuvre d'art et les sciences sociales

Depuis toujours, la relation de l'art et de la science a été une relation problématique. Quelles qu'aient pu être les interférences pratiques des activités artistiques et des activités scientifiques – que l'on songe à Platon, Vinci, Leibniz, à Schönberg ou à Valéry –, quels qu'aient pu être les impacts, dans le champ des sciences, de propositions artistiques : ainsi celui de la perspective des artistes sur la conception de la géométrie projective ou, à l'inverse, celui de l'invention scientifique dans le domaine de l'art, par exemple l'« influence » des travaux de Newton ou de Chevreul sur la pratique de la couleur par les peintres, il n'en reste pas moins que les normes régulatrices des sciences, intelligibilité, rationalité, objectivité, universalité, et le privilège exclusif qu'elles accordent aux valeurs de connaissance tracent entre les deux mondes des frontières sinon infranchissables, du moins d'une telle puissance que les termes mêmes qui désignent ces normes et ces valeurs changent radicalement de sens et de portée lorsqu'ils passent de l'un à l'autre – la « vérité en peinture » de Cézanne est-elle celle de la physiologie de la vision ? L'objectivité d'une optique de la couleur, qu'a-t-elle à « voir » avec celle d'une perception du coloris ?

Ces questions sont plus insistantes encore lorsqu'on en vient à considérer les « produits » de l'art, les œuvres et leurs approches par des procédures et des méthodes relevant des sciences sociales, dans la mesure même où le caractère *essentiellement* singulier de l'œuvre artistique constitue un obstacle aux formalisations généralisantes de ces sciences et dans la mesure où ses effets *indissolublement* de connaissance, de sensibilité (plaisir) et d'affect (émotion) résistent à leurs légalités objectivantes. À tout le moins, l'œuvre d'art exige un renversement de perspective de ces procédures et de ces méthodes : il ne s'agira plus de dissoudre les « individus » artistiques dans les formalités et les modèles des sciences sociales, mais de constituer la singularité artistique en *idée*, au sens kantien du terme, qui les réglerait et les orienterait, sans doute au risque de les problématiser. Il s'agira donc de poser à leur propos et dans leurs relations à l'œuvre d'art l'interrogation critique, celle des conditions de possibilité et de légitimité de l'approche de l'art par les sciences.

Mais une telle interrogation ne laisse pas non plus intacte la notion même d'œuvre d'art. S'interroger sur l'« applicabilité » des sciences sociales – psychologie, sociologie, histoire, anthropologie, sémiologie – à l'œuvre, c'est aussi s'interroger sur l'activité artistique comme création et réception ; c'est apercevoir que son « produit », l'œuvre (et ses effets), ne trouve son statut d'*opus* qu'à la condition de « produire sa propre production », qu'à la condition que, dans l'*actus operandi*, se conjoignent d'une part la réflexion théorique qui donne à cet acte sa certitude et d'autre part la pratique

artistique qui permet et « autorise » cette réflexion, en constituant l'objet en œuvre dans toute sa puissance d'effets. À partir de la relation entre œuvre d'art et sciences sociales ainsi pensée pourrait être envisagée une théorie de l'art qui serait le fait de l'art lui-même dans la force de sa contestation et de son renouvellement, tout comme s'exposerait dans les œuvres du passé et du présent un art dont la théorie serait contemporaine de sa création et de sa réception : double et réciproque assumption qui interrogerait à la fois l'objectivité d'une connaissance scientifique des œuvres et l'ineffabilité de leur évaluation subjective ; double et réciproque assumption qui pourrait constituer la forme actuelle d'une critique du jugement esthétique.

### Une science de l'art est-elle possible ?

Une science de l'art ou, plus modestement, une connaissance à visée scientifique de l'œuvre d'art est-elle possible comme science relativement autonome et indépendante parmi l'ensemble des sciences de l'homme et de la société ? Tel est donc le premier problème, fondamental, que pose l'intitulé même de cette enquête sur les sciences sociales et l'œuvre d'art.

Œuvre d'art et sciences sociales, la conjonction de ces deux expressions ne saurait définir en effet un thème de recherche, ni un objet d'étude, tout au plus le domaine d'une épistémologie critique et historique dont la nouveauté tiendrait précisément aux questions sous-jacentes à cette conjonction : « œuvre d'art » où le singulier viserait le concept de l'œuvre d'art en général, « sciences de l'homme et de la société » où le pluriel renverrait à une pluri- ou inter-disciplinarité de méthodes, de procédures et de techniques de connaissance hétérogènes.

### L'insurpassable singularité de l'œuvre d'art

Quel sens y a-t-il à parler de l'œuvre d'art en général alors que ce qui en définit la qualité artistique est l'individualité et la singularité insurpassables de ce produit de l'activité créatrice ? Quel sens y a-t-il à parler d'une œuvre d'art puisqu'il s'agirait par là de n'étudier que le produit achevé, ultime et terminal de cette activité ? Quel sens enfin y a-t-il à ne prendre en considération les œuvres d'art que comme des objets particuliers de connaissances scientifiques concernant l'homme et la société alors que toute œuvre d'art, qu'elle soit de langage, d'image ou sonore, qu'elle soit produit d'une performance corporelle ou représentation visuelle, musicale ou verbale, excède largement, et sans doute par



Albrecht Dürer, « Le Martyre des dix mille », 1508. Huile sur toile, 99 cm × 87 cm. Kunsthistorisches Museum, Vienne.

essence, la simple connaissance de sa signification, fût-elle d'une extrême complexité, pour « porter » des effets de sensation sur le corps sensible de ses destinataires – c'est sa part « esthétique » – et réduire des « affects » pathétiques dans leur cœur et dans leur imagination – c'est là sa part passionnelle ?

Et, pour affiner encore cette dernière interrogation, quel sens y a-t-il à parler des œuvres sans que soit prise en considération l'activité qui les a produites en coupant, si l'on peut dire, l'*opus operatum* de l'*actus* et du *modus operandi* qui l'ont amené à l'existence ; et, quand bien même le ferait-on, quelle réduction de sens n'y aurait-il pas à soumettre cet *actus* et ce *modus operandi* et leurs « mystères » aux seules méthodes et procédures analytiques des sciences de l'homme et de la société et à ne lire ou à n'écouter les confidences, les aveux ou les cris des poètes, des peintres, des sculpteurs, des musiciens que d'un œil ou d'une oreille soupçonnant tous les travestissements et toutes les méconnaissances de l'idéologie, de la fausse conscience ou de la complaisance ?

Ou, pour cerner différemment notre interrogation, n'y a-t-il pas quelque impertinence, du point de vue même de cette épistémologie historique et critique que nous avons évoquée initialement, à considérer les œuvres d'art dans l'empirie de leur existence concrète et, à plus forte raison,

l'œuvre d'art dans la généralité de son concept, comme des « données immédiates » des sciences de l'homme et de la société, des « choses » offertes directement à l'observation, à la description, à l'analyse et à l'explication alors que, précisément, pour être les objets de ces sciences, et comme les autres objets dont ces sciences traitent, les « œuvres d'art » doivent être construites selon des procédures régulières, par sélection critique de traits et de caractéristiques coordonnés et organisés par un système d'hypothèses et au moyen d'instruments qui sont toujours, en quelque mesure, prédéterminés par une théorie ou par une conception générale de l'homme, de la société, de leur structure et de leur histoire ?

Œuvre(s) d'art et sciences sociales, tout au plus un domaine ouvert, mais dont l'ouverture ne signifierait pas la dispersion, voire la dissipation de ses objets, l'incertitude de ses limites et de ses frontières, l'opportunisme de ses principes et le caractère hétéroclite de ses méthodes ; dont la cohérence cependant ne tiendrait pas à un système unitaire et à la méthodologie qui en serait issue, mais à quelques décisions opératoires, heuristiques, à valeur théorique et à puissance pratique.

La première de ces décisions est de considérer les œuvres d'art – plastiques, sonores, de langage – comme des ensembles signifiants aux trois sens que nous avons indiqués :

sémiotique (et sémantique), esthétique (et sensible), pathétique (et affectif) ; et ce, dans les contextes qui leur sont propres et sous les conditions matérielles et spirituelles qui contribuent à en déterminer la spécificité, afin de *viser* par là – comme une sorte d'idée régulatrice au sens kantien du terme – l'insurpassable singularité de l'œuvre. Ainsi, les œuvres littéraires ne sauraient y être considérées indépendamment des formes de la langue et des dispositifs oraux et écrits qui les mettent en usage ; elles n'y sont point isolées des canaux selon lesquels s'effectue, dans des temps et des lieux déterminés, la communication des messages, ni isolées non plus des modalités qui règlent l'échange des discours dont les formalités relèvent indissolublement du système de la langue et de son effectuation concrète, individuelle et sociale. Les œuvres artistiques n'y sont point séparées de l'imaginaire individuel et collectif, des modes et des structures où celui-ci s'organise dans l'histoire et les groupes sociaux, des conditions qui en déterminent la réalisation et des finalités individuelles et sociales qui leur donnent sens. Que Léonard de Vinci enfant, élevé par deux mères, la mère paysanne et la femme de son père dans la maison duquel il a grandi, ait été incité à réunir, semble-t-il pour la première fois dans la peinture italienne de la Renaissance, la Vierge, sainte Anne et l'enfant Jésus est une chose, mais que l'unité « fantasmatique » de ces trois figures s'exprime, au-delà des gestes et des postures, par leur inscription dans une puissante structure pyramidante dont on sait l'influence déterminante qu'elle eut pour la solution d'un problème artistique de la peinture de son temps en est une autre, et ce sont les relations entre l'histoire personnelle et son contexte et l'histoire de la peinture et ses traditions qui sont ici l'indépassable problème posé à une « science » des œuvres d'art (E. Kris, 1978).

#### *L'approche descriptive de l'œuvre d'art*

Œuvres d'art et sciences sociales, un domaine donc dont la découpe des limites s'effectue dès lors selon deux autres décisions plus problématiques que la précédente, qui avait fourni quelques-uns des critères de la construction de ses objets ; deux décisions de délimitation : d'un côté, délimitation par rapport à une approche purement descriptive où la connaissance d'une œuvre particulière, plastique ou littéraire, de ses sources, des circonstances historiques de sa création, d'un autre côté, délimitation de sa diffusion, qui est un but en soi. Ce travail nécessaire ne peut constituer qu'un préalable à l'entreprise – à vrai dire d'une tout autre ampleur – qui serait celle dévolue à une « science » des œuvres d'art qui vise à leur compréhension spécifique et à leur interprétation structurale. On connaît l'expérience « fiction » à laquelle se livre Panofsky dans « L'Histoire de l'art comme discipline humaniste » (in *L'Œuvre d'art et ses significations. Essais sur les arts visuels*, p. 35 sq., cf. bibliographie) : « Supposons que je découvre dans les archives d'une petite ville de Rhénanie un contrat daté de 1471 et confirmé par des actes de paiement, selon lequel le peintre local "Johannes qui et Frost" a reçu commande pour l'église Saint-Jacques d'un retable représentant la Nativité sur le panneau central et les saints Pierre et Paul sur les volets latéraux ; supposons en outre que je découvre dans l'église Saint-Jacques un retable correspondant à ce contrat. Nous disposerions en ce cas d'une documentation aussi bonne et simple que nous puissions l'espérer [...]. Et pourtant de nombreuses questions se poseraient. Le document peut être un original, une copie ou un faux [...]. Quant au retable [...], il est également possible que l'original ait été détruit au cours des troubles iconoclastes de 1535 et remplacé par un retable représentant les mêmes sujets, mais exécuté vers 1550 par un peintre d'Anvers. Pour atteindre à quelque degré de certitude, nous devrions confronter le document à d'autres documents de date et de provenance semblables, le retable

à d'autres tableaux exécutés en Rhénanie vers 1470. » Mais, ajoute Panofsky, deux difficultés s'élèvent qui vont engager le chercheur dans le « cercle méthodologique » de l'interprétation où se joue le premier geste délimitant une « science » des œuvres d'art : la première est que « confronter » est impossible si nous ne savons pas ce qu'il s'agit de confronter. « Nous aurons à dégager certains traits stylistiques [...], un type donné d'écriture [...] ou quelque particularité formelle ou iconographique du retable. Mais, puisque nous ne pouvons analyser ce que nous ne comprenons pas, notre examen revient à présupposer un "décodage" et une interprétation. » La seconde difficulté est qu'aucune des données auxquelles nous confrontons le cas qui fait problème n'offre de meilleure garantie que le cas lui-même. « C'est seulement en nous fondant sur l'ensemble [...] d'une classe de données que nous pourrions décider si, tant sur le plan du style que de l'iconographie, notre retable était possible en Rhénanie autour de 1470. » Mais, en retour, une classification présuppose l'idée du tout auquel les classes appartiennent, autrement dit « elle présuppose la conception historique d'ensemble que nous essayons d'édifier à partir de nos cas particuliers » (E. Panofsky, 1969). Loin de pouvoir s'abriter, comme la description « positiviste » d'une œuvre particulière, derrière une accumulation indéfinie de petits faits vrais, « la "science" de l'interprétation structurale des œuvres d'art engage toute la vérité acquise dans chaque vérité à conquérir parce que toute la vérité est dans la vérité du tout » (P. Bourdieu, in Panofsky, 1967 b.).

#### *Autonomie ou dissolution de l'œuvre d'art*

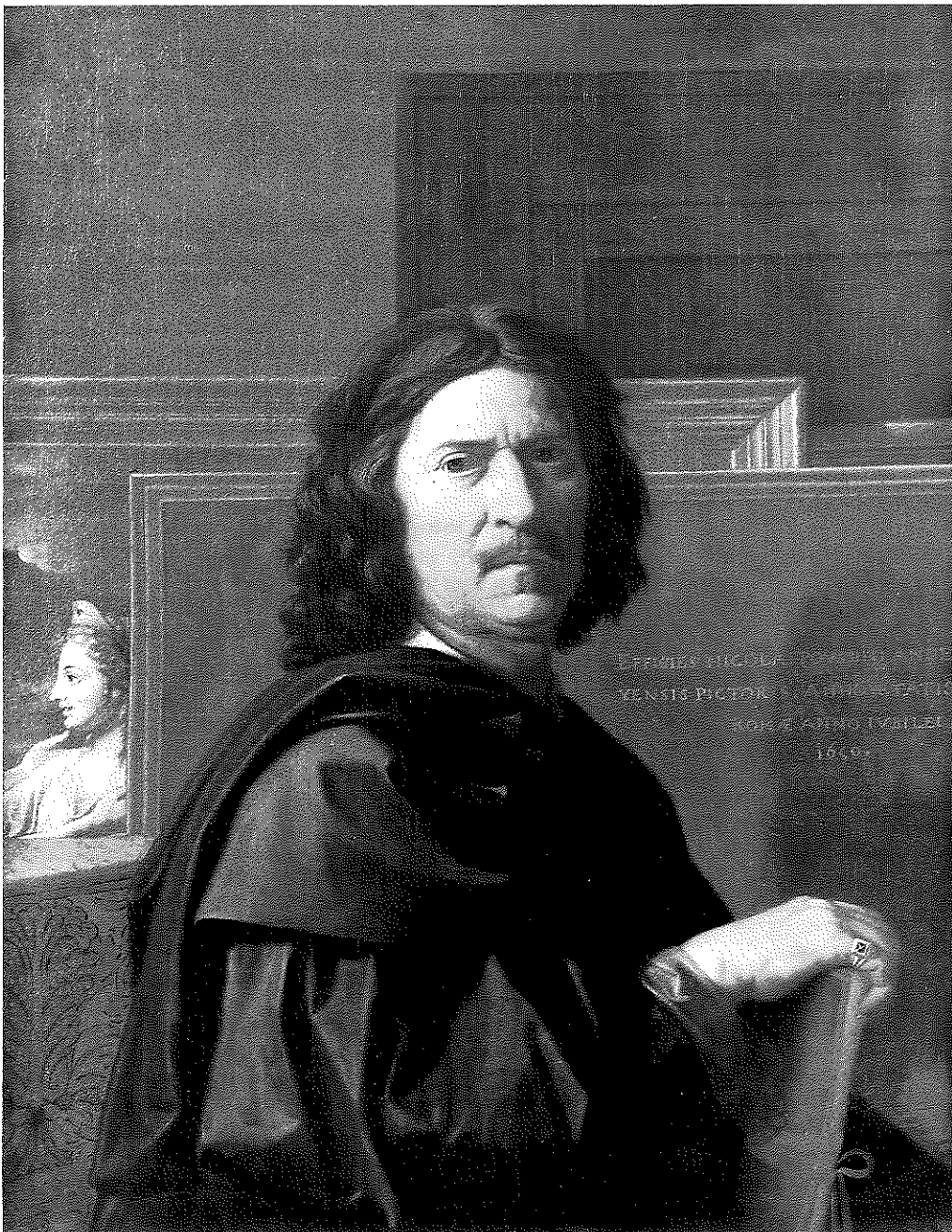
D'un autre côté, deuxième décision de délimitation, en un sens inverse de la précédente, où l'étude « scientifique » des œuvres d'art s'efforçait de trouver son champ dans la description d'une œuvre particulière par le repérage de ses sources et dans son explication par son attribution à un auteur et par les circonstances particulières de sa production (la commande par exemple) ; il s'agira pour l'œuvre de conquérir son autonomie par rapport à une perspective où la connaissance des arts, arts plastiques et visuels, du son et de la musique, de la parole et du langage, etc., de leurs formes et de leurs produits, est entièrement subordonnée à un projet dont la finalité est autre : philosophique, sociologique, psychologique, biologique, etc. C'est ainsi que nous retrouvons le problème épistémologique critique posé par l'intitulé même de notre enquête, la nature et la signification de la relation entre l'« œuvre d'art » et les « sciences sociales ». Objet construit par ces sciences, l'œuvre d'art court en effet le risque d'être doublement dissoute dans les pratiques de connaissance et d'analyse spécifiques de ces sciences. Elle l'est comme un 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 domaines de connaissance.

