

L'ŒUVRE, L'ARTISTE, LE SPECTATEUR :
ICONOLOGIE ET PRAGMATIQUE

Dans quel ordre les éléments d'une peinture se trouvent-ils agencés pour évoquer, suggérer, désigner les choses tangibles dont ils composent les images ? « Comment les formes se relient-elles les unes aux autres ? Où se trouvent la clé et le code de leur déchiffrement ? » Une partie de la solution résiderait, selon E. H. Gombrich, dans cette singulière prescription des poètes à l'égard du langage, que rapporte l'auteur d'*Alice aux pays des merveilles* :

« Écrivez tout d'abord une phrase,
Tranchez-la en morceaux menus,
Mélangez-les et les assemblez
Comme au hasard ils retombent :
Ordre et désordre d'apparences
Ne font aucune différence. »

En effet, cette étrange méthode que suivent également les artistes lorsqu'ils mélangent les éléments d'une représentation, découvre l'existence d'une prose de l'image qu'il convient d'explorer pour étudier les problèmes de la poésie picturale. Formulé dans « Illusion et impasse visuelle » (1961), ce programme renouvelle celui, beaucoup plus ancien, esquissé dans « Méditations sur un cheval de bois » (1951) : partir du modèle de la linguistique pour fonder la science susceptible de garantir une *Kunstwissenschaft*. « L'iconologie est cette discipline qui est à la critique d'art ce qu'est la linguistique par rapport à la critique littéraire. » L'une des questions que cette discipline aurait à poser serait la suivante : comment parvient-on à évoquer plastiquement un élément non représenté, voire non représentable ? Cette ellipse de l'essentiel a de quoi intriguer.

Si l'ambiguïté visuelle est la règle de la réalité fascinante du domaine perceptif, comme Picasso, Braque, les Surréalistes, le graveur mathématicien Escher avec ses dessins paradoxaux l'accorderaient très volontiers à Wittgenstein, comment s'opère ce qui ne nous paraît jamais assez énigmatique, ce « pur état de vision » qui n'est peut-être pas distinct d'un acte d'interprétation et que l'on peut néanmoins communiquer¹ ? Tel est l'enjeu théorique majeur

1. « Illusion et impasse visuelle », in *Méditations sur un cheval de bois* (cité par la suite comme *MCB*), Mâcon, Ed. W, 1986 ; ERNST H. GOMBRICH, *L'Art et l'Illusion*, Paris, Gallimard, 1971, p. 24-25 ; Ludwig WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*, suivi des

de ces essais, qui par ailleurs expérimentent jusqu'à quel point les concepts linguistiques utilisés par C. Morris, K. Bühler, R. Jakobson et, enfin, par les théoriciens de l'information pourraient être opératoires dans le domaine de la communication non verbale de l'art.

« La science légitime le recours à une idéographie », écrit Frege, c'est-à-dire à une caractéristique ou à une écriture formalisée « entièrement différente du langage naturel »². De la symbolique et des signes conventionnels de l'art au contraire, personne, pas même Gombrich ne songerait à exclure « un facteur graphologique additionnel », « symptôme d'une émotion éprouvée (comme une gesticulation) »³. Réduit à lui-même, l'espace de l'idéographie artistique n'est pas plus que celui de l'idéographie mathématique le lieu privilégié d'une situation de communication dialogale, encore moins d'une situation qui réunirait les conditions d'un véritable dialogue. Pourtant, Gombrich s'attache d'abord à suggérer la thèse d'un possible transfert catégoriel du domaine de nos propos ordinaires, de la « conversation réelle », au domaine de l'art : dans le premier, « nous nous exprimons par esquisses plutôt que par phraséologie complète », nous nous laissons guider « par les indices de la situation pour donner un sens aux paroles prononcées », nous comprenons autrui par *identification* et *cherchons*, « en tâtonnant, l'intention qui s'accorde avec la parole prononcée » ; dans le second, nous constatons la formation

« de certains ensembles de situations prévues qui nous servent de références pour l'interprétation des images artistiques, en tant qu'expression manifeste des intentions de l'auteur. Afin de pouvoir saisir d'une façon adéquate les intentions d'une esquisse, nous nous identifions instinctivement à la personnalité de l'artiste. Nous partons d'abord de l'hypothèse que le tracé doit présenter un sens quelconque, et quand une image incomplète nous laisse dans l'incertitude, nous nous efforçons par la pensée de la situer dans une série cohérente »⁴.

