

Histoire de l'art et sémiotique visuelle

Marie Carani

Numéro 16, printemps 1991

Art, artistes et société

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1002133ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1002133ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département de sociologie - Université du Québec à Montréal

ISSN

0831-1048 (imprimé)

1923-5771 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cette note

Carani, M. (1991). Histoire de l'art et sémiotique visuelle. *Cahiers de recherche sociologique*, (16), 141–145. <https://doi.org/10.7202/1002133ar>

Histoire de l'art et sémiotique visuelle*

Note de recherche

Marie CARANI

1 D'une histoire de l'art plus systémique

Pour la nouvelle histoire de l'art qui s'est développée depuis moins de 10 ans, l'art n'est pas qu'une activité éthico-esthétique, comme l'entendait la pensée classique de la Renaissance héritée des Grecs. Une coupure épistémologique est apparue dans l'analyse avec les tentatives pour aller plus loin que la valeur esthétique, esthétisante, attachée en priorité aux objets artistiques par l'histoire de l'art traditionnelle. Aujourd'hui, l'art n'est plus cantonné dans un purisme désincarné, c'est plutôt un donné à parcourir, à traverser, à décrypter, c'est un fait culturel dont l'image (peinte, sculptée, photographique, etc.) peut être investiguée, par l'approche sémiotique notamment, au même titre que toutes les autres images de civilisation (médiatiques, publicitaires, sexistes) qui nous entourent. Quand le philosophe de l'art et sémioticien américain Nelson Goodman dit que "la réalité dans un monde comme la réalité en peinture (ou en littérature) est pour une grande part une question d'habitude"¹, il semble poser le sens et la portée, mais aussi le défi actuel de toute discipline intéressée au visuel (celui d'une histoire de l'art devenue sémiotique en particulier), soit la systématisation, modélisation, des processus d'encodage de la signification artistique qui suscitent la production du sens.

L'histoire de l'art proprement dite doit donc élargir ses orientations conventionnelles qui étaient réservées au problème de la "maniera" artistique repérée au fil du document visuel et contextuel, ainsi qu'aux rapprochements ou comparaisons formelles entre lignes, formes, couleurs et textures. Elle ne peut plus en rester à des approximations ou à des mises en rapport philosophico-esthétiques qui ont fait la fortune des Elie Faure et René Huyghe, voire à des comparaisons stylistiques plus ou moins précises inspirées de Malraux, Herbert Read, etc. Elle doit être reformulée, à l'exemple d'Ernst Cassirer, en termes de

* Cette note de recherche présente le fil conducteur d'un ouvrage collectif devant paraître à l'automne 1991 aux Éditions du Septentrion, de Québec.

¹ N. Goodman, *Problems and Projects*, Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1972, p. 439.

construit, de symboliquement construit². L'histoire de l'art doit aussi s'inscrire dans la foulée d'Erwin Panofsky, qui, à travers une méthode iconologique-iconographique réclamait une histoire des motifs, des styles et des formes symboliques — a avancé une première approche pré-sémiologique de l'objet³. Elle ne peut également ignorer l'apport décisif de Meyer Schapiro dont la définition séminale du "champ de l'image iconique" en termes de support, de cadre, de contours des formes, de frontières des plans, de périphéries, etc., marque définitivement l'émergence d'une sémiologie du langage visuel⁴. Enfin, l'histoire de l'art doit intégrer les travaux d'Umberto Eco sur la présence et le maintien d'un code de la reconnaissance visuelle comme valeur et norme communicationnelle⁵, ou, plus récemment, les hypothèses fournies par la sémiologie topologique de Fernande Saint-Martin⁶. Avec l'arme de la sémiotique visuelle, l'historien d'art de 1991 peut ainsi mener une étude exhaustive de l'imagerie visuelle, à la fois passée et présente. Il peut éclairer les contradictions et les épiphénomènes gravitant sous la surface tranquille des apparences et ainsi retracer les messages complexes du rendu visuel.