Dans le premier cas, l'œuvre d'art, en effet, n'est, dans la perspective philosophique, sociologique, psychologique, etc., qu'un objet particulier dans un ensemble d'objets relevant tous d'une même problématique et d'une méthodologie homogène. Elle ne jouit d'aucun privilège qui la distinguerait dans cet ensemble. Au contraire : de même nature et de même espèce que les autres objets du champ, elle est construite (mais aussi réduite) comme objet possible d'une connaissance scientifique déterminée. Ainsi, une œuvre religieuse comme la *Trinité* de Masaccio, une œuvre théâtrale comme le *Misanthrope* de Molière, une construction architecturale comme la *pyramide* de Chéphren, etc., ne sont que des documents parmi d'autres et sans doute pas les plus significatifs pour la connaissance historique de l'Italie

au XV<sup>e</sup> siècle, de la France du siècle de Louis XIV ou de l'Égypte de la IV<sup>e</sup> dynastie. Ou, d'un autre point de vue, qui est celui de la sociologie des cultures, la fresque de Masaccio, la comédie de Molière, la pyramide égyptienne n'accèdent à la dimension d'objet de connaissance qu'en partageant différemment ou analogiquement un certain nombre de caractéristiques, la première, avec d'autres œuvres de même type ou de même style, construites selon les mêmes principes dans la Florence du premier Quattrocento ; la deuxième, avec la farce, la mascarade, la comédie « sérieuse », le drame bourgeois, la grande tragédie dans le fonctionnement social et culturel de la représentation théâtrale à la cour et à la ville dans la France de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle ; la dernière, avec les autres formes de tombeaux, les autres formes de rituels de sacralisation du souverain, avec les autres instruments de domination religieuse et politique dans l'ancienne Égypte. On pourrait aussi bien remarquer que ce qui fait la nature singulière et spécifique de la fresque de Masaccio disparaît dans la constitution d'un corpus « iconique », étape primitive d'une

analyse sémiotique du « code » de la représentation perspective. Le texte, l'édifice, le tableau dans leur singularité d'œuvre et au titre de leur qualification sémiotique ne sont alors, chacun, qu'un « exemple » d'une « grammaire » générale et raisonnée du « texte » pictural, littéraire ou architectural.

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 soumettre à des méthodes et à des procédures analytiques hétérogènes, relevant de problématiques théoriques différentes, sans que soient fournies, voire élaborées, une problématique et une méthodologie plus puissantes qui effectueraient théoriquement et pratiquement l'intégration de ces différentes méthodes et problématiques dans l'unité d'un objet signifiant construit scientifiquement, à la façon dont E. Cassirer avait trouvé, dans la fonction symbolique de l'esprit, le principe transcendantal constitutif des différentes formes symboliques que sont le langage, le mythe, la science, l'art, principe à partir duquel il devenait possible de penser leurs objets propres,



Nicolas Poussin,  
« Autoportrait », 1650.  
Huile sur toile, 98 cm x 74 cm.  
Musée du Louvre, Paris  
(Réunion des musées nationaux).



dans leur configuration et leur articulation réciproques. Cette problématique et cette méthodologie de deuxième ordre devraient dès lors constituer, pour continuer à parler le langage de Cassirer, les bases d'« une sorte de grammaire de la fonction symbolique en tant que telle qui embrasserait et déterminerait d'une façon générale l'ensemble des expressions et des idiomes particuliers tels que nous les rencontrons dans le langage et dans l'art, dans le mythe et dans la religion ». Mais, tant que la constitution d'une telle grammaire n'est pas faite ni même tentée, comme ce fut le cas avec *Les Formes symboliques* d'E. Cassirer, l'œuvre d'art court un risque de dissolution et la « science » de l'art, celui de son hétéronomie, dans le champ des sciences sociales, voire celui d'être une simple rhapsodie de méthodes et de procédures de connaissance.

Soit le *Portrait de Poussin par lui-même*, aujourd'hui au Louvre. Ce tableau 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 qui peuvent être significatifs sur le plan de l'histoire et de l'esthétique. Toutefois, on ne manquera pas de remarquer qu'en guise de fond donné à sa monumentale figure le peintre a peint deux châssis de tableau et une toile recouverte de son enduit, mettant par là en représentation les diverses phases de la construction d'un tableau comme parties intégrantes de sa propre figure de maître de la peinture. Il réintègre par là l'unité et la singularité de l'œuvre d'art, ce que les sciences chimiques et physiques avec leurs techniques d'analyse avaient en quelque sorte exorbité de l'œuvre même, même si les résultats obtenus peuvent être intégrés à une histoire du tableau, à celle des procédés techniques et des matières de la peinture, à celle enfin d'une manière singulière de peindre. D'autant que le même tableau peut apparaître comme la projection d'une image du Moi ou plutôt d'un idéal du Moi, au sens que la psychanalyse freudienne donne à ce terme, idéal du Moi dont le tableau serait, à la fois dans sa représentation et dans sa production, la réalisation sublimée dans une sorte d'accomplissement hallucinatoire. Mais le même tableau est aussi un texte d'une lisibilité complexe, c'est-à-dire un système de relations significatives entre des niveaux d'articulation et de conceptualisation très différents dont le moindre n'est pas celui de l'iconographie, en particulier celle de la femme dont la figure apparaît dans la partie gauche de l'œuvre, femme vue de profil, au diadème orné d'un œil vivant, et sur les épaules de laquelle sont appuyées les deux mains d'un personnage caché par le cadre du tableau. De l'étude chimique à la psychanalyse, de l'analyse sémiotique à l'iconographie et à la recherche historique documentaire, le même tableau dit *Autoportrait « Chantelou »* de 1650 par Poussin, au musée du Louvre, éclaterait en ensembles de traits et de caractéristiques, chaque ensemble étant doté de sa cohérence propre et de sa signification spécifique, si en tant qu'œuvre et en tant qu'œuvre d'art, *opus operatum, actus et modus operandi*, ce tableau ne construisait lui-même son irréductible et singulière unité.

### L'unité de l'œuvre d'art

C'est donc cette unité qu'une possible « science » des œuvres devra prendre en compte. Il ne s'agira donc pas de s'engager dans ces analyses multiples et en dispersion, hétérogènes dans leurs principes comme dans leurs techniques, de ce tableau, mais de viser à son propos et à titre d'*horizon* (ou d'*idée régulatrice*) des études qui lui sont consacrées, cette *grammaire des formes symboliques* que nous avons évoquée avec Cassirer. La fonction symbolique, sphère générale des conditions de possibilité et de légitimité des diverses formes symboliques, est bien, en ce sens, la matrice des sciences de l'homme et de la société, sciences dont les objets, les formes symboliques, constitueraient chacune une

*sémiosis* spécifique, la détermination conceptuelle d'un contenu allant de pair avec sa stabilisation et sa fixation dans un ensemble, sinon un système, de signes caractéristiques. Il faut alors dire de cette œuvre d'art ce que Cassirer écrivait de l'art, du langage ou du mythe en général, qu'elle constitue un « système » indépendant et caractéristique qui doit son fond propre non à ce qu'il refléterait une réalité extérieure transcendante – Poussin à Rome, en 1650 –, mais au contraire à ce qu'il édifie « selon une loi interne et originale de production, un monde de sens particulier et indépendant, cohérent et unitaire ». En elle opère un principe de formation et de configuration objectives. Cette grammaire des formes symboliques comme des méthodes de construction et de connaissance d'objets qui lui sont propres viserait l'œuvre d'art comme l'unité théorique singulière et concrète de leur articulation : l'œuvre d'art, comme cette œuvre d'art, serait ainsi un « objet théorique » singulier où est élaboré et produit concrètement, par le langage ou par l'image, par le son, le rythme, les volumes ou les structures, un ensemble lié de solutions ou de tentatives de solutions à des problèmes théoriques abordés et, en cette occurrence singulière, traités pratiquement, avec des mots et des phrases, des couleurs et des lignes, des timbres et des hauteurs, etc. Aussi le risque de dissolution de l'unité objective signifiante de l'œuvre d'art par son appartenance à des champs hétérogènes de connaissance est-il relatif à l'autre risque de dissolution où la spécificité et la singularité de l'œuvre, son individualité, sont en quelque sorte neutralisées par son intégration à un domaine de connaissance déterminé.

Le thème épistémologique, historique et critique d'une « science » de l'art est donc de réfléchir la dialectique entre les deux dissolutions de l'œuvre et d'en viser la théorie en élaborant l'ensemble conceptuel permettant de constituer cette science dans sa relative autonomie. Une « science » de l'œuvre d'art ne peut donc se constituer comme science séparée, isolée, 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 et de la société, il l'est parmi d'autres. Pour lui-même et en propre, il est tous ces objets de façon multiple et unitaire. 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, ni justifié critiquement ni épistémologiquement fondé.

Aussi cette grammaire des formes symboliques et des méthodes constitue-t-elle la seule instance épistémologique possible visant à la fois à recueillir la double dissolution de l'œuvre d'art par neutralisation et dispersion, et à la « relever » par la construction d'un objet bien fondé d'une « science » dotée de sa propre cohérence interne et de sa propre légitimité : non que la science des œuvres d'art soit une science des sciences, une science totalitaire parce que totalisatrice. La fonction symbolique de l'esprit, principe transcendantal des formes symboliques – avons-nous écrit, avec Cassirer –, est la matrice des sciences sociales.

C'est à ce titre que peuvent être élaborés les instruments méthodologiques et conceptuels d'une science des œuvres d'art en mesurant, dans les œuvres mêmes, les problèmes et les questions théoriques, voire les apories ou les paradoxes nés des recoupements 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, sauf dans les illusions et les méconnaissances de l'idéologie de la science et de la connaissance positiviste. Il s'agit, en bref, de constituer une science de l'inter- ou de la pluri-disciplinarité quant à un domaine particulier d'objet, et de construire l'objet de cette science, l'œuvre d'art comme un « objet théorique singulier » au sens que nous avons indiqué plus haut.



« L'Histoire du roy : l'entrée de Louis XIV à Dunkerque, le 2 décembre 1662 », 1665-1680. Tapisserie des Gobelins, 372 cm × 560 cm. Château de Versailles (Réunion des musées nationaux).

Cette grammaire des formes symboliques et des méthodes, qui définit dans sa plus grande généralité une science des œuvres d'art, est donc constituée sur le plan de la théorie comme sur celui de sa méthodologie par le corps de concepts et de règles par lesquels peut être construit l'objet de connaissance correspondant à la pratique artistique et à son produit, l'œuvre d'art, 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 les opérations par lesquelles elle est dispersée dans les divers systèmes ou ensembles conceptuels dont l'articulation cependant structure l'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 signifiance, en l'occurrence, d'abord l'objectivation de la pratique dans un discours et du produit de la pratique dans une structure relationnelle formulable conceptuellement ; ensuite la détermination des conditions qui permettent cette objectivation, à la fois au niveau de ses déterminations historiques et culturelles 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. À quel moment historique, dans quel lieu et dans quel milieu social et culturel, des images de dévotion privée comme la *Vanité* de Philippe de Champaigne, ou publique comme l'*Annonciation*, du polyp-

tyque de saint Antoine, de Piero della Francesca cessent-elles d'être des instruments de dévotion et de prière, ce que ces œuvres étaient, au moins pour une part, à Paris dans les années 1650, en Toscane ou en Ombrie au milieu du Quattrocento, pour devenir objets de contemplation artistique et de jouissance esthétique, objets de connaissance savante, répertoriés et étudiés au musée Tissé du Mans ou à la Galerie nationale de Pérouse ? La relation de correspondance des produits théoriques et des produits pratiques consiste donc à conceptualiser la pratique productrice, celle de Philippe de Champaigne ou celle de Piero, dans un discours théorique et à déterminer les conditions de possibilité de cette conceptualisation dans la formulation des principes générateurs de cette pratique, c'est-à-dire dans la théorie qu'elle véhicule.

L'art, tout art – et pas seulement les arts du langage –, pense. Mais comment ? La question est difficile, qu'il ne s'agit pas d'aborder en s'interrogeant uniquement sur la science ou sur les capacités théoriques explicites de l'artiste, sur les discours académiques de Champaigne ou sur le *De Prospettiva Pingendi* de Piero della Francesca. La théologie, la philosophie, la science de ces deux peintres se constituent toujours, avec le sens, selon les trois paradigmes du sémiotique (signifiance), de l'esthétique (la sensation) et du pathétique (le sentiment, l'affect), et celui-ci s'incarne dans l'œuvre (G. Didi-Huberman, 1985).

#### *L'étude des formes*

L'ultime décision méthodique consistera alors à formuler le programme d'une science des œuvres d'art, c'est-à-dire à construire ces ensembles qui font sens, et où s'expriment et se constituent individus et sociétés, dans le temps et

l'espace, selon trois grands registres de recherche. Tout d'abord l'étude des formes dans leur agencement propre : formes verbales et visuelles, sonores et musicales, gestuelles et posturales, etc., où se mettent en usage les outils du langage et en œuvre les appareils de la sensibilité, de l'affectivité et du corps percevant, où s'actualisent les schèmes de l'imagination et les concepts de la pensée pour constituer, à un moment et dans un lieu déterminés de l'histoire et de la culture, le monde des œuvres, des genres et des styles. Pour ne prendre que ce seul exemple, la perspective dite centrale, apparaissant à la Renaissance et en Italie, est une forme complexe, relevant à la fois de l'imagination créatrice et des constructions conceptuelles de la géométrie, de l'optique, et de la théorie de la lumière, dans laquelle une « pensée plastique » se manifeste et où les trois paradigmes du sens indissolublement se mêlent.