Ensuite, en intitulant l'un de ses articles « The Evidence of Images : the Priority of Context over Expression »⁵, Gombrich oppose à la théorie romantique de l'œuvre, expression géniale du moi et de ses émotions, une théorie que l'on peut appeler « pragmatique » de la communication par le médium de l'art.

Il serait vain de rechercher dans l'œuvre de Gombrich une notion dont l'usage remonte, d'après les spécialistes, à Pierce et à Morris, et qui sert à marquer, écrit G. Granger,

« la prise en considération d'un phénomène de communication substitué à un phénomène d'expression sur quoi était fondée la simple opposition binaire d'une syn-

Investigations philosophiques, Paris, Gallimard, 1961, p. 325-330 ; Jacques BOUVERESSE, *Wittgenstein : la rime et la raison*, Paris, Minuit, 1973, p. 193-203.

2. Gottlob FREGE, *Écrits logiques et philosophiques*, Paris, Seuil, 1971, p. 66.

3. E. H. GOMBRICH, « Les réalisations d'un art médiéval », in *MCB*, p. 136.

4. *Id.*, *op. cit. supra* n. 1, p. 289-290 ; les termes soulignés le sont par moi.

5. « The Evidence of Images ; the Priority of Context over Expression », in *Interpretation*, ed. C. S. SINGLETON, Baltimore, John Hopkins, 1973, p. 35-103.

taxe et d'une sémantique. " A language, dit en effet Morris, is an intersubjective set of signs vehicles whose usage is determined by semantical, syntactical and pragmatic rules " »⁶.

Qui mieux est, si, à défaut d'un renvoi au terme lui-même, l'auteur fait bien diverses allusions à l'un de ses travaux consacré à la recension d'un ouvrage de Morris, *Signs, Language and Behavior*, on a la surprise de découvrir le caractère critique et polémique de cet article : Gombrich y reproche à Morris ses présupposés behavioristes et positivistes et objecte à son ambition d'étendre la sémiotique à l'histoire de l'art l'insuffisance et le caractère lacunaire de son information en ce domaine. En dépit de ces restrictions, est significatif l'accent porté sur la pertinence du projet d'une « science des signes » ou « Sémiotique » comprenant une Sémantique, une Syntaxique et une Pragmatique. Allant jusqu'à penser en 1949 que la sémiotique appliquée à l'art peut contribuer aux développements de la Sémiotique comme science, Gombrich paraît devancer la théorie actuelle d'un Searle qui postule qu'« une situation de discours contient un locuteur, un auditeur et un acte de langage » et qui admet que « le sens d'un énoncé ne peut être compris sans l'arrière-plan d'assomptions et de pratiques qui rend la communication possible »⁷.

Dans *L'Art et l'Illusion*, il écrit en effet :

« La communication se fonde nécessairement sur des concessions qui cherchent à tenir compte des connaissances de l'interlocuteur. Elle doit se préoccuper de la situation et prendre conscience de la possibilité d'interprétations qu'elle s'efforce d'écarter. Le spectateur cherche à s'identifier à l'artiste, mais l'artiste de son côté cherche à s'identifier au spectateur »⁸.

Allons plus loin. On peut se demander si en valorisant « les résultats de ces échanges, de cette collaboration entre le spectateur et l'artiste », Gombrich ne cherche pas à affirmer l'antériorité de quelque chose comme d'un espace de communicabilité, par rapport à l'acte de communication même. Par ces échanges,

« nous saisissons ainsi indirectement le déroulement du processus créateur : le contrôle du moyen d'expression de l'artiste, et cette conscience de l'essentiel qui le conduit à écarter toute expression inutile, du fait qu'il sait pouvoir compter sur un public qui jouera le jeu et comprendra ses suggestions »^{8bis}.