Car, considérer la forme, ou plus récemment l'anti-forme, implique une prise en charge des règles de fonctionnement, des manières de constituer l'objet d'art dont la discipline de l'histoire de l'art parle. En posant le phénomène de l'imagerie artistique comme exprimable et représentable dans des énoncés visuels qui le caractérisent, la sémiotique nous offre un logos qui se veut scientifique (par opposition aux discours littéraire ou essayiste) et dont l'objectif est d'élaborer une théorie structurale de l'espace. Le résultat: il n'y aurait pas d'histoire de l'art actuellement, sans théorie de l'histoire (mais aussi de l'idéologie) de la représentation visuelle soutenant un questionnement radical de la picturalité et des procédures mêmes de représentation et de visualisation. Une théorie sémiotique de l'image ou des motifs visuels englobe non seulement la fonction culturelle — l'extériorité — du ratio producteur-objet-spectateur, mais d'entrée de jeu le problème de la définition et la description des opérateurs spécifiques aux énoncés ou messages.

Une intuition de Panofsky a justement été le point de départ de cette réflexion collective de plusieurs chercheurs, professeurs et étudiants de 3e cycle spécialisés

² E. Cassirer, *Philosophie des formes symboliques*, 3 vol., Paris, Minuit, 1972, t. 1, "Introduction", p. 25-42.

³ E. Panofsky, *Essais d'iconologie*, Paris, Gallimard, 1967; *L'Œuvre d'art et ses significations*, Paris, Gallimard, 1969.

⁴ M. Schapiro, "Sur quelques problèmes de sémiotique de l'art visuel: champ et véhicule dans les signes iconiques", *Critique*, 315-316, août-septembre 1973, p. 843-866.

⁵ U. Eco, *A Theory of Semiotics*, Bloomington (Ind.), Indiana University Press, 1979.

⁶ F. Saint-Martin, *Sémiologie du langage visuel*, Sillery, Presses de l'Université du Québec, 1987.

en histoire culturelle de l'art et en sémiotique visuelle. Elle concerne la "compétence linguistique" du spécialiste de la production artistique⁷. Quoique implicite à toute lecture d'images dans la culture, le fait de les considérer comme langage, code ou système, susceptibles de produire de la signification, définit une systématité qui peut être prise en charge par la sémiotique visuelle pour donner à la notion de lecture du tableau — tant figuratif qu'abstrait — son sens et sa portée véritables.

L'analyse sémiotique (et c'est sans doute sa valeur principale) abolit les dichotomies qui ont existé traditionnellement dans l'histoire de l'art — entre anciens et modernes, figuratifs et abstraits —, en ne se réduisant pas à la seule analyse de la mimesis, de l'iconicité, mais en considérant au contraire comme son objet toutes les composantes de l'image-plan en tant que faits de langage, effets de structures. L'analogon, qui a présidé aux destinées du métier de Lessing à Panofsky n'est ainsi plus le seul fondement épistémologique de la description et de l'analyse, du style et du sujet du tableau, de son interprétation. Il faut passer outre à cette figure de la surface qui a orienté son décodage initial, pour toucher maintenant aux structures profondes.

En effet, la dimension proprement iconique, analogique, ne subordonne pas totalement l'espace pictural de la représentation; l'iconicité comme référent, comme théorie privilégiée de la représentation visuelle, ne doit pas reléguer dans l'accessoire une réflexion approfondie sur la fonction constructive, donc sémiotisable, des implicites et des présupposés perceptuels, visuels et plastiques en peinture. En conséquence, plusieurs chercheurs d'ici et d'ailleurs se sont proposés depuis quelques années déjà de recentrer au plan de l'analyse du phénomène artistique la réflexion anticipatrice de Panofsky sur le problème du code visuel.

2 Pour une sémiotique de la production artistique

La production artistique est essentiellement un langage codé résolument "opératoire" qui investit tant les structures individuelles de l'être que les déterminations socio-culturelles et contextuelles. À cet égard, par définition même, l'art véhicule à la fois paradoxalement dans l'histoire de l'humanité le moment structurel où un code artistique accompli est proposé à partir des débris des codes précédents, processus qui est à la base de l'idée de progrès ou d'évolution en art, et un champ de liberté ou de prégnance créatrice du producteur que les interprétations qui sont appliquées ponctuellement pour le comprendre ne peuvent tout à fait rendre compte.