La *Trinité* de Masaccio est une des œuvres qui furent le manifeste de l'introduction de la perspective dans l'art de peinture : non seulement l'ensemble de la fresque est la « réalisation » singulière et concrète d'un modèle géométrique et optique (paradigme sémiotique), non seulement l'art de peinture, ainsi réglé théoriquement, ouvre dans le mur de l'église l'illusion d'une chapelle *en profondeur* et dont l'architecture s'avance en *trompe l'œil* hors du plan du mur, dans l'église, pour la plupart de ses éléments constructeurs et de ses figures – à l'exception des trois personnes de la Trinité et de l'abside de la « chapelle » (paradigme esthétique) ; mais, en outre, en plaçant sous l'autel en trompe l'œil un tombeau ouvert avec un squelette étendu sur la dalle, le peintre introduit métaphoriquement la mort dans le dispositif perspectif, d'autant que la taille du squelette est exactement celle du spectateur de la fresque debout dans la nef et situé au point de vue (paradigme pathétique).

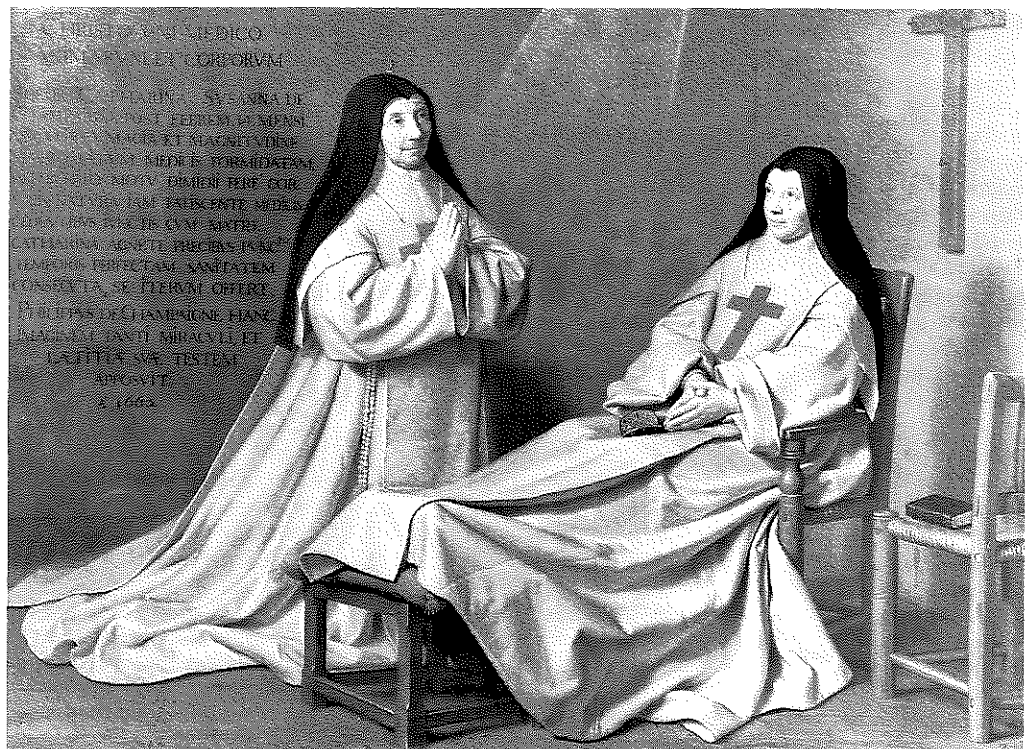
#### L'étude des pratiques culturelles

Le deuxième registre de recherches d'une « science » des œuvres d'art serait l'étude des pratiques culturelles liées à ces formes et de leurs fonctionnements complexes avec leurs implications psychiques, sociales, éthiques, religieuses, mais

aussi esthétiques ou affectives. Il s'agit ici de souligner que ce lien entre les pratiques culturelles et les formes artistiques est un lien intrinsèque, constitutif de ces formes, tant au titre de la pratique artistique elle-même qui élabore ces formes dans l'œuvre d'art qu'elle produit qu'à celui des pratiques proprement culturelles de réception de ces formes et de leurs usages esthétiques, affectifs ou de connaissance et d'information. Pour prendre un exemple dans le domaine de l'image, on rencontre en Italie comme en France, à la Renaissance et à l'âge classique devant certaines images religieuses, des pratiques qui manifestent une croyance dans la réalité et l'efficacité de ce que ces images représentent : toute se passe devant elles comme si elles étaient des reliques, c'est-à-dire, au sens technique et religieux du terme, des *restes* du corps d'un saint ou d'un martyr et, par extension, des *objets* qui ont été *en contact réel* avec le Christ ou les saints et qui rappellent leur souvenir, non pas par simple représentation ou par une destination cultuelle, mais par un rapport objectif avec le corps du saint ou par une appartenance, plus ou moins intime dans le passé, avec lui ; tout se passe donc comme si le regard sur l'image et la présentation de l'image au regard valaient pour le contact entre le corps du fidèle et le corps du saint avec tous les effets d'ordre magique qui en étaient issus. On se demandera selon quels moyens et par quels instruments s'est opéré un tel transfert d'effets de croyance. On s'interrogera en particulier sur le rôle et la fonction joués dans un tel transfert par le cadre de l'image qui la présente au regard du fidèle et qui se trouve recueillir une partie de l'efficacité « magique » du cadre de conservation et d'ostension de la relique. Bien évidemment, cette efficacité opère à l'âge classique, dans certains tombeaux et chapelles de Bernin, par exemple, selon des modalités de pensée et de sensibilité bien différentes de celles qui prévalaient dans l'Occident chrétien au XII<sup>e</sup> ou au XIII<sup>e</sup> siècle.

#### L'étude des discours sur l'art

Enfin, troisième registre de recherches, l'étude des discours concernant ces pratiques, à la fois ceux qui prennent



Philippe de Champaigne,  
« ex-voto »  
(mère Catherine-Agnès Arnauld  
et sœur Catherine  
de Sainte-Suzanne Champaigne,  
fille de l'artiste), 1662.  
Huile sur toile,  
165 cm × 229 cm.  
Musée du Louvre, Paris  
(Réunion des musées nationaux).

en charge les œuvres artistiques ou littéraires comme leur objet propre (esthétiques, théories de la peinture, de la musique, de l'architecture, théories poétiques et rhétoriques, littératures d'art, textes de critique d'art, etc.) et ceux qui concernent des objets ou des domaines plus généraux comme les philosophies et les théories du langage et du discours, les théories de l'image et de l'imagination, etc. Ce domaine est immense et doit permettre des avancées décisives d'une science des œuvres d'art dans la mesure où l'ensemble de ces discours sur l'art – au sens très général de l'expression –, à condition de les placer avec la plus grande précision et la plus grande rigueur possibles dans leur contexte historique, social, idéologique, permettent d'apercevoir comment, à une époque déterminée et dans un milieu géographique, social et culturel spécifique, a été formulée et conceptualisée une pratique artistique déterminée, comment ses produits ont été reçus, refusés ou acceptés, interprétés, comment ces discours théoriques ont pu à leur tour modifier les pratiques, déplacer les formes dans les œuvres mêmes, en renouveler le sens, en suggérer de nouvelles, comment enfin certains contresens – ou qui nous apparaissent tels – ont pu être commis, erreurs tout aussi éclairantes que les intuitions les plus perspicaces. Entrent évidemment dans ce corpus les discours qu'écrivains, poètes, peintres, architectes, musiciens ont pu tenir sur leur art en général et sur leur œuvre en particulier, ou sur tel de leur tableau. Ainsi pourra-t-on découvrir dans la simple description que fait Poussin de son tableau *Pyrame et Thisbé* (musée de Francfort) pour son ami le peintre Jacques Stella les linéaments de sa conception du sublime en peinture, comme dans la lettre qu'il adressa à son client et ami Chantelou pour accompagner l'envoi de la *Manne*, une « théorie » fort complexe de la représentation d'histoire et de la lisibilité de l'œuvre d'art picturale.

### L'œuvre d'art comme intention et représentation

Si le projet d'une science de l'art consiste à *viser* la constitution d'une grammaire de la fonction symbolique au sens où Cassirer emploie cette expression, si l'opération symbolique est donc au principe même de la conscience, c'est-à-dire du « je pense » kantien, cette forme vide qui accompagne toutes les représentations, « ce n'est que dans et par ces représentations que devient possible ce que nous appelons le donné et la présence du contenu ». Ces représentations fondées et produites par une volonté transcendante de signifier sont prises dans un réseau de relations qui obéissent à ce principe constitutif, lequel imprime à son tour sa marque sur toutes ses productions. Aussi le problème clef d'une « science » de l'art et de l'œuvre d'art comme forme symbolique tient-il aux modes spécifiques d'application du langage à l'œuvre d'art et au médium qui lui est propre. Ce n'est point un hasard si le premier volume des *Formes symboliques* de Cassirer est consacré au langage : comme le notait É. Benveniste dans son article « Sémiologie de la langue », en 1974, la langue est l'interprétant général de tous les systèmes signifiants, y compris son système propre. La question initiale et fondamentale d'une science de l'art, c'est-à-dire d'une théorie de l'art et d'une histoire de l'art dans les œuvres, est donc celle de la relation au langage, forme symbolique hiérarchiquement première par rapport aux formes symboliques de l'art et aux œuvres comme systèmes indépendants et caractéristiques. Comment une œuvre d'art pourrait-elle être considérée dans sa singularité et dans son autonomie comme sa propre théorie dont le discours qui la décrit et l'interprète ferait advenir le sens spécifique ? Les produits des formes symboliques et, en particulier, ceux de la forme symbolique de l'art conquerraient-ils le monde comme représentation ?

Travailler ici, dans le droit-fil de la pensée de Cassirer, à la constitution d'une science de l'art dans la visée d'une grammaire de la fonction symbolique nécessite de bien apercevoir, dans la perspective d'une épistémologie historique et critique, que cette fonction n'est pas l'esprit ou la faculté de l'esprit ; elle n'est pas un sujet ontologique ou métaphysique ; c'est une *fonction*, un « transcendantal » sujet, sphère générale des conditions de possibilité et de légitimité des sciences sociales et de leur construction d'objets. Autrement dit, la fonction de symbolisation implique que, entre les différents aspects d'une totalité historique, il existe un moyen terme, comme dit Cassirer, une affinité structurale dont il s'agit de découvrir le principe spécifique, en recherchant le lieu géométrique de toutes les formes d'expression symbolique propres à une société et à une époque : à l'époque moderne, ce lieu géométrique apparaît bien être la notion ou plutôt le *dispositif de la représentation*. Comme nous l'avons déjà souligné, ce dispositif est à entendre comme le principe constitutif, à la fois des *objets* de la science, de la religion, de l'histoire, de l'art, etc., et de la *connaissance* qui en a été prise. Les objets à comparer, répétons-le, doivent être conquis contre les apparences immédiates et construits par une analyse méthodique, par un travail d'abstraction. Il s'agit donc de dégager des réalités concrètes, les structures entre lesquelles peut s'établir la comparaison et d'en découvrir les propriétés communes. En l'occurrence, il s'agit donc de « construire » le dispositif de la représentation au double sens que nous avons dit, de déterminer son *modus operandi* à partir des œuvres et des contenus de la pensée classique de la représentation.

### Transparence et opacité

Résumant en cela toute une histoire de la sémiotique occidentale, la pensée définit la structure signifiante comme représentation. L'idée représente la chose pour un esprit, et le signe est cette chose qui représente l'idée pour les autres esprits. La signification du signe consiste dans l'adéquation du signe à l'idée et par là à la chose signifiée. Autrement dit, la réalité, sinon la valeur objective, du signe, c'est son effacement par transparence devant l'idée et devant la chose signifiée. La fonction de la transparence du signe est ainsi d'assurer la communication parfaite des esprits entre eux : la fonctionnalité du signe est l'essence de la représentation moderne. La coextensivité exacte de la structure et de la fonction de signification construit l'universalité de la connaissance dans la transparence de son discours où les sujets rationnels conviennent entre eux. La théorie classique définit bien 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 liées 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, 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 déduire 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 » (G.-G. Granger, 1968). Ou, pour le formuler dans le langage des théoriciens classiques, tout signe, même de langage, est matière autant qu'idée, voix sonore, inscription graphique, autant que sens et forme mentale. L'idéalité du signe est sa transparence. Mais il se peut aussi que la matière du signe persiste dans sa fonction même de représenter et que dès lors devienne apparent, sur le plan de la connaissance et de la théorie, ce que la transparence du signe avait permis d'oublier ou de méconnaître sur le plan de l'usage : le fait que *le signe se présente quand il représente quelque chose*, dans le moment même où il s'efface devant ce qu'il représente. Le résidu de la transformation de l'expérience en représentation est plus qu'un simple reste ; c'est une dimension fondamentale du dispositif de la représentation. Telle serait donc la part opaque du signe et c'est par elle, et avec elle, que la signification du signe, son fil sémantique et sémiotique, se tresse avec ceux, esthétique et pathétique, de la sensation et de l'affect. C'est par l'opacité du signe que sont induits tous ses effets de plaisir et de jouissance dans la sensibilité et l'imagination, tous ses affects passionnels dans le sentiment et le cœur.

Pour prendre l'exemple du discours théorique de la peinture de la Renaissance, celui de Brunelleschi et d'Alberti, le tableau est une fenêtre ouverte sur le monde : grâce à sa transparence, par elle, le tableau le représente en *vérité* et en réalité, mais, pour ce faire, il doit être un *écran* entre le spectateur et le monde, un *support* et une *surface* de construction de l'espace illusoirement profond, un *plan* où les figures des hommes et des dieux déploieront les récits de leur histoire par gestes, postures, mimiques, autant de signes des passions qui les animent : opacité de la représentation dans sa transparence même, opacité que les peintres n'hésiteront pas à masquer, à signaler, à faire apparaître comme telle dans les occurrences mêmes où ils représentent le plus fidèlement le monde de la nature, l'histoire des hommes, les mythes de la religion. De même, toute la réflexion de la Renaissance et de la pensée classique sur les moyens linguistiques et poétiques d'une évidence « mimétique » de la chose dans la surface des mots du discours élabore une poétique et une rhétorique de l'opacité de la représentation dans sa transparence même avec les figures stylistiques de la *copia* (l'abondance), de l'*enargeia* (le brillant), de l'*illustratio* (l'illustration) et de l'*evidentia* (l'évidence), de la *demonstratio* (la démonstration) et de l'*apodeixis* (l'ostension), de l'*hypotyposis* (l'hypotypose), etc., toutes figures visant à annuler la « re-présentation » de quelque chose par les signes, dans la présentation du signe comme ce quelque chose même, avec, là encore, tous les effets sensibles et les affects pathétiques que cette présentation implique.