6. Gilles GRANGER, *Langages et Épistémologie*, Paris, Klincksieck, 1979, p. 150.

7. Charles MORRIS, *Signs, Language and Behavior*, New York, 1946. — Le compte rendu de E. H. GOMBRICH a été publié dans l'*Art Bulletin*, XXI, 1, 1949. JOHN R. SEARLE, *Sens et Expression*, Paris, Minuit, 1982, p. 225-226 et p. 35 ; cf. aussi ID., *Les Actes de langage* (éd. américaine, 1969), Paris, Hermann, 1980. Enfin, pour une bibliographie plus complète sur la Pragmatique, l'article de Francis JACQUES, in l'*Encyclopaedia Universalis*, éd. 1981.

8. E. H. GOMBRICH, *op. cit. supra* n. 1, p. 291.

8 bis. *Ibid.*, p. 292.

Aussi, c'est dans un contexte « interlocutif » que le discours muet et cependant « dialogique » de la peinture semble selon l'auteur advenir à l'existence et faire sens⁹.

Avant d'en venir à « Expression et Communication », article dont le titre à lui seul est déjà éloquent, commençons par l'essai qui donne son sens au recueil, « Méditations sur un cheval de bois ». Un texte comme celui-ci se laisse interpréter en ce sens et donne en effet le ton.

L'auteur, qui se réfère à *Signs, Language and Behavior*, « cherche à définir selon la théorie de C. Morris les conditions de formation et les origines du signe iconique »¹⁰. On connaît la définition générale du code qu'avancait C. Morris, « a set of intersubjective symbols ». C'est dire que le bâton chevauché par l'enfant a beau n'être ni signe ou symbole abstrait, ni image ou représentation fonctionnant par similarité ou ressemblance naturelle, mais autre chose, un équivalent, succédané ou substitut : il n'empêche, lui sont attribuables les trois dimensions du signe selon Morris. Sémantique : ce succédané est en rapport avec un désigné, il réfère à un élément extérieur, individuel ou catégoriel. Syntaxique : ce signe est en rapport avec un ensemble d'autres signes. Pragmatique, enfin : le signe iconique est en rapport avec son utilisateur ; telle l'idole, cette forme tient la place de... représente l'équivalent d'une expérience par la fonction d'usage et la fonction vitale qu'elle remplit dans le jeu de l'enfant. Dès lors, création fictive dotée d'une puissance ludique ou magique, cette forme apporte deux éléments à une théorie de l'art figuratif : « le processus de substitution précède celui de copie du réel », « le désir de communiquer intervient postérieurement à la création ».

Renouvelant par plaisanterie le problème de l'origine des langues, Gombrich propose de mettre à la place de la double hypothèse du balbutiement des formules magiques et de la réaction émotive et du cri ce qu'il nomme une « théorie de la rumination », l'imitation de la mastication comme substitut de la nourriture absente, la conjuration par ce bruit rituel du fantasma ou du désir de nourriture. Est-ce à dire que l'étude de la dimension sémantique et pragmatique du discours muet de la peinture doit aboutir à une psychanalyse appliquée aux œuvres d'art ? « Psychanalyse et histoire de l'art » (1953) minimise « l'importance de savoir ce que l'œuvre d'art a réellement signifié pour l'artiste qui l'a réalisée » : « les éléments conventionnels de la tradition paraissent souvent plus importants que ceux qui font partie de la personnalité de l'artiste »¹¹.

9. Sur l'opposition du « dialogal » et du « dialogique », F. JACQUES, *L'Espace logique de l'interlocution*, Paris, P.U.F., 1985, p. 216-217. Je lui emprunte également la terminologie qui me permet de clarifier la double acception du « contexte » chez Gombrich.

10. *MCB*, p. 31, n. 2. La traduction de cette note est ambiguë ou inexacte. L'auteur renvoie en fait à l'ouvrage de C. Morris et à son appréciation critique, comme il le fait aussi dans *L'Art et l'Illusion*, *op. cit. supra* n. 1, p. 95 et 133, notes, et dans « The Evidence of Images », *art. cit. supra* n. 5, p. 97, n. 92. Pour le lecteur qui voudrait suivre la discussion sur l'application de la sémiotique à l'histoire de l'art, il conviendrait de se reporter à la très utile réédition d'Heinrich WÖLFFLIN, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Brionne, Gérard Monfort, 1984 et les *Textes choisis* d'Aby WARBURG à paraître chez Klincksieck (« L'esprit et les formes »).