La notion complexe de "système" du tableau se pose ainsi, sémiotiquement parlant, comme révélateur des messages de l'image à décoder, donc comme

⁷ E. Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Minuit, 1976.

nécessité d'invention qui préside d'abord à l'instauration épisodique, mais encore à la transgression d'un code visuel structuré et organisé par la tradition spéculaire de mimésis qui remonte jusqu'à Platon: soit le système de "mapping" analogique de l'imagerie visuelle à partir du visible et du dicible, si l'on veut, du perçu et du nommé. Pour la sémiotique visuelle, la définition, comme le statut institutionnel de l'art, sont donc liés à sa faculté ou sa capacité de donner à voir, à lire et à comprendre le contenu, mais aussi en même temps les dispositifs ou moyens visuels de la représentation. Là, l'art supporte une fonction sémantique bien déterminée, un rôle précis: définir le système de la représentation d'une époque, d'un lieu, d'une société, ses lois, ses exigences et ses contraintes de représentation formelle et iconographique plus ou moins rigides et contrôlées selon les moments et les lieux. Dans un même mouvement, l'art véhicule l'attitude critique de l'artiste face à ces normes de production, face au système de production artistique comme tel.

On retiendra dès lors que c'est le processus de prégnance créatrice qui anime le producteur au niveau de chaque tableau, de chaque œuvre, qui oblige constamment le code artistique à se rompre, à rater son institutionnalisation épisodique. Donc, chaque œuvre accomplit ce que Roman Jakobson a nommé la fonction poétique de l'art visuel⁸, soit l'enregistrement du code déjà là, par déconstruction/construction/reconstruction continue d'un nouveau code. Ce travail complexe — qui est celui de l'art — fait appel et opère alors à plusieurs niveaux de signification que circonscrit l'analyse sémiotique.

En ce sens, les objets du discours d'une nouvelle histoire de la production imagière sont des constructions analytiques qui intègrent variables visuelles et plastiques, morphologies spatiales d'organisation et de composition, ordonnancement de la surface et contexte extrapictural de réalisation de l'œuvre, lesquels construits comme êtres sémiotiques, en quelque sorte, doivent leur existence aux différents systèmes de signification et de référence qui en permettent la genèse, un peu comme une grammaire permet, en linguistique, celle des phrases et des énoncés. Pourtant, si l'œuvre d'art est composée de signes, si elle est un système de signes intelligibles autant pour l'artiste que pour le spectateur de l'œuvre, cette situation n'implique pas une compréhension de même nature que celle de la langue naturelle. Pour les historiens d'art devenus sémioticiens réunis dans cet ouvrage, il ne s'agit pas de transcrire d'une manière abusive les données de la linguistique, de la logique, de la sociocritique ou de la pragmatique, mais de proposer, dans le champ de l'imagerie artistique, une approche sémiotique qui soit fondée sur les composants morphologiques de l'objet visuel et leurs relations spécifiques.

⁸ R. Jakobson, "Language in Relation to Other Communication Systems", *Selected Writings*, II, Mouton, The Hague, 1971, p. 690-710.

L'histoire de l'art sémiotisée impose donc nécessairement en fin de compte un réalignement du rôle et du statut de l'historien d'art. Son travail traditionnel, qui au mieux, on le rappellera, en était un de recherche iconologique au sens de Panofsky, se transforme inexorablement, surtout en art contemporain, en une investigation des invariants et des référents du langage visuel. Le nouvel historien d'art s'intéresse dorénavant comme démarche exploratoire à la constitution d'une grammaire, d'une sémantique et d'une pragmatique du texte artistique, ce que les dix articles publiés dans ce collectif veulent démont(r)er.

Marie CARANI
Département d'histoire de l'art
Université Laval