Le signe-représentation se présente représentant quelque chose. Il importe aussi d'être attentif à la forme réfléchie de la formule que sémanticiens et pragmaticiens contemporains assignent, après les théoriciens classiques, à l'opacité (F. Récanati, 1979). Certes, l'« opacité » du signe, c'est la présence d'une matérialité dans le signe même, la persistance ou l'insistance de ses effets dans la forme : pour nous en tenir à ces deux domaines, un tableau de peinture est un support de bois ou de toile, un châssis avec un format déterminé, un cadre, des pigments colorés, des pâtes et des vernis ; un texte écrit est une page, des pages faisant volume, des signes arrangés dans un certain ordre, un certain type de lettres, des marques de ponctuation, des espacements, mais aussi un ensemble de traces d'une *dictio*, d'une voix silencieuse proférant ces signes, les échos de cette voix et

les signaux de ces accidents sonores. Cette présence matérielle se présente elle-même comme véhicule, moyen ou instrument de signification d'un sujet à un sujet. Dans la représentation, elle se présente comme *intention* ; une intention, qui, certes, ne se réduit pas à l'intention consciente du créateur sujet, se bornant à traduire dans l'œuvre un concept, un thème, un programme ou les injonctions d'une commande. C'est justement parce qu'il s'agit de la matière même de l'œuvre, avec ses contraintes indépassables ; c'est parce qu'il s'agit de la pratique artistique qui lui est liée que la signification ne saurait s'épuiser dans l'idée de la chose que le signe représente ni dans l'intention du sujet créateur de produire sa représentation. La représentation se présente – représentant quelque chose : dans l'œuvre, la représentation a un effet de sujet ; l'œuvre d'art est *objectivement* un sujet. « C'est cette intention dont le positivisme historiographique chercherait vainement la trace parce qu'elle échappe par essence à la conscience du créateur comme de tous ceux qui participent à la même culture, parce qu'il n'a pas besoin d'être intentionnellement exprimé par quelqu'un pour s'exprimer et qu'il peut s'exprimer sans exprimer une volonté d'expression individuelle et consciente » (P. Bourdieu, 1967). Ou encore, comme l'écrit Panofsky : « L'intention ne peut être déterminée de façon absolue. D'abord parce que les "intentions" ne sont pas susceptibles *per se* d'être définies avec une précision scientifique. Ensuite parce que les "intentions" d'hommes produisant quelque objet que ce soit sont conditionnées par les normes de leur époque et de leur milieu [...]. En dernier lieu, parce que notre façon d'apprécier ces "intentions" est inévitablement influencée par notre propre attitude, laquelle à son tour dépend à la fois de nos expériences personnelles et de notre contexte historique » (E. Panofsky, 1955-1956).

On trouve d'ailleurs, au XVII<sup>e</sup> siècle même, cette remarquable tension entre transparence et opacité qui anime le sens même de « représentation ». Représenter signifie d'un côté substituer un présent à un absent – ce qui est la structure la plus générale de tout signe, qu'il soit de langage ou d'image –, substitution qui se trouve réglée – nature ou convention – par une économie mimétique : c'est la similarité postulée du présent et de l'absent qui autorise l'opération de substitution. Mais il est une autre signification selon laquelle représenter signifie exhiber, montrer, insister, présenter, en un mot, une présence. Dès lors, c'est l'acte même de présenter qui construit l'identité de ce qui est représenté, qui l'identifie. D'un côté, une opération mimétique qui assure le fonctionnement, la fonction, voire la fonctionnalité, d'un présent au lieu d'un absent. De l'autre, une autoprésentation constitutive d'une identité, une auto-identification qui assure une légitime valeur de beauté.

### *Description et mimésis*

Insistons un moment sur la logique et l'économie mimétiques qui règlent l'opération de substitution du « re-présenter ». Il semble bien qu'y pointe la fascination d'un double désir : désir d'un langage de mots si transparent au monde des choses que la description, qui en serait la plus parfaite réalisation ou le fantasme, serait comme l'opérateur d'une traductibilité généralisée des figures imagées du tableau en noms de langage. Mais ce désir lui-même a pour condition son autre, le désir d'un tableau de peinture si transparent au monde sensible qu'il en serait la rêverie en miroir ; et la représentation de peinture serait alors à son tour l'opération d'une transposition généralisée des choses du monde en images peintes ; elle inscrirait seulement le retour des choses qui viendraient ainsi se faire prendre au piège de la toile et de la surface peinte, elle-même déjà piège de langage, filet ou réseau de noms : rêve ou désir d'un double échange, où la logique et l'économie de la mimésis de l'art tourneraient au même régime que la logique et l'économie

de la description de l'image - logique et économie du « même », du langage et de l'image, par la double grâce de la figure mimétique de peinture et du nom descripteur qui se borne à désigner. Cette équivalence recouvre en fait un *échange* sans profit ni perte, et lui-même, à son tour, des logiques complexes et des économies raffinées dans le champ des mots et du langage comme dans celui des choses et des figures dont la congruence résulterait d'une transaction finale, d'un bilan ultime où les défauts et les excès dans un domaine se trouveraient exactement compensés par les grains et les manques dans l'autre. Autrement dit, le désir de transparence des images aux choses et des noms aux images dénierait un trouble, celui des opacités de l'image et du langage. Il semble bien en effet que toute la fantasmagorie de la description et de la mimésis se soit édifiée sur la dimension transitive de la représentation (représenter quelque chose) par oubli de son opacité réflexive et de ses modalités (se présenter) : une mimétique de l'image peinte ouvre ainsi la voie des mots aux images parce que les images des choses (en peinture) sont déjà les noms des choses (en langage), parce qu'une description nominale des choses est déjà inscrite dans l'image. Les deux miroirs du langage et de l'image s'identifient dans l'œuvre de peinture immédiatement, et tout le procès de présentation ne manque pas de ternir, d'opacifier ces deux miroirs.

Au trouble de la transparence mimétique de la représentation, provoqué par son opacité réflexive ou présentative, pourrait également correspondre celui de la transparence représentative du discours descriptif, engendré par ses limites opaques. N'est-ce pas là la fonction de ces figures de discours que nous avons évoquées, *hypotypose*, *harmonisme*, *subjectio ad aspectum* qui, de Gorgias à Fontanier, peignent les choses de façon si vive, si énergique et si animée qu'on croit les voir en entendant les mots ? Mais, si les mots peignent en montrant et si le langage décrit en faisant voir, c'est bien parce qu'une « force » le traverse, une force que les mots articulent en signes ; c'est par la chair de la voix, sa matière sonore, que, au-delà de l'information que les phrases véhiculent, la parole du poème fait sens, ce que Poussin appelait le *son des paroles* à la lecture des théoriciens italiens de la musique du XVI<sup>e</sup> siècle, pour en formuler l'analogie avec les modes proprement picturaux des couleurs et de la disposition des figures. En deçà et au-delà des mots et des phrases, la force de ces figures de langage trace, dans le corps de l'œuvre de peinture ou de langage, la syntaxe opaque du désir qui anime le peintre ou l'orateur et qui s'inscrit dans le corps du spectateur et de l'auditeur : aucune description de langage qui ne serait que couplée sur la machine mimétique de l'image ne parviendra à rendre compte de ces forces d'opacité de la présentation de la représentation où prennent *forme*, à titre de leurs effets, les identifications imaginaires du sujet.

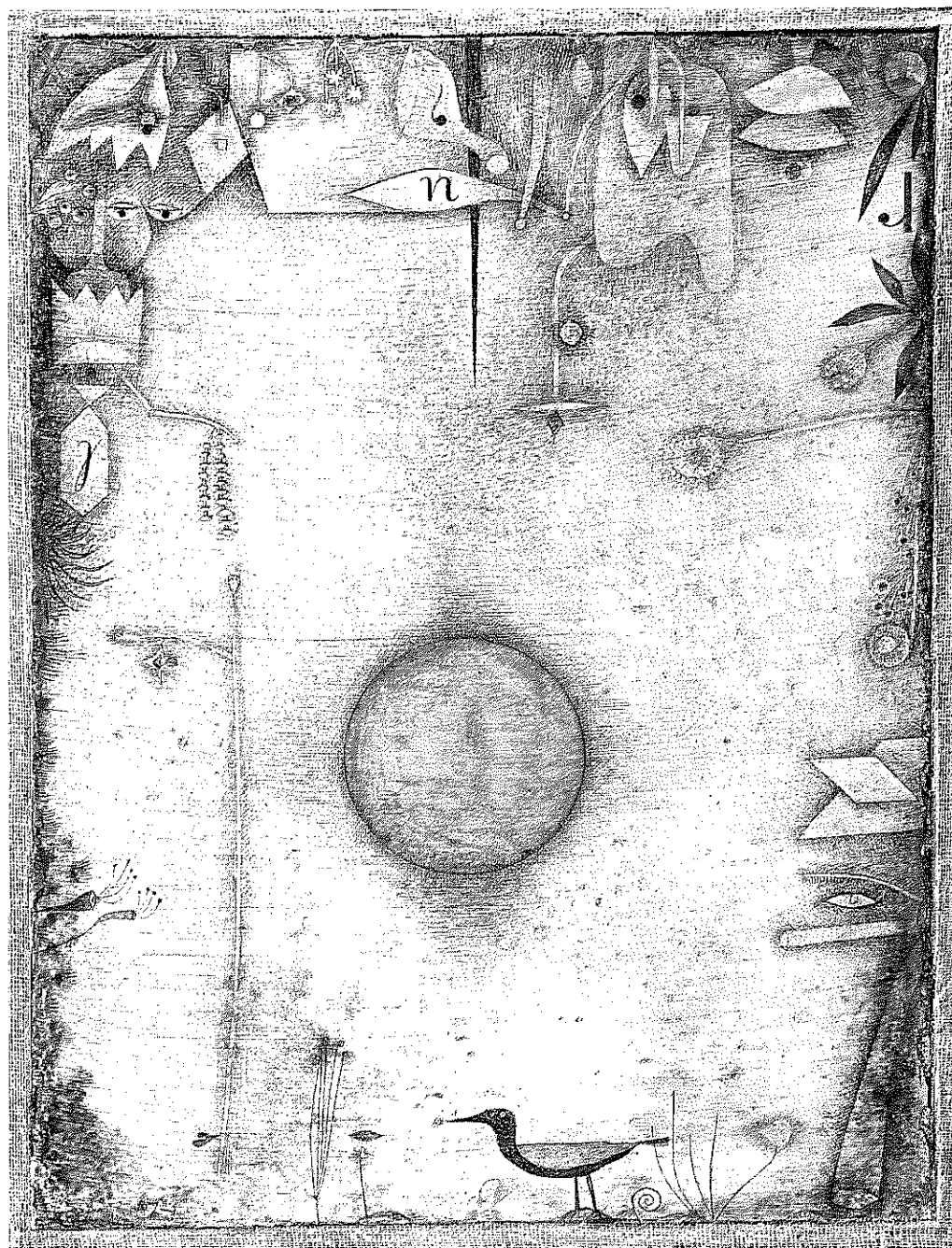
Avec ces figures du discours dont la force de description des choses du monde ou des artefacts de l'art réside, on l'a compris, en deçà du nom et au-delà de l'énoncé phrastique, en deçà des images re-productrices des choses et au-delà des configurations de la *storia* dans un espace pictural construit et réglé par la perspective légitime, nous rencontrons, me semble-t-il, l'incontournable modèle d'analyse que Panofsky a proposé pour la *description d'œuvres appartenant aux arts plastiques et à l'interprétation de leur contenu* (tel est le titre de la première version de son article de 1932) [E. Panofsky, 1975]. C'est précisément là que nous retrouvons les questions de la fonction et de la forme symboliques posées dans et par la représentation et, avec elle, le projet d'une science des œuvres d'art.

Avec le modèle élaboré par Panofsky apparaît, en toute clarté, mais rapportée spécifiquement aux œuvres d'art plastiques, la dialectique de la neutralisation et de la dispersion de l'œuvre qui nous est apparue constitutive de la construction de l'œuvre comme objet de connaissance. En effet, pour Panofsky, l'œuvre d'art livrera des significations de niveaux différents selon la grille d'interprétation qui

lui est appliquée : les significations inférieures, les plus immédiates, restent partielles et mutilées, donc erronées, aussi longtemps qu'échappent les significations de niveau supérieur qui les englobent et les transfigurent. D'abord se constitue la couche primaire de significations que nous pourrions pénétrer sur la base de notre expérience existentielle, le sens phénoménal, sens des choses et sens des expressions, sens primaire ou naturel des formes. Puis s'organise la couche des sens secondaires qui n'est déchiffirable qu'à partir d'un savoir transmis d'une manière littéraire, sens du signifié que nous abordons armés de concepts caractérisants qui, saisissant les traits stylistiques de l'œuvre, en constituent une interprétation. C'est à l'intérieur de cette couche secondaire que Panofsky distingue le sujet secondaire ou conventionnel, thèmes ou concepts manifestés dans des images, des histoires ou des allégories (déchiffrement iconographique), et le sens ou le contenu intrinsèque que l'on ne peut ressaisir qu'à la condition de traiter les significations iconographiques, les modes de composition comme des *symboles culturels*, comme expressions de la culture d'une nation, d'une époque, d'une classe, en rapportant le sens intrinsèque de l'œuvre au plus grand nombre possible de documents de civilisation historiquement reliés à cette œuvre ou à ce groupe d'œuvres.

Or c'est précisément au premier niveau de fonctionnement du modèle que nous nous heurtons à notre problème de l'opacité de la représentation (celui de la description et du sens), à la question de sa formalité symbolique au sens de Cassirer et de Panofsky, et plus généralement à celle de la fonction symbolique « au travail » dans l'art et dans les autres formes culturelles : problème posé par le « sens phénoménal » (« de surface »). D'emblée, Panofsky souligne qu'il n'est pas d'« immaculée perception » d'une œuvre d'art, fût-elle réglée par l'organon de la mimésis, ou peut-être précisément parce qu'elle l'est. Entre le spectateur, descripteur virtuel, et le tableau il y a déjà, comme on dit, « du langage », le trésor de la langue et ses ressources. Le sujet voit et ne parle pas encore, mais son regard se trouve prescrit, et sa description potentielle, pré-écrite dans le tableau qu'il contemple. De par l'intériorisation des schèmes de la culture comme des structures sémantiques et syntaxiques de l'idiome, la perception de la chose représentée est commutée avec la chose qu'elle représente, et le nom du référent réel est substitué au nom du référent peint, et, du même coup, se trouve occultée ce qu'Aristote signalait déjà dans les *Catégories*, à savoir qu'entre le cheval peint et le cheval réel il y a simple homonymie, ou ce qu'affirmaient les logiciens de Port-Royal : que le nom prononcé de César du portrait de César était un énoncé *figuratif*.

Toutefois, quelles que soient les précautions méthodologiques et théoriques de Panofsky, il n'empêche qu'une description, celle qu'il appelle purement descriptive ou purement formelle, se trouve écartée de la phénoménologie de l'œuvre peinte : « une description véritablement purement formelle devrait s'interdire d'employer des noms, comme "pierre", "homme", "rocher" », tout simplement parce que le dispositif mimétique obéit trop parfaitement à la transparence transitive pour que les mots, noms substantifs et noms prédicatifs, ne s'imposent immédiatement, naturellement, au discours descriptif, au risque d'une chute dans l'in-sensé s'il s'en affranchissait. C'est alors que littéralement l'œuvre ainsi décrite ne voudrait plus rien dire. On repèrerait parfaitement dans le modèle panofskyen ce procès d'occultation de la chair opaque de la peinture, de ses traits et de ses taches, de ses figures et de ses couleurs, lorsqu'on découvre que c'est au troisième niveau, celui d'une philosophie des formes symboliques, niveau iconologique, que se trouvent réintégrés ces éléments exclus, que, très significativement, là encore, Panofsky nomme *facteurs purement formels*. Ces facteurs, qui avaient été écartés du niveau phénoménologique descriptif parce qu'insensés, deviennent « document d'un sens homogène d'une vision du monde »



Paul Klee, « *Ad marginem* »,  
1930 et 1935-1936.  
Aquarelle et encre sur carton,  
43,5 cm × 33 cm.  
Kunstmuseum, Bâle  
(Öffentliche Kunstsammlung Basel,  
Cosmopress, Genève-A.D.A.G.P.)

et ainsi font sens parce qu'ils construisent, pour user des expressions du premier Panofsky, avec les noms du sens-phénomène et les savoirs culturels du sens-signification, le sens essentiel, le sens de l'essence d'une culture.