11. *MCB*, p. 67.

C'est en fait l'étude de la syntaxe ou de la relation du signe aux autres signes dans un acte d'organisation, de formalisation et de déchiffrement de l'écriture pictographique qui conduit aux problèmes de la stylistique et de la critique d'art. Mais regardons d'un peu plus près le texte, et l'articulation très étroite implicitement postulée entre les trois dimensions du signe selon Morris : à l'origine du style de la représentation naturaliste, Gombrich aperçoit la limitation d'un vocabulaire de formes simples, la même forme de base représentant différents objets. Il s'agit là d'une « représentation minima », sorte de clé adaptable dans diverses situations pour déclencher le processus de la reconnaissance. Ce vocabulaire formel de base indispensable à la construction de l'image est le point de départ et le soutien d'un processus d'organisation, au terme duquel s'exerce l'aptitude du spectateur à saisir les suggestions dans un *contexte d'ensemble*. L'acception donnée à cette notion n'est pas tout à fait tirée au clair. Sans doute faut-il lui attribuer deux sens : il s'agit d'abord *des circonstances d'usage* ou si l'on préfère des conditions pragmatiques dans lesquelles la discursivité du tableau fondée sur l'élimination de la totalité de l'image ou sur ce que j'ai nommé « l'ellipse de l'essentiel », réussit avec succès la merveille d'évoquer un élément non représenté, une réalité formelle ne figurant pas entièrement sur la toile¹². Cependant à propos de cette première acception, on peut s'interroger. Les circonstances d'usage, où l'évocation de l'absence est possible en utilisant des règles syntaxiques qui lient un signe à des signes éliminés, sont-elles discernables des *conditions dialogiques*, à savoir de la connaissance du contexte artistique fondant la communication ?

Revenons, en effet, à la notion de contexte, que Gombrich identifie ensuite à ce qu'il nomme « le cadre de référence ». Celui-ci se forme autour d'une image dès lors qu'elle est présentée comme œuvre d'art et pénètre dans « cet étrange lieu clos que nous nommons *domaine des arts* et qui ressemble à une galerie des glaces ou à un hall où s'échangent des propos confidentiels »¹³. Propos réels ou fictifs, échangés dans le contexte interlocutif des débats, controverses et polémiques opposant les artistes sur les questions de l'innovation et de la transgression du code formel, ou dans le contexte plus paisible de l'accord et de la connivence établis par l'intermédiaire de l'œuvre entre l'artiste et le spectateur :

« pas plus que notre cheval de bois, la tâche sombre figurant un cheval dans le tableau de Manet n'est une imitation de la forme extérieure. Mais la patte du maître, avec brio, évoque en nous l'image réelle, pour peu que nous soyons disposés à *collaborer* »¹⁴.

C'est peut-être là le mot clé : domaine de communication non verbale, l'art selon Gombrich n'est pas la forme extérieure d'une émotion intime qui se propagerait naturellement, par un effet de résonance immédiat, de l'artiste à son public. Il est le médium de la relation heureuse qui permet au créateur et au

12. *Ibid.*, p. 28.

13. *Ibid.*, p. 30.

14. *Ibid.*, p. 29.

spectateur de se relayer et de s'engager dans un espace de communicabilité où explorer ensemble et dans des temps différés les possibilités offertes à l'avènement des conditions de la signification esthétique.