Quelle que soit la portée de la lecture critique que nous effectuons du modèle de Panofsky, le double geste que nous avons essayé de signaler – double geste d'exclusion de l'« infra-pré-iconographique » et de sa réintégration comme « supra-post-iconographique », qui caractérisait la description dans le champ d'une mimétique transitive de l'œuvre d'art – est néanmoins porteur d'une exigence d'interprétation dont il faut tenir compte. Quand bien même seraient élaborées les catégories fondatrices d'une description de cet en deçà des noms de choses, à savoir de la peinture comme peinture, encore faudrait-il que le discours qui en résulterait fût pris en compte par l'histoire et par la théorie de l'art, par une histoire qui ferait son objet non seulement de la transparence transitive, mais encore de l'opacité présentative de la représentation et de ses effets ; par une

théorie de l'art qui tenterait de conceptualiser ce que Meyer Schapiro nommait les aspects non mimétiques de la représentation mimétique, soit, pour parler le langage de Kant et de Cassirer, la sphère transcendante des conditions de possibilité de la mimésis de l'art, la fonction générale de symbolisation. Aussi ne faut-il pas, comme cela a pu être fait, lancer trop rapidement contre le modèle de Panofsky la machine de guerre de la peinture non figurative, de l'œuvre d'art dite abstraite ou informelle, même si celle-ci, dans l'histoire de son émergence, est révélatrice sinon du dépassement, du moins de la complexification de ce modèle. Restons encore un moment dans le champ de la représentation que règlent de façon complexe et évolutive la logique et l'économie de la mimésis.

#### *Un exemple d'opacité*

Tentons de dégager, sur un exemple classique, « les principes fondamentaux qui donnent sens même à la

composition formelle et aux procédés techniques » (E. Panofsky). Confrontons la représentation du langage et la représentation d'image pour tenter d'atteindre, à travers l'œuvre comme symbole culturel, le sens intrinsèque d'une forme symbolique. Reprenons l'exemple de cette *Vanité* (ou *Memento mori*) de Philippe de Champaigne. La parfaite lisibilité, son immédiate valeur symbolique sont exactement à la mesure de la prégnance de sa visibilité : sur une table de pierre, trois objets peints, posés l'un à côté de l'autre – un vase de cristal à gauche avec une tulipe, un crâne au centre, un sablier à droite. Le tableau est non seulement en lui-même la représentation exacte de trois objets en peinture, mais il est encore la représentation, la mise en vision de la liste des noms qui les nomment : paradigme visuel de la liste de noms, paradigme « théorique » de la description réaliste (et, à ce titre, n'oublions pas que Champaigne est flamand). La table de pierre, qui supporte les trois objets pour les porter à la vue en même temps qu'au langage, pourrait même être considérée comme la visualisation de la succession linéaire des noms qui les décrivent, qui trouverait son centre structural dans un nom et un objet, le crâne-tête de mort, tout comme chaque objet, se présente comme immédiat porteur de sa valeur symbolique, la mort, la fuite du temps, la vanité des choses belles.

Le filet des noms en liste descriptive jeté sur le tableau de Champaigne parce qu'il y était déjà écrit par une exacte mimésis, selon le modèle panofskyen, ramène à la prise de notre regard et de notre langage. Sans doute pourrions-nous allonger la liste à trois noms, de prédicats classificateurs et modificateurs, prédicats, prédicats de prédicats qui développeraient, par enchaînements successifs, la transitivité représentatrice, de la généralité des noms à la particularité de leur capacité de désignation, pour tendre ainsi à l'identification de la figure peinte dans son individualité. Notre filet nominal de liste descriptive à mailles tissées de plus en plus fines nous ramène-t-il tout le tableau dans son nom ? Mais que dire du fond sur lequel les figures s'enlèvent ? Que dire du fond qui *les fait* se détacher et se présenter en ligne et en liste ? Un fond noir. Soit, mais que représente ce fond noir ? Rien. Sans doute puis-je le nommer : « le rien », un nom qui ne nomme pas, qui n'est plus qu'un nom, nom de l'innommable, lieu d'effacement de la liste. Un rien qui est un reste ; un reste qui est un excès du pouvoir de nomination, mais où ce pouvoir trouve son impulsion.

Mais, si ce fond ne représente rien, en revanche il se présente. C'est dans son autoprésentation pure que le tableau de Champaigne peut représenter avec cette force les trois objets. Autrement dit, le regard descripteur assiste à la scission entre opacité et transparence. La réflexivité du signe représentationnel est, en quelque sorte, théoriquement et pratiquement coupée de sa transitivité ; ainsi s'amorce peut-être, dans cette syncope, la voie d'un plus haut sens, à la fois en deçà et au-delà de l'iconographique, objet d'une intuition globale, symbole culturel.

Ce fond innommable, de quoi est-il le fond ? Des trois objets que la représentation de peinture donne à voir et à lire ? Ou bien est-il le fond du tableau même, le fond, support du fond représenté sur lequel les trois figures s'enlèvent à la vue en accédant au langage ? Sans doute l'un et l'autre. La syncope de l'opacité et de la transparence se convertit là, dans ce lieu-là de cette œuvre, dans la fusion ambivalente du fond et de la surface, du tableau et de la représentation, conversion hystérique – si l'on peut dire – de la représentation de peinture.

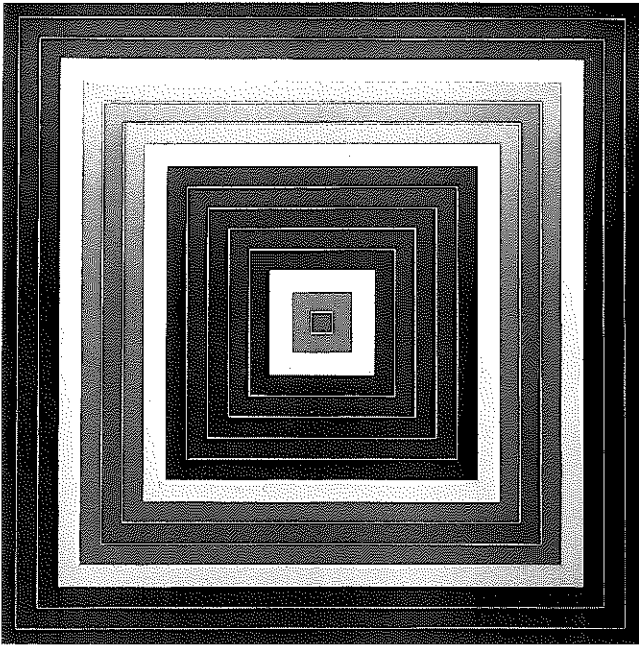
Certes, en tenant ce discours, je *décis*, mais la description que je produis questionne l'économie mimétique qui, cependant, règle transitivement – et avec quel pouvoir – la représentation que je *décis*. Dans l'effort même du discours descriptif de « coller » au plus près de la mimétique transitive de la représentation, le regard descriptif a été amené à élaborer, sur le tableau, des catégories qui se trouvent commander la liste des noms, que le regard

perceptif produisait immédiatement en transformant les synthèses d'objets de son expérience en re-connaissance des noms qui signifiaient ces synthèses (vase de cristal, tulipe, crâne, sablier. Ces noms-catégories (ou concepts) : « support-fond », « surface-plan », « bord-rebord », « non figural-figure », etc., tout en prenant en compte dans le langage les parties de la représentation qui surgissaient au regard percevant sans pouvoir être immédiatement nommées, ces concepts tentent d'articuler, dans le discours de la connaissance, non pas une ineffabilité de la peinture, seulement l'opacité de la présentation de la représentation. Ils tentent de construire les modalités spécifiques des relations – c'est-à-dire des forces et de leurs effets – qui lient réflexivité et transitivité : recouvrement, occultation, confusion, syncope, conversion, substitution, ambivalence, etc. C'est l'espace de ces relations et de leurs modalités, champ d'effets de force, que pourraient alors formaliser, dans une théorie et une pratique de la description, ce que j'appellerai les marqueurs de virtualité – à la fois possibilité logique et puissance dynamique : non pas figural ou figure, mais figurabilité ; non pas nom ou énoncé, nomination ou énonciation, mais nominabilité, énonciabilité. En bref, il s'agirait de reconduire la description à la descriptibilité, la vision de l'image à la visibilité, sa lecture à la lisibilité : procès et non pas système ; dynamique structurale et non pas statique tabulaire ; bref, il s'agirait de trouver les moyens conceptuels d'une description qui pût considérer le champ entier de la mimétique picturale pour y retrouver les traces et les effets des forces qui y travaillent et dont elle serait bien souvent la puissante dénégation.

Cette notion de virtualité n'est pas éloignée de ce que le premier Panofsky avait nommé *Gestaltungswillen*, qui est, d'une certaine manière, immanente à toute une époque et qui se fonde sur une attitude fondamentalement identique de l'esprit : *Gestaltungswillen* ou *Kunstwollen*, qui ne doit pas être rapportée à une réalité psychologique individuelle ni à la psychologie d'une époque donnée : « Il ne peut s'agir que de ce qui "est", écrit Panofsky en 1920, non pas pour nous, mais objectivement comme un sens ultime du phénomène artistique. Sur cette base, les caractéristiques formelles et de contenu de l'œuvre d'art peuvent trouver moins une unification conceptuelle qu'une explication de l'ordre de l'histoire du sens. » Mais il est bien certain que, lorsqu'il s'agit de « fixer les principes fondamentaux présidant aux choix et à la présentation des motifs, de même qu'à la création et à l'interprétation d'images, d'histoires et d'allégories, et donnant ainsi une signification aux solutions formelles et processus techniques employés, nous ne pouvons espérer trouver le texte qui réponde à ces principes comme il en est de saint Jean XIII, 21 et 59, pour l'iconographie de la dernière Cène » (E. Panofsky, 1975). D'où la nécessité du recours à une intuition synthétique comparable au diagnostic médical, voire à l'attention flottante du psychanalyste, mais « qui doit être contrôlée par des documents qui éclaircissent les tendances politiques, poétiques, religieuses, philosophiques et sociales de la personnalité, du groupe, de la période et du pays que l'on est en train d'étudier », ne serait-ce que pour éviter le risque de lire dans les témoignages figurés ce que l'on a appris par d'autres voies.

Le 28 avril 1639, Poussin écrit à son client et ami Chantelou une lettre accompagnant l'envoi du tableau que celui-ci lui avait commandé : *La Manne*. Il y souligne qu'il a bien rempli son contrat ; il lui donne quelques conseils sur l'encadrement de la toile et sur son accrochage, il formule enfin cette instruction : « Lisez l'histoire et le tableau afin de connaître si chaque chose est appropriée au sujet. » Cette injonction du Maître à son client fait écho, en 1639, au conseil que donnait Marsile Ficini à Laurent le Magnifique en plein Quattrocento : « Étudiez vous-même avec soin la toile : les images alors parleront. » Lire l'image, lire le tableau, ce serait donc faire parler l'image que le tableau présente au regard. Le regard attentif délivrerait le tableau





Frank Stella, « Gran Cairo », 1962. Peinture polymère sur toile, 217 cm × 217 cm. Whitney Museum of American Art, New York (G. Clements).

de son mutisme en lui faisant raconter l'histoire que ses figures représentent. Le regard lui donnerait une voix, celle du poème épique ou lyrique que formes, lignes et couleurs, avec ordre assemblées, font chanter en silence sur la toile. « Étudiez le tableau, les images parleront... » « J'ai trouvé une certaine distribution pour le tableau de M. Chantelou et certaines attitudes naturelles qui font voir dans le peuple juif la misère et la faim où il était réduit [...], choses, comme je crois, qui ne déplairont pas à ceux qui les sauront bien lire », avait écrit Poussin deux ans auparavant au peintre Jacques Stella. Savoir bien lire les figures, leurs actions et leurs passions, ce qu'elles représentent, ce qu'elles signifient. Savoir bien lire les tableaux, savoir faire parler les images furent donc l'objet de la science des œuvres d'art dont Panofsky a laissé les modèles de description et d'interprétation. Mais on peut se demander si la méthode de cette science et la philosophie qui la sous-tend ne nous conduisent pas, avec Panofsky lui-même, à problématiser le conseil de Ficin ou les instructions de Poussin. La notion même de virtualité, que nous avons dégagée de la lisibilité et de la visibilité de la représentation et que nous avons reconnue dans la notion due à Panofsky de la volonté de forme, n'est pas éloignée non plus de la théorie immanente à la pratique artistique et à ses produits. Et c'est ici qu'il faut nous tourner, après l'avoir un moment écartée, vers la pratique contemporaine d'un art qui s'est, en quelque manière, libéré de la dimension transitive de la représentation et autonomisé dans les opacités de la présentation de l'œuvre.

Il ne s'agit pas d'un recours en désespoir d'une théorie incapable de se formuler ni de se fonder, d'un recours 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 pour 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 par la représentation, ces opacités qui ont pour caractéristique, dans la pratique artistique, de subvertir l'opération transitive de la représentation par les procès de signification qu'elles provoquent.

Dans l'espace de Pollock, il n'y a rien à raconter parce

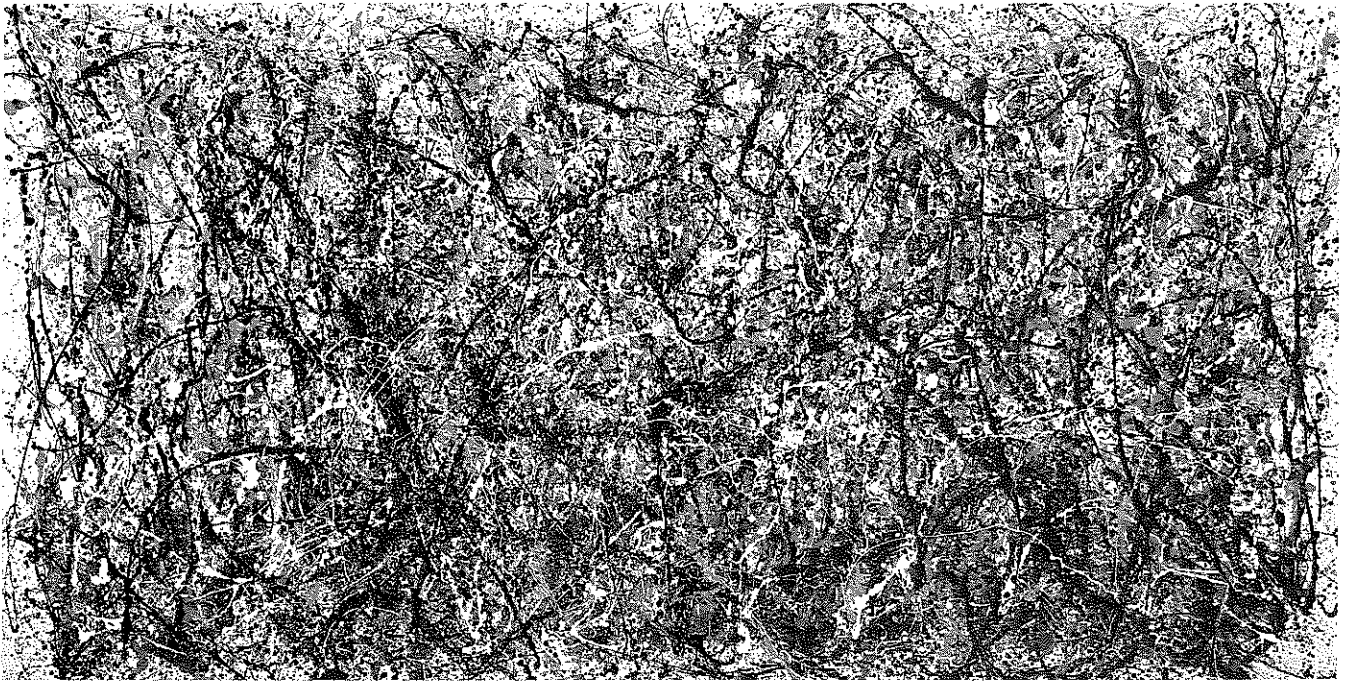
que le tableau ne parle ni ne signifie. Il ne représente pas quelque chose, il montre, il présente de la peinture, il se présente. C'est la complicité entre un certain regard et un certain discours que le tableau de Pollock, dans son espace, délie. Aussi convient-il, à cette occasion, sinon d'avoir la prétention d'inventer un nouveau langage, du moins de proposer prudemment quelques catégories critiques et théoriques d'une description dont la première visée serait de mesurer les déplacements, sinon les bouleversements, des notions qui gouvernaient ce discours que la peinture de Pollock à son degré le plus intense rend impossible à tenir. Il faut en outre avouer que, si l'espace Pollock met en désarroi un discours sur la peinture aussi bien qu'un « discours de la peinture », c'est aussi parce qu'il met en désarroi la peinture hors de son train de tradition.

« Lisez l'histoire et le tableau. » La transparence de la représentation est en connivence avec cette lecture du tableau : c'est un certain comportement du regard spectateur depuis si longtemps lié à ce discours sur/de la peinture comme la condition de sa vérité. A-t-on, en effet, suffisamment interrogé – sans être pour cela un psychologue – la diversité des opérations et la complexité des constitutions de ce regard ? Lire, c'est d'abord voir, mais dans une modalité spécifique, celle de discerner, de séparer, de distinguer des éléments dans un champ ; c'est introduire des discontinuités dans les plages de la vision ; c'est articuler un continu par parcours, extra et interpolations, glissements, affaiblissements, effacements ou ruptures. Étrange espace que celui de la lecture en son fond, celui des métamorphoses du discret.

Lire, c'est alors, dans cette texture, dans ces amas en transformations brusques ou glissées, reconnaître des formes, des figures, des signes sans nécessairement savoir de qui ou de quoi ce sont les formes, les figures, les signes. Et pourquoi ces formes seraient-elles immédiatement celles des choses ; ces figures, celles de personnages ; ces signes, déjà des mots ; ces structures signifiantes, déjà une langue ? Reconnaître oscille déjà entre ses deux sens : connaître à nouveau ce qui était déjà connu, marquer derechef ce qui avait déjà sa marque, ou bien s'engager dans un espace inconnu au-delà des frontières du familier, comme l'explorateur ou l'avant-garde... valeur anticipatrice du préfixe *re-*, reconnaître cet espace, c'est, de rétropections en anticipations, résumer le passé dans des schèmes d'attente et profiler le futur en projets, voire en une prospective conjecturale.

Lire, c'est enfin sur tout cela, à partir de tout cela, appréhender un sens, identifier des unités discrètes en nombre fini faisant système : lire, ainsi que le dit le dictionnaire, c'est prendre connaissance du contenu d'un texte. Mais c'est alors que l'espace disparaît, celui du continuum articulé, celui de la reconnaissance et de la réflexion. Sous le regard attentif qui suit des lettres, des mots, des phrases, *sans les voir*, le sens incorporel, fantomatique, flotte au-dessus des signifiants soudain transparents qui le portent. Tel est le moment de la transparence. De ces trois espaces de lecture, la peinture de Pollock jouera du premier jusqu'au dernier tableau, mais dont il faut dire aussi que sa force moderne, au sommet de sa puissance, consistera à proposer au regard, l'espace originare de constitution de l'œuvre. Tout se passe comme si, de l'hiver 1946-1947 à l'hiver 1950-1951, en quatre ans et demi, Pollock retournait, « catastrophait » cette architecture d'espaces dont on vient de donner l'esquisse, en mettant le fondement à l'air libre. Il donnait aussi à lire à un regard, dont toute l'inculcation culturelle était de reconnaître figures et formes, un espace primitif de métamorphose, celui des articulations de la surface comme l'espace ultime du tableau. Il le lui donnait à voir comme s'il s'agissait de le lire. Ce que le regard va alors découvrir dans ce simulacre de lecture, c'est sa propre intimité depuis longtemps oubliée avec le visible. Les yeux se découvrent dans leur regard au creux du tableau qu'ils voient.

Considérer théoriquement la pratique artistique signifie donc deux choses : d'abord réfléchir sur elle comme objet



Jackson Pollock, « One (Number 31, 1950) », 1950. Huile et vernis sur toile, 269 cm × 530 cm. The Museum of Modern Art, New York, The Sydney and Harriet Janis Collection Fund (The Museum of Modern Art, New York).

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 que dans l'*actus operandi* de cette pratique même ; la prendre ensuite non seulement comme objet d'une science possible, mais comme modèle 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 ces objets comme possibilités méthodologiques de cette science. Par là, nous pointons, dans cette science à constituer, des procès théoriques qui lui sont propres et qui fonctionnent, au revers de la pratique artistique, comme un schème, son principe immanent ou encore sa virtualité théorique. 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, 1967 b). 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.

#### **Les concepts clefs d'une « science » des œuvres d'art**

Aussi les notions issues des sciences sociales que nous allons déplacer en vue de définir le champ et les domaines d'une « science » des œuvres d'art seront-elles l'expression conceptuelle d'un *état virtuel de la théorie dans la pratique artistique* et, au-delà d'elle, d'un travail concret du sens dans l'œuvre, un sens qui est – faut-il le rappeler – indissolublement signifiante sémiotique et sémantique, sensation esthétique et affect pathétique. Ces notions rempliront la fonction d'« interpréter » la relation de sens qui se manifeste avec toute sa complexité et toute sa richesse dans les opacités de la représentation et constitueront ainsi, au niveau de la

théorie, le monde ouvert de la signification de l'œuvre d'art ou de son contenu au sens où Panofsky l'entendait, lorsque, citant Pierce, il le décrivait comme « ce qu'une œuvre laisse voir, sans en faire parade » (E. Panofsky, 1969). Cette pratique artistique du sens (sa production, sa « saisie », son articulation) pourrait être analysée par une science de l'art au titre de l'*économie formelle* que cette pratique met en œuvre dans la *production* du sens, des *codes* dans lesquels et par lesquels le sens est pratiquement *saisi* dans la *communication* et la *réception* de l'œuvre, et, enfin, au titre d'une *sémiotique* du *signe* et d'une *sémantique* de l'*énonciation* par lesquelles le *sens* de l'œuvre travaille dans l'espace des *communautés humaines*. On notera que ces quelques concepts clefs d'une science de l'art, aux divers niveaux où nous les extrayons des sciences de l'homme et de la société et les déplaçons, se situent théoriquement sur les trois registres où les recherches d'une science des œuvres se développent, celui des formes et de leurs structures, celui des pratiques sociales et culturelles qui se les approprient, celui enfin des discours qui formulent les règles de leur production et les normes de leur réception et formalisent la théorie de leur pratique.

Dans la pratique artistique, la production du sens est l'opération par laquelle l'expérience est structurée par un langage déterminé : ainsi, le dispositif de représentation « idée-signe-chose » dans lequel la signification du signe est assurée par l'adéquation (mimétique ou conventionnelle) du signe à l'idée et, par là, à la chose. Cette opération de structuration comportera donc 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'*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 par 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 conventionnel ou mimétique avec les éléments et les relations de l'expérience qu'ils désignent et auxquels ils se réfèrent. L'articulation du sens serait, dans une science de l'art, le concept correspondant à ce que 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'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, comme nous l'avons noté chez Cassirer ou chez Benveniste, celle du rapport entre les opérations de la pratique artistique et la « forme symbolique » du langage qui peut être un rapport de traduction, de transposition, d'interprétation.

Enfin, en employant le terme « saisie » du sens, nous mettons en évidence un rapport ambivalent entre une compréhension du sens et un blocage du sens. La structuration de l'expérience par le langage a immédiatement une fonction de communication : l'application sur l'expérience du réseau du langage vise d'abord à la transmission de cette expérience à un récepteur, opération qui est possible à la seule condition que le récepteur partage totalement ou partiellement à la fois l'expérience qui fait la matière de cette communication et le système formel de l'idiome qui en produit le sens. Le sens est donc saisi par le renvoi des marques ayant trait dans la langue à la relation des sens, c'est-à-dire à l'expérience entendue comme le référent de cette langue. Telle est bien la fonctionnalité du signe « moderne », et son identité : le discours transparent où les sujets communiquent raisonnablement entre eux. 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 élément médiateur entre l'émetteur et le récepteur peut, 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.

### *Économie formelle*

La notion de production du sens se redéfinira tout d'abord dans le concept d'économie formelle, c'est-à-dire dans la distribution, l'application et la liaison de l'énergie psychique 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, quant à elle, se redéfinira de façon plus problématique dans les relations entre une sémiotique du langage artistique et une sémantique de l'œuvre d'art dans les systèmes linguistique et non linguistique : sémantique et sémiotique constitueront alors les champs scientifiques dans lesquels les procès de signification liés aux opacités du signe-représentation se déclinent à partir de la singularité de l'œuvre. Enfin, le concept de code permettra à la fois synchroniquement et diachroniquement de lier les discours de la sémantique et de la sémiotique de l'œuvre d'art à ceux de l'histoire, de la sociologie et de l'anthropologie, 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 symboliques constitutives de toute pratique signifiante, mais aussi leurs limites et leur réification lorsqu'elles se bornent à se reproduire, opérations caractéristiques de la violence symbolique, qui est un élément essentiel de l'histoire culturelle et plus généralement de l'histoire tout court.

*Formes.* Si la pratique artistique consiste dans un procès de structuration de l'expérience qui fait le sens dans ses trois dimensions sémiotique, esthétique et pathétique, 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 plus la perception du monde et la construction de l'objet sensible que 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 et Visual Perception*, 1969). Mais, en même temps, il suffit de comparer l'œuvre d'art elle-même ou certains schèmes de lecture ou de contemplation avec les dispositifs expérimentaux que construisent les gestaltistes en vue de mettre en évidence les lois de la perception du monde, pour découvrir que l'œuvre est, autant qu'un objet perçu parmi d'autres, une expérience formelle sur la perception. On le constatera à l'évidence, en peinture, avec certaines grandes œuvres de l'expressionnisme américain, celles de Jackson Pollock, Mark Rothko, Morris Louis... On verra même un Jasper Johns introduire dans ses œuvres récentes des citations ironiques de certains dispositifs gestaltistes. L'œuvre d'art 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 ?

Objet perçu, l'œuvre d'art, par sa structure même, exhiberait la structure de l'acte qui se l'approprie par le regard ou par l'écoute et la structure de l'acte qui la produit. Son analyse interne renverrait à certaines des opérations par lesquelles elle est produite et reçue, et c'est sans doute dans cette voie que s'orienteront les recherches des sciences cognitives qui porteront sur l'œuvre, en construisant à partir d'elle (voire par réduction) un modèle informationnel.

*Équilibre et déséquilibre.* Les formes fonctionnent comme des totalités qui déterminent leurs parties. 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. Tout le champ de recherches de la psychologie de la forme s'inscrit entre les deux pôles de la force et 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 constitutif et régulateur sera celui de l'équilibre (Lancelot Law Whyte, *Aspects of Form*, 1951) : principe 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 ; principe 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. Qu'est-ce que l'équilibre sinon l'état de l'objet soumis à des forces compensées ?

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. Il n'en reste pas moins que la lecture de l'œuvre d'art, à tous les niveaux de

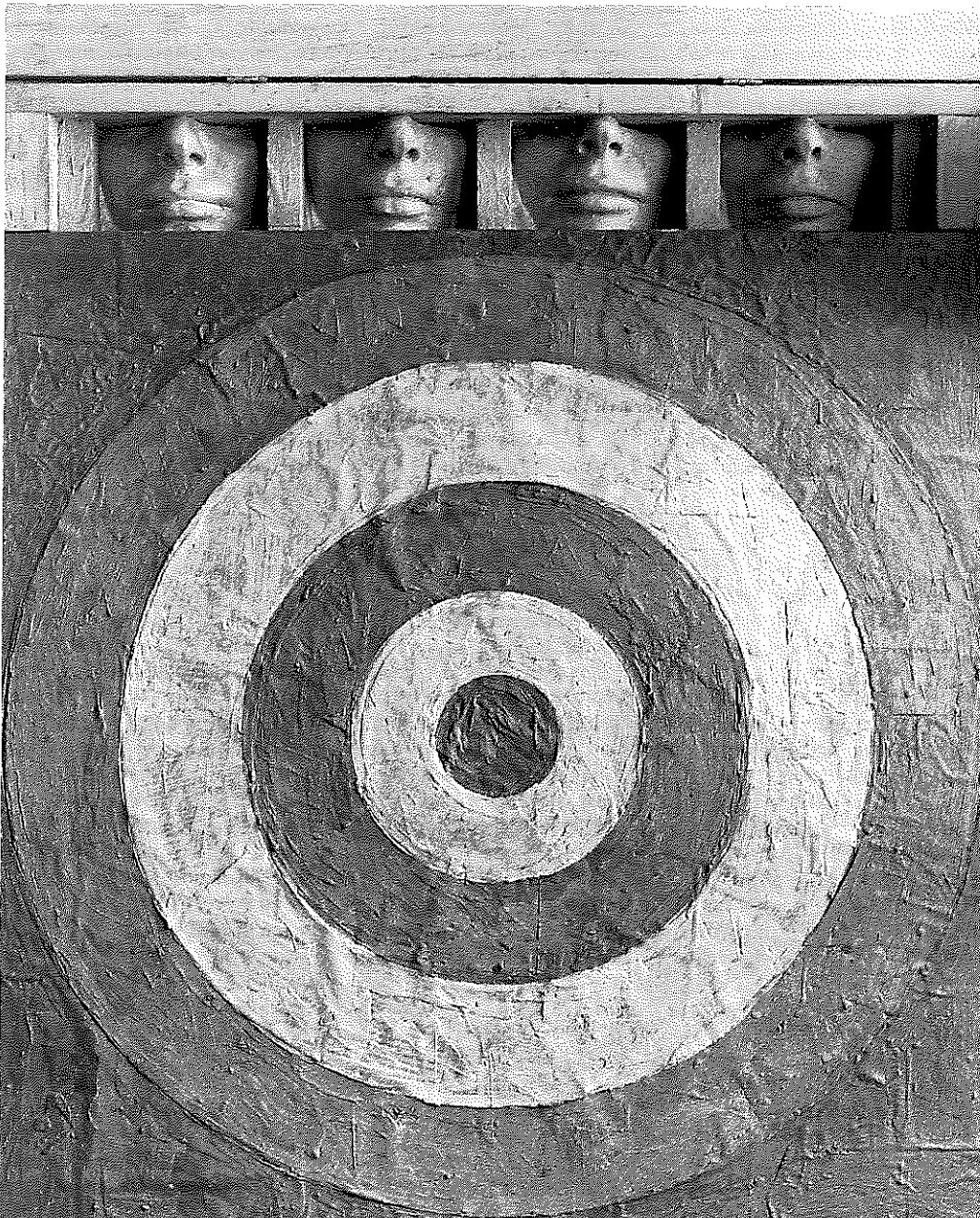


l'analyse, obéit à cette loi de l'équilibre manifesté dans l'acte de la percevoir. La psychologie de la forme appellera « pattern » cette organisation en équilibre, et l'analyse de l'œuvre d'art en tant qu'objet perçu consistera à inventorier les « patterns » aux différents niveaux de l'œuvre dans l'acte de percevoir, simultanément en soulignant la simplicité récurrente de la loi opérant dans tous les cas (celle de l'équilibre) et en décrivant à partir de cas particuliers la complexité des effets de cette loi composés dans l'« effet d'art ».