**

Il convient d'apprécier à leur juste mesure les effets positifs de cet anti-expressionnisme déclaré et de l'incidence pragmatique introduite dans le domaine de la communication non verbale de l'art. Une théorie anti-émotionnaliste qui étudie dans quels contextes et pour quels utilisateurs l'ambiguïté constitutive de l'image devient parlante, ou mieux, sert à formaliser un code doté de la capacité référentielle, permet de rompre sur deux fronts les facilités que s'accorde la critique d'art : jouer au ventriloque, prêter la parole à la subjectivité de l'artiste, laisser parler les états d'âme de l'esthète, ou au contraire s'attacher à décrire l'œuvre dans sa constitution systématique et différentielle. Cependant, une théorie qui s'applique remarquablement à la lecture des signes formalisables des codes illusionnistes ou naturalistes a peut-être aussi ses limites : elle laisse échapper ou veut ignorer ce qu'elle nomme l'élément « physiognomonique » ou naturel, non codifiable et non codé, dont elle ne méconnaît pas cependant la trace visible dans l'œuvre. Gombrich parle de la « gestualité » de l'artiste, à quoi on pourrait ajouter, me semble-t-il, d'autres traits symptomatiques équivalents d'un marquage ou d'une signature, comme par exemple certaines formes de récurrence thématique et stylistique. Dans le contexte très large des multiples interactions sociales au croisement desquelles l'œuvre vient à exister, ces traits renvoient au sens implicite de la relation immédiate et vécue qui lie l'agent créateur à l'action créatrice dans laquelle il s'engage et s'objective. Le modèle pragmatique de l'art analyse remarquablement les conventions picturales qui, dans un contexte interprétatif, ont pouvoir de créer un simulacre de la réalité et même d'en représenter la face significative ou expressive : gestes, émotions et actions des sujets de la représentation en situation interactive de communication non verbale¹⁵. Ce modèle ne peut rendre compte au contraire de la présence des signes porteurs du sens implicite. La lisibilité incontestée de ces signes relève de règles de lecture plus difficiles à expliciter que celles qui s'appliquent aux structures codifiées. Elle engage, en effet, un épineux problème épistémologique, celui de l'interdisciplinarité. Est-ce là une raison suffisante pour la tenir pour négligeable ?

J'ai eu l'occasion de montrer dans un précédent article que le postulat anti-expressionniste engage une prise de position où options théoriques et idéologiques fusionnent pour remettre en question les fondements de la « Kulturwissenschaft ». Une science de la culture telle que la comprend l'auteur implique le rejet du *Geist*, du *Volkgeist* et du *Zeitgeist*, c'est-à-dire du credo hégélien d'après lequel toute création de la culture manifeste, extériorise l'Esprit,

15. « Action et expression dans l'art occidental », in E. H. GOMBRICH, *Écologie des images* (cité par la suite comme *EI*), Paris, Flammarion, 1983, p. 291-321.

l'Unité ou la Totalité¹⁶. Dans « Expression et Communication » (1962), ce postulat invite à détruire l'idée romantique de l'art, langage des émotions, et le paradigme composite moderne, né de l'amalgame de la théorie de la résonance naturelle et du schéma Émetteur/ Médium/ Récepteur de la télégraphie sans fil et de la théorie de l'information : l'art n'est pas l'expression naturelle d'une émotion émise par l'artiste puis captée par un récepteur doté d'antennes plus ou moins aptes à saisir le message d'ensemble. Gombrich rejette et la théorie biologique de la résonance naturelle et la théorie mécanique de l'émission et de la transmission d'un message codé résultant d'une convention. Dans la pratique de nos échanges usuels comme dans l'expérience des œuvres d'art, c'est dans une zone intermédiaire entre ces deux pôles qu'il convient de situer l'espace de communicabilité où s'opère l'acte de collaboration entre ceux qui parlent ou entre artistes et spectateurs. Or, l'ouverture de cet espace exige que soient cassés les deux modèles linguistiques au croisement desquels elle se situe.

L'élégance de l'argumentation gombrichienne tient à l'usage conjoint de la sémiotique de C. Morris et d'allusions à l'anthropologie structurale.

1. Si équivalence naturelle il y a entre certaines impressions sensorielles et certaines appréciations émotives, Gombrich accorde volontiers à Jakobson que la synesthésie pose avant tout des problèmes de rapports.

2. C'est dans un contexte donné que les signes oppositifs trouvent un emploi en fonction de l'attente de leurs utilisateurs, comme l'illustre l'exemple du célèbre tableau de Mondrian, « Boogie Woogie », analysé un an auparavant dans *L'Art et l'Illusion* (p. 455) :

« si quelqu'un me demandait si à mon avis Mondrian a donné du boogie-woogie une représentation suffisamment adéquate pour reconnaître le style d'un morceau qu'il m'arriverait d'entendre, il me faudrait attirer son attention sur toute cette partie immergée — autrement dit sur la nécessité de tenir compte du contexte dans lequel peut s'établir la communication. [...] Je suis certain de ne pas faire d'erreur dans la correspondance si l'on jouait devant moi deux morceaux de caractère contrasté : l'un lent et mélancolique, l'autre bruyant et rapide. Car à ce moment, le Mondrian me fournirait un indicatif de ce jeu des correspondances que les psychologues appellent la « symétrie des rapports [...] »

Second facteur, l'« attitude mentale » de celui qui regarde le Mondrian, avec une égale possibilité de choix entre deux types de peinture.

« L'art de Mondrian évoque, pour la plupart d'entre nous l'idée d'une sévère rigueur : un art qui se fonde sur la ligne droite et quelques lignes fondamentales, réparties dans des triangles soigneusement équilibrés. Replacé dans ce contexte, le tableau du « Boogie Woogie » apporte vraiment l'impression du joyeux abandon »¹⁷.

16. Éveline PINTO, « Ernst Gombrich : la recherche d'une histoire culturelle et la découverte de la logique des situations », *Revue de synthèse*, III^e S., 117, janv.-mars 1985, p. 61-80.

17. *Op. cit. supra* n. 1, p. 455-456.

Il paraît significatif qu'un an plus tard la référence à Jakobson soit supprimée et que la pertinence de l'hypothèse pragmatique soit accentuée. En admettant que l'art soit seulement le langage des émotions, ce n'est pas la nature oppositive des symboles mais la mise en contexte des alternatives possibles qui conférerait au signe utilisé sa puissance à communiquer l'impression.

1. Pas plus que les signaux transportent des informations comme les wagons du charbon, le message sans structure adressé au critique par l'artiste qui peint une toile entièrement bleue n'est contenu dans le bleu comme un fluide ou une essence. C'est dans un contexte situationnel précis que le sens advient au bleu comme effet de choc de l'inattendu. — Cet effet n'a rien à voir avec la transmission mécanique d'un signal, car il ne peut être séparé d'un processus d'interprétation exigeant une compétence proprement humaine. — En effet, ce ne sont pas des canaux de transmission qui communiquent entre eux, mais des êtres humains qui coopèrent avec succès à l'acte d'avènement de la signification esthétique.

2. Le diagramme expressionniste des équivalences synesthésiques est maintenu mais, semble-t-il, révisé. De même que dans la langue ce qui définit le phonème et le son élémentaire est le trait pertinent ou distinctif, la validité d'une conception des signes naturels dans une théorie d'art n'est concevable que dans le cadre d'un choix possible entre diverses éventualités. Citant Colin Cherry (*On Human Communication*, New York, 1957), l'auteur conçoit que « les signaux opèrent sur des alternatives représentant les incertitudes de celui qui doit recevoir le message. Ils donnent la possibilité de discriminer ou de faire un choix parmi ces alternatives »¹⁸. D'où l'évocation du petit jeu de salon déjà mentionné dans *L'Art et l'Illusion*, où nous ne disposerions que de deux termes pour désigner (*Ping*) un chat et des jolies filles, ou (*Pong*) un éléphant et des matrones.

Pour écarter le modèle de Jakobson et justifier sa propre théorie, l'auteur utilise deux arguments : l'insuffisance de la théorie du code binaire et l'égle importance du contexte et de la structure.

1. Si la voile blanche ou noire que doit hisser Thésée pour avertir *Ægeus* de l'issue du combat contre le Minotaure, selon l'occurrence, victoire ou défaite, confirme la thèse de la binarité des traits distinctifs, il reste que le code envisagé peut être modifié en fonction de la complexité du message, éventualité de deuil ou d'échec incluse dans le cadre du succès. De même, les méthodes de communication susceptibles de jouer leur rôle dans les arts contemporains comme dans la musique occidentale sont beaucoup plus subtiles :

« Aucun art, y compris la musique, n'utilise un code de langage binaire [...] La musique occidentale combine les claviers du rythme, de la tonalité, du volume, avec celui de la tension [...] Et la peinture occidentale utilise des formes, des couleurs, des textures, sans parler des sujets de représentation. Même en imaginant que chaque clavier ne pourrait permettre qu'une seule possibilité de choix, le nombre des combinaisons et permutations éventuelles augmenterait très rapidement »¹⁹.

18. *MCB*, p. 116.

19. *Ibid.*, p. 121.

2. Dans l'interprétation des expressions, s'il est essentiel d'accentuer l'importance de la structure, la question du contexte l'est tout autant. Par contexte, même « historique », il semble qu'on doive entendre ici non plus le cadre de référence où la valeur d'une œuvre d'art « est appréciée aussi bien en fonction d'éléments qu'elle dénie ou rejette qu'en raison de ceux qui lui appartiennent en propre », mais l'ensemble des possibilités expressives offertes à l'artiste par l'histoire des genres traditionnels de l'art (le sévère scherzo, la valse mélancolique ne pouvant transmettre leur message sans le ferme appui de ce contexte) ou par un médium encore plus limité (dans le cadre du Bauhaus et de son amitié avec Klee, Kandinsky excité par les expériences formelles de celui-ci, recherche « des moyens plus simplifiés permettant de traduire des impressions diverses », et donne la tonale *pong* à son tableau « Le Repos » en réponse au *ping* d'« Activité portuaire » de Klee)²⁰.

*
**

Il est regrettable qu'en France la critique ait sous-estimé l'importance d'« Expression et Communication ». La vogue du structuralisme devait interdire quelques années encore la prise en considération de la contextualisation des œuvres, surgissant comme réponses ou conclusions provisoires aux débats animés et aux discussions parfois amicales parfois inamicales menées entre artistes, personnalités vivantes et respirantes au sein d'une communauté instituée d'experts et de professionnels de l'art. Cependant une question demeure, celle de savoir jusqu'à quel point l'iconologie, discipline qui comporte plusieurs niveaux, peut faire sienne l'hypothèse pragmatique née dans le champ de la linguistique. Discipline interprétative, l'iconologie vise tout d'abord l'identification de la forme à travers une esquisse ou un tracé intentionnel, ensuite la mise à jour du sens symbolique d'une œuvre dont l'intention de signification passe à travers un code esthétique. La substitution du présupposé expressionniste par la thèse pragmatique a-t-elle même fonction et même portée à ces deux niveaux de l'analyse ? Suffit-elle à définir la notion de communication artistique ? Enfin s'agit-il d'un outil opératoire également valable pour toutes les époques de l'histoire de l'art, ou seulement pour celles où la peinture se charge d'un sens discursif, injonctif ou narratif ?

Les potentialités communicatives de l'image par rapport à celles du langage oral ou écrit sont examinées dans « L'image visuelle » (1972)²¹. Reprenant la terminologie introduite par Karl Buhler, l'auteur distingue dans le langage usuel trois fonctions, expression, éveil et description : exprimer un discours qui nous informe de l'état d'esprit du locuteur, et susciter l'état d'esprit du destinataire, sont les deux faces d'une communication des sentiments qui n'est pas spécifique à l'homme : « les communications dans le monde animal peu-

20. *Ibid.*, p. 126-128.

21. *El*, p. 323-349.

vent être l'indice d'états émotifs ou fonctionner comme des signaux déclenchant certaines réactions ». Or

« le langage humain va plus loin : il a approfondi la fonction descriptive [...] Celui qui parle a la possibilité d'informer son interlocuteur d'un état de choses passé ou futur, observable ou lointain, réel ou hypothétique »²².

L'image peut-elle assumer les mêmes fonctions communicatives ? Sans égale quant à sa capacité d'éveil et à sa fonction mnémonique, comme les prédicateurs, les professeurs et les publicistes le savent bien, l'image voit son utilisation à des fins expressives demeurer problématique. Réduite à elle-même, la possibilité d'égaliser la fonction énonciative lui fait entièrement défaut. C'est seulement en fonction de trois variables, le code, la légende et le contexte, qu'elle peut développer ses potentialités communicatives, et surmonter l'ambiguïté qui la