*Tension.* Rudolf Arnheim parcourt systématiquement les niveaux de lecture de l'œuvre d'art à l'aide d'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 à partir de trois concepts basiques : l'équilibre, la tension et l'expression. L'équilibre est le concept 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, explique l'effet esthétique qui, dans sa complexité, résulte de la composition des patterns : 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 formes de traces, les actes moteurs de la création artistique, mais encore leur résolution est la source de l'effet esthétique et de l'effet de plaisir et de jouissance du spectateur.

*Expression.* Le concept d'expression enfin est 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



Jasper Johns,  
« Target with Four Faces », 1955.  
Encaustique sur journal  
appliqué sur de la toile,  
surmonté de quatre figures  
de plâtre colorées, dans une boîte  
en bois au rabat baissé.  
Dimensions de la boîte ouverte :  
85 cm × 66 cm × 7,6 cm.  
The Museum of Modern Art,  
New York,  
don de Mr. et Mrs. Robert C. Scull  
(The Museum of Modern Art,  
New York).

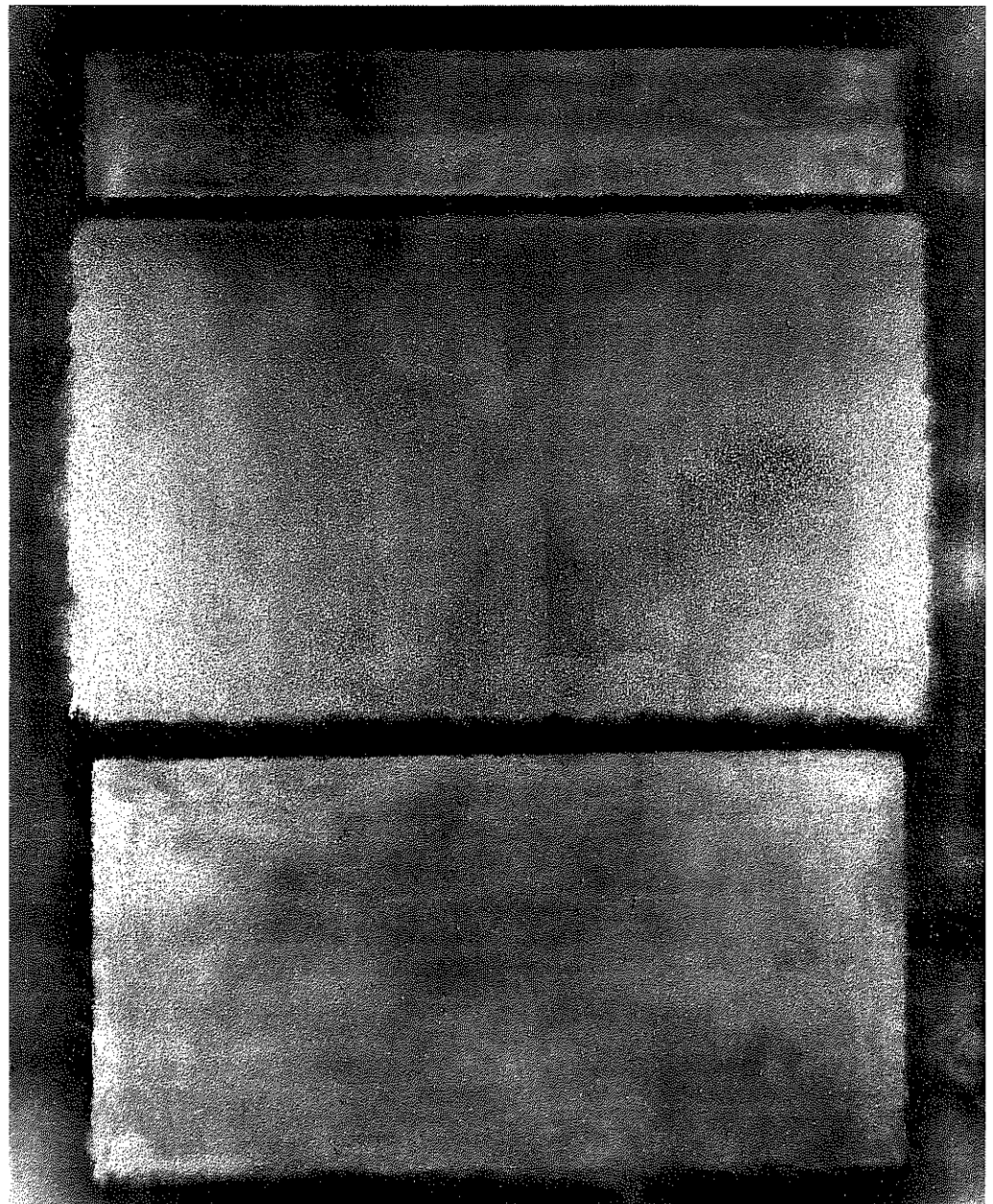


dans l'homogénéité d'un champ visuel, comportemental, sonore ou verbal. « Une double dynamique se reflète dans chaque œuvre d'art [...], à la fois une tendance à la simplicité et à l'équilibre (tendance réductrice et nivelante) et une autre cherchant l'accroissement des tensions par un renforcement des déséquilibres, des déviations et des écarts par rapport à un "pattern" plus simple » (R. Arnheim. *op. cit.*).

L'expression artistique requiert que la contemplation de l'œuvre produise une expérience simultanément esthétique (sensible ou corporelle) et pathétique (émotionnelle, passionnelle) 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 corps sensible et « pathique » 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 globale et articulée (principe d'équili-

bre) 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'expérience et dont elle livre l'expérience dans la présentation de son produit.

Là encore peut être proposé l'exemple de Jackson Pollock dont certains tableaux manifestent avec puissance et provoquent avec violence dans le corps et dans l'œil du spectateur cette tension expressive résultant du travail des forces dans les formes, les lignes et les taches colorées. Le spectateur n'a plus à déplacer latéralement son regard pour parcourir la surface totale du tableau, ni à s'approcher pour mieux discerner et reconnaître les formes, ni à reculer pour mieux intégrer la totalité dans le sens. Toute l'œuvre s'atomise dans la peinture du tableau et l'autonomise : effet pathétique car le regard se perd dans la texture explosée de la toile. Et en retour, par le mouvement qui scande la peinture dans les réseaux qui la trament, se produit l'effet esthétique de délectation sensible car le regard y retrouve une structure d'équilibre.



Mark Rothko,  
« Dark over Brown n° 14 »,  
1963.  
Huile sur toile,  
225 cm × 172 cm  
(Musée national d'art moderne,  
Centre Georges-Pompidou,  
Paris, A.D.A.G.P.).

Toutefois, ce jeu de l'équilibre et du déséquilibre des « forces » dans les formes proposées au regard par l'œuvre de peinture n'est nullement l'apanage de la peinture non figurative. On pourrait élaborer sur certaines grandes œuvres de Poussin, comme *L'Hiver* ou *le Déluge* ou *Apollon et*

l'œil dans les gris, les terres, les noirs du *Déluge* ou plaisir de la beauté des couleurs vespérales de *l'Apollon* – et pathétique – la terreur et l'horreur portées par les figures du serpent et du soleil « noir » du *Déluge* ou l'indifférence apollinienne du dieu dans *l'Apollon*... Les deux exemples,



Kuo Hsi, « Printemps précoce »,  
1072, dynastie des Song.  
Encre sur soie,  
158 cm × 108 cm  
(National Palace Museum, Taiwan).

*Daphnée*, une analyse purement formelle, immanente à l'œuvre, où se signifierait, entre déséquilibre compensé et équilibre rompu, la tension expressive du sens à la fois sémiotique – signifiante de l'amour et de la mort, de la nature et du chaos, etc. –, esthétique – jouissance « sublime » de

à la fois apparentés et dans une certaine mesure contradictoires, de Jackson Pollock et de Poussin « réalisent » parfaitement dans l'œuvre d'art les thèses gestaltistes de l'économie formelle des « forces » psychiques et physiques, et, dans le même temps, les interrogent et les dépassent. Ils

sont dans cette perspective, l'un et l'autre, une excellente introduction à l'approche psychanalytique de l'œuvre d'art.

### **Énergétique et sémantique psychanalytique**

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 » (J.-F. Lyotard, *Discours, figure*). 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 communisation » (J.-F. Lyotard, *Dérive à partir de Marx et de Freud*, 1973). Ainsi donc, d'emblée, l'approche psychanalytique problématise radicalement l'articulation que la *Gestaltpsychologie* établissait sur le plan de l'expérience comme 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 comme l'exemple de Pollock le montre à l'évidence, si la pratique de son sens dans la création de l'œuvre et dans son appropriation renvoie à des opérations caractéristiques de l'inconscient, on comprendra aisément qu'elle 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, le 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 ne sera résolue que par un renforcement de la tension et par la proposition de cette tension comme objet de 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 discursif », 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 l'intrusion des forces, à la désigner et à la critiquer plus qu'à la théoriser. 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 (E. 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 l'hallucination, l'œuvre est une réalité d'objet, mais « autre » que la réalité dont le critère essentiel est la possibilité d'échange et de communication : 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 caractéristiques 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 fantasmatique 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 se 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 fantasmatique de l'artiste qui la produit et du spectateur qui la reçoit, aux deux sens du fantasme, d'autant que Freud ne les pense pas séparément l'un de l'autre, selon ses deux modalités préconsciente et inconsciente, en position de symbolisation mutuelle (J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, 1967). Ainsi, l'œuvre d'art serait un discours ou une représentation marquée fantasmatiquement et symbolisant l'autre modalité fantasmatique, la modalité proprement inconsciente.

Cette fantasmatique profonde serait donc la réalité même du désir inconscient. 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 ; et 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 originairement 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 originairement 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. Pour Freud, l'art a partie liée avec le fantasme. « L'artiste est un homme qui évite la réalité parce qu'il ne peut pas se familiariser avec le renoncement à la satisfaction des pulsions que la réalité exige dès le début, un homme qui, dans la vie fantasmatique, laisse libre cours à ses désirs érotiques et ambitieux... » (S. Freud, *Der Dichter und das Phantasieren*, 1920).

Cette fantasmagorie de l'artiste est la présence du manque à l'origine du principe de plaisir, mais elle est présentée comme réalité dans la réalité et elle 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 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 et 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 qui originairement se met en scène, la force qui originairement 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 entre les formes et les structures de l'œuvre un espace vide qui fonctionne comme puissance, qui les disjoint, qui leur permet de jouer (aux deux sens de ce terme) et, du même coup, qui permet à une liberté de se produire dans leur transgression, où nous retrouvons l'essence et la vérité de la pratique artistique, notamment contemporaine.

### Codes

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*.

Le concept correspondant à la saisie du sens est celui de code. Or la notion de code a 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 reposent sur deux éléments que l'activité 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 fantasmagorie 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), au code ou métalinguistique 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 ». Mais l'œuvre d'art est-elle réductible à sa fonction de communication ? Et son sens est-il réductible au paradigme de la signification sémiotique ? Pour reprendre le langage de la psychanalyse, n'est-ce pas immobiliser la différenciation du désir, la recherche de la différence entre la force et la forme au profit de la neutralisation des différences ? N'est-ce pas méconnaître le sens comme plaisir, et jouissance (esthétique) comme pathos et affect (pathétique) lorsque l'œuvre est assimilée à la pure manifestation de codes qui sont comme les institutions de la création et les conditions communes de sa communication ? Sans doute, nulle œuvre d'art n'est-elle purement et simplement assimilable à une collection rhapsodique de produits de codes, mais cette assimilation a une valeur analytique certaine dans la mesure où elle permet de tester l'adhérence « idéologique » d'une œuvre d'art déterminée et son effet de renforcement et de reproduction des codes, c'est-à-dire des institutions culturelles dominantes qui l'ont produite.

*Code.* 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 nous paraît impliquée la notion de transparence ou de transitivité de la représentation dans la structure invariante qui, déplacée d'un niveau à un autre d'une culture, d'un discours, d'une œuvre, 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, les dispositifs d'organisation et de représentation de l'espace caractéristiques d'un groupe de tableaux. Avec la codification, c'est l'opération d'imposition du système ou de translittération d'un message dans un autre qui sera plutôt

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, elles qui règlent un comportement avant de s'organiser dans les concepts et les relations d'une science.

Les modalités d'approche scientifique d'une complexité accrue 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,



Vermeer de Delft,  
« L'Atelier du peintre »,  
1665-1666.  
Huile sur toile,  
120 cm × 100 cm  
(Kunsthistorisches Museum,  
Vienne).

considérée. 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

consistent à analyser cette pratique comme un *surcodage*. Celle-ci réalise une superposition de codes dont la limite serait le message *unique* générant la *totalité* des codes nécessaires pour le saisir et l'échanger. Quant à la référence au supplément d'expérience non structuré par la structure, elle sera expliquée par l'ouverture de la relation sémiotique d'interprétabilité entre la structure constituée de la langue, d'une part, et l'expérience, objet d'une pratique signifiante globale, d'autre part. L'œuvre d'art est ainsi un objet surcodé dont l'individualité serait à la limite définie par la

superposition de codes différents. 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 rencontre dans ce domaine, celui de la complexité 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 complexité du code comme la superposition de codes 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*.

*Un exemple de surcodage.* Prenons l'exemple d'un système signifiant non linguistique comme la peinture et considérons un tableau comme *Vue de Delft* de Vermeer (voir planche en couleurs in article VERMEER, vol. XXIII, Corpus). Je n'ignore pas qu'en employant l'expression « *Vue de Delft de Vermeer* » j'use d'une ambiguïté, car elle signifie soit « *Delft, ville de Hollande peinte par Vermeer 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 Vermeer et représentant une vue de Delft* » et comme tel obéissant aux règles de la peinture de chevalet, d'un genre (le paysage), aux exigences d'une clientèle, etc. Cette représentation d'un paysage urbain, cette « *vue topographique* » d'une ville, 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, dont la « *grammaire* » est, sur ce support, l'organisation d'une représentation de l'espace réglée par une perspective optique, à la fois géométrique et aérienne, et dont le « *vocabulaire* », enfin, est 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 mimétique et descriptive entre le représenté, le perçu et le nommable. C'est ce code de base que le tableau de Vermeer transforme pour en faire « *un tableau de Vermeer* », 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 urbain des Pays-Bas* » que le code de la représentation ne pouvait pas exhaustivement structurer.

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 de la « *grammaire* » du tableau qu'est la perspective, en constituera une détermination précise. Cette ligne n'est pas *au même niveau* que l'organisation perspective de l'espace représenté, géométrique ou aérienne, tout en lui appartenant : elle 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 Vermeer utilisera un second plan d'eau comme miroir 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 d'autres peintures 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. De même, en ouvrant à l'arrière-plan un canal que franchit un pont, le peintre creuse le chemin du regard vers le point de fuite, nouvelle surdétermination du dispositif perspectif, etc. : transformations réglées d'une structure noyau (organisation perspective de l'espace perceptif) selon des degrés et des niveaux de complexité croissante, chacun doté d'une « *grammaire* » et d'un « *vocabulaire* » spécifiques (F. Cheng, 1979).

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. Selon la première, l'œuvre aussi bien que la pratique qui la produit sont perçues comme relevant 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. 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 ; 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 (C. Metz, 1971).

*Code artistique et institution sociale.* L'exemple de surcodage schématiquement analysé dans la *Vue de Delft* de Vermeer comme l'hypothèse des deux « *idées régulatrices* » d'une science de l'art, celle de l'individu esthétique et celle de la pratique artistique, nous permet d'aborder le problème de la relation de l'œuvre d'art et des « *codes* » 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 expressifs. « *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* » (P. Bourdieu). Les codes artistiques peuvent être considérés comme des institutions sociales organisant le monde des représentations artistiques, mais aussi structurant le jugement que les individus peuvent émettre sur les œuvres, jugement qui est sans doute l'expression affective d'une différence, mais aussi la légitimation ou la valorisation de cette différence. L'étude de cette assimilation du code et de l'institution est, sans aucun doute, une des voies privilégiées et spécifiques de la recherche sociologique et historique sur l'œuvre d'art.

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 est essentiel de poser l'hypothèse de la non-conscience des relations objectives entre les phénomènes sociaux cependant vécus par les acteurs historiques. Inconscience qui 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 à l'égard des opérations 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 (H. R. Jauss, 1978).

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'imprévisibilité du message

s'accroît. Ainsi donc, la latence structurale des surcodes de l'œuvre d'art (cf. *supra*, la notion de virtualité théorique d'une œuvre d'art singulière) 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 cherchant 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 manifesteraient les processus véritablement inconscients du désir et de son fantasme, alors que l'inconscience institutionnelle des compétences acquises et des dispositions cultivées appartiendraient à l'élaboration secondaire et aux processus pré-conscients.

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. Il ne s'agit en aucune façon d'affranchir l'œuvre et la pratique artistique de leurs déterminations matérielles, de leurs conditions sociales et historiques, et, au-delà d'elles, indirectement de leurs adhérences idéologiques. Il s'agit de montrer comment, dans ses déterminations, de plusieurs fonctions historiquement et socialement déterminées à des opérations et à des fonctions qui se définissent à un autre niveau (biologique, matériel, économique) 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 dessaisissement du sens dans la reconnaissance même des constructions où il est saisi et où il se saisit.

### Sémiotique et sémantique de l'œuvre d'art

Notre dernière étape dans l'élaboration des concepts d'une « science » de l'art sera problématique : elle concerne l'articulation du sens après l'examen de sa production et de sa saisie. En s'appliquant à 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 : comme nous l'indiquions déjà à propos du dispositif de représentation, le problème de l'articulation du sens peut être posé au niveau de la pratique artistique à propos des procès et des éléments que celle-ci met en œuvre et manifeste. Mais le même problème peut viser la nature de la connaissance que nous prenons des procès de ces éléments à partir de l'œuvre elle-même, la nature du rapport que le discours de connaissance entretient avec l'œuvre d'art et avec les virtualités théoriques qu'elle contient et qu'elle manifeste.

### Sémiotique et sémiologie

Notre analyse de la notion de code nous a permis de répondre au premier problème en proposant une *sémiotique* de l'art dont la fonction essentielle consiste à faire apparaître les convertibilités possibles entre les approches psychologiques et psychanalytiques, d'une part, 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, 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, dont la sémiotique serait moins un domaine particulier que le mode d'effectuation privilégié.

### 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 ; mais il n'en reste pas moins que, sur les plans méthodologique et épistémologique, tout comme dans la stratégie même de la recherche, la linguistique a constitué 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 conventionnelle 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 signifiante, 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. 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, *Problèmes de linguistique générale*, II, 1974).

Aussi, revenant au mode spécifique de signifiante 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 signifiante 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 signifiante de ces discours : le fait que l'« intenté », 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 alors possible de construire une « métasémantique » de l'œuvre d'art, construite sur une sémantique de l'énonciation.

### Sémantique de l'énonciation et science d'art

Toute sémiotique de l'œuvre d'art, toute sémiologie de l'art en général, dans leur visée scientifique même, sont marquées d'un repère théorique qui est une sémantique de l'énonciation. Cela est vrai du langage : « L'acte de parler, et toutes les stratégies et tactiques énonciatives qu'il implique, n'est pas réductible à la connaissance de la langue [de son système formel et de ses codes] [...] ; il opère dans le champ d'un système linguistique ; il met en jeu une appropriation ou une réappropriation de la langue par des locuteurs ; il instaure un présent relatif à un moment et à un lieu, et il pose un contrat avec un interlocuteur dans un réseau de places et de relations » (M. de Certeau, *L'Invention du quotidien*, I, 1980, pp. 12-13). Plus précisément, toute sémiotique de l'œuvre d'art, toute sémiologie de l'art, dans la mesure même où la pratique du sens qu'elle vise est indissolublement cognitive, esthétique et pathétique, se situe dans un écart qui creuse les deux définitions de

l'énonciation que nous venons d'évoquer et que la sémiotique comme théorie générale du signe considère comme exclusives l'une de l'autre. Appropriation du système linguistique (et plus généralement des codes), « instance qui aménage le passage entre la compétence et la performance linguistique (ou non linguistique), entre les structures sémiotiques virtuelles qu'elle actualise et les structures réalisées sous forme de discours » (ou d'œuvres), elle est aussi « l'événement chaque fois particulier que constitue l'apparition d'un énoncé dont la signification sera atteinte par la représentation de cette apparition dans un contexte donné » (A. J. Greimas, J. Courtès, *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, 1979, s.v. énonciation, p. 126 et t. II, *Compléments, débats, propositions*, 1986). L'énonciation, instance universelle, code des codes et événement singulier, occurrence unique : c'est l'espace de cet écart que la sémiotique et la sémiologie de l'œuvre d'art investissent par la description et l'analyse de régimes discursifs et d'économies formelles, spécifiques par leurs protagonistes multiples historiquement, culturellement, socialement, psychologiquement déterminés et hiérarchisés, qui excèdent le face-à-face idéaliste et abstrait du créateur et du spectateur à travers l'œuvre de l'un et la contemplation de l'autre ; spécifiques également par les situations et les modes de communication, les circonstances spatio-temporelles, les contextes socio-historiques, les contraintes d'univers où discours et œuvres prennent place.

Il faut creuser davantage cet écart où s'inscrit une « science » de l'art et des œuvres : l'énonciation est toujours implicite en ce qu'elle est la condition de possibilité de tout énoncé de langue et plus généralement de tout produit signifiant ; elle est en quelque façon condamnée à le rester puisque, dans les occurrences mêmes où elle se manifeste en devenant énonciation énoncée, l'énonciation, dans le métalangage descriptif qui en exhibe le dynamisme producteur, se retire à un métaniveau d'implication. Le récit autobiographique comme, sous d'autres modes et selon d'autres formalités, le poème lyrique, le discours mystique ou encore, selon d'autres substances et d'autres champs, l'autoportrait ou le portrait, la performance, le body-art, l'action-painting... expérimentent cette insaisissable et constante présence absente de l'énonciation, puisque leur projet essentiel est, pour les uns et pour les autres, de ressaisir ce fondement qui est aussi une origine et un commencement dans le geste de l'écriture, ou du corps, dans la prolifération de la voix ou dans la projection de peinture.

Condition de possibilité de tout énoncé de langue et de proposition d'œuvre, l'énonciation est aussi bien la condition de leur efficacité : l'énoncé qu'elle produit, l'œuvre qui naît d'elle et de son travail, porte ses stigmates : marques, traces, indices, auxquels elle ne saurait être réduite et qui constituent, on le sait, tout le champ de la *deixis* dans le discours, dans l'écriture comme dans la représentation visuelle ou la performance musicale ou vocale, dans l'édifice comme dans le marbre ou le bronze sculptés. Les marques de l'énonciation, le champ de la *deixis* dans le discours, pronoms personnels, démonstratifs, adverbess de temps et de lieu, temps verbaux, modalités, c'est en bref le discours *dans tous ses effets*. C'est une immense tâche de la science des œuvres que de définir les conditions spécifiques de l'application d'une sémantique de l'énonciation au domaine des arts et aux œuvres elles-mêmes afin d'y étudier, avec la même rigueur que dans le champ du discours, mais selon d'autres méthodes et procédures, le réseau tressé des trois fils du sens et de sa pratique, les fils sémiotique, esthétique et pathétique, concepts, affects et sensations, mouvements du désir et de la volonté, injonctions d'obligations, contraintes de nécessité, intentions et jugements, réseau dans lequel l'énonciation, en s'appropriant ou en se réappropriant la langue ou les codes, dans un présent relatif à un moment et à un lieu, se déploie selon les diverses syntaxes de l'interaction entre les interlocuteurs.

Ainsi pourrait-on évoquer à titre d'exemple les recherches auxquelles nous avons déjà fait allusion sur le cadre et sur ses figures (L. Marin, « Le Cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures », in *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 24, 1988), mais aussi sur le point de vue et sur les positionnements effectifs ou imaginaires de l'œil, sur les parcours du regard et ses contraintes réelles et symboliques (H. Damisch, 1987). Ainsi toute une topique et toute une topologie de l'énonciation sont-elles à construire sur l'œuvre littéraire ou artistique qui permettraient d'en viser l'irréductible individualité.

Il faut, pour conclure, revenir à l'un des traits caractéristiques d'une science possible de l'art que nous définissons programmatiquement comme sémiotique et sémantique de l'œuvre, à savoir la *dispersion* de son champ à partir des trois pôles psychologique et psychanalytique, sociologique et historique, linguistique et sémantique 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 fructueuse 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 systèmes signifiants. L'œuvre d'art, dans la mesure où elle est considérée comme objet d'une connaissance scientifique possible, est renvoyée par le discours sémiotique vers les manifestations symboliques codifiées par des conventions indissolublement littéraires ou 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, cette grammaire de la fonction et des formes symboliques qu'évoquait Cassirer, est donc limitée puisqu'elle butte 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 oublieuse du champ où elle se développe) les conditions logiques d'intelligibilité de ce qui lui préexistait 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 cet espace où s'indiquent la pratique qui la produit et celle qui la reçoit est espace de transgression, de bouleversement des institutions, des codes, des conventions, des normes de la langue, des groupes sociaux symboliquement dominants et dominés qui se trouvent en conflit dans un moment de l'histoire et dans un lieu du monde. L'entreprise théorique peut signaler la frontière de cet espace, elle peut désigner 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 se développera 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, les virtualités théoriques dont elle est porteuse dans sa singularité. 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, fondé sur une théorie de l'énonciation, formulerait les structures de la fonction symbolique en général dans les formes symboliques dont les œuvres sont porteuses et qu'elles réalisent, chacune dans sa singularité.



## Bibliographie

- T. W. ADORNO, *Philosophie de la nouvelle musique*, Gallimard, Paris, 1962.
- S. ALPERS, *The Art of Describing*, Chicago, 1983.
- 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.
- O. BÄTSCHMANN, *Einführung in die Kunstgeschichtliche Hermeneutik*, Darmstadt, 1984.
- M. BAXANDAL, *Giotto and the Orators*, Oxford-Warburg, 1971 ; *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford, 1972.
- W. BENJAMIN, *Mythe et violence*, Denoël, Paris, 1971 ; *Poésie et révolution*, *ibid.* ; *L'Homme, le langage et la culture*, Denoël-Gonthier, 1974.
- É. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, I, Gallimard, 1966 ; II, 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.
- N. BRYSON, *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, Yale, 1983.
- O. CALABRESE, *Semiotica della pittura*, Il Saggiatore, Milan, 1980.
- E. CASSIRER, *Philosophie des formes symboliques*, 3 vol., éd. de Minuit, 1972.
- M. DE CERTEAU, *L'Invention du quotidien. Arts de faire*, coll. 10/18, U.G.E., Paris, 1980.
- F. CHENG, *Souffle-Esprit. Texte théorique sur l'art pictural chinois*, Seuil, Paris, 1989 ; *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, *ibid.*, 1979.
- The Concept of Style*, Beul Lang éd., Univ. Pennsylvania Press, 1979.
- R. COURT, *Le Musical*, Klincksieck, Paris, 1976.
- H. DAMISCH, *L'Origine de la perspective*, Flammarion, Paris, 1987.
- J. DERRIDA, *La Vérité en peinture*, Flammarion, Paris, 1978.
- G. DIDI-HUBERMAN, *La Peinture incarnée*, éd. de Minuit, 1985.
- U. ECO, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milan, 1975.
- A. EHRENZWEIG, *The Hidden Order of Art*, Univ. California Press, 1971.
- F. ESCAL, *Le Musicien et son public*, P.U.F., Paris, 1983.
- J. M. FLOCH, *Petites Mythologies de l'œil et de l'esprit. Pour une sémiotique plastique*, Paris-Amsterdam, 1985.
- M. FOUCAULT, *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, 1969.
- P. FRANCASTEL, *La Figure et le lieu*, Gallimard, 1969.
- M. FRIED, *Absorption and Theatricality*, Univ. of California Press, 1980 ; *Realism, Writing, Disfiguration*, Chicago, 1987.
- G. GENETTE, *Nouveau Discours du récit*, Seuil, 1983 ; *Seuils*, *ibid.* 1987.
- C. GINZBURG, *Miti, emblemi, Spie*, Einaudi, Turin, 1986 ; trad. franç. *Mythes, emblèmes, traces*, Flammarion, 1989.
- 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, *Sémiologie et sciences sociales*, Seuil, 1976.
- « Histoire/Théorie de l'art », n° 315-316 de *Critique*, éd. de Minuit, 1973.
- H. R. JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, trad. franç. Gallimard, 1978.
- 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. LACQUE-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, *Des dispositifs pulsionnels*, coll. 10/18, Paris, 1973, rééd.
- Bourgeois, Paris, 1980 ; *Les Transformateurs Duchamp*, Galilée, Paris, 1977.
- L. MARIN, *Détruire la peinture*, Galilée, 1977 ; *Le Portrait du roi*, éd. de Minuit, 1983 ; *Opacités de la peinture*, Usher, Paris, 1989.
- C. METZ, *Langage et cinéma*, Larousse, Paris, 1971 ; *Essais sémiotiques*, Klincksieck, Paris, 1977.
- MEYER SCHAPIRO, *Style, artiste et société*, Gallimard, 1982.
- « Les Ordres de la figuration », in *Communications*, n° 34, Seuil, 1981.
- E. PANOFKY, *L'Œuvre d'art et ses significations. Essais sur les arts visuels*, Gallimard, 1969 ; *Essai d'iconologie*, *ibid.*, 1967 a ; *Architecture gothique et pensée scolastique*, éd. de Minuit, 1967 b ; *La Perspective comme forme symbolique*, *ibid.*, 1975.
- J. PETITOT-COCORDA, *Morphogenèse du sens, I*, P.U.F., Paris, 1985.
- M. PLEYNET, *Système de la peinture*, Seuil, 1977.
- F. RÉCANATI, *La Transparence et l'énonciation*, Seuil, 1979.
- J.-L. SCHEFER, *Le Déluge, la peste, Paolo Ucello*, Galilée, 1976.
- S. SETTIS, *La « Tempesta » interpretata. Giorgione, i committenti, il soggetto*, 1978 ; trad. franç. *L'Invention d'un tableau*, éd. de Minuit, 1987.
- La Sociologie de l'art et sa vocation*, Denoël-Gonthier, 1976.
- T. TODOROV, *Théories du symbole*, Seuil, 1977 ; *Symbolisme et interprétation*, *ibid.*, 1978.
- Dans le Corpus :*  
ALBERTI (L. B.) / ARTS (histoire de l'art) / BENVENISTE (É.) / BRUNELLESCHI (F.) / CASSIRER (E.) / CHAMPAIGNE (P. de) / CÉZANNE (P.) / COULEURS (histoire de l'art) / CRITIQUE D'ART / ESTHÉTIQUE / EXPRESSIONNISME / ICONOLOGIE / IMAGE / IMAGINAIRE ET IMAGINATION / IMITATION / INTERDISCIPLINAIRES (RECHERCHES) / MASSACCIO / MODÈLE / ŒUVRE D'ART / PERCEPTION / PERSPECTIVE / PIERO DELLA FRANCESCA / POLLOCK (J.) / POUSSIN (N.) / PSYCHANALYSE / PSYCHANALYSE ET PEINTURE / PUBLIC ET ART / REPRÉSENTATION DES ŒUVRES D'ART / REPRÉSENTATION ET CONNAISSANCE / SCIENCES HUMAINES / SÉMIOLOGIE DE L'ART / SOCIOLOGIE DE L'ART / SUBLIME (PROBLÉMATIQUE DU) / SYMBOLE / VERMEER (J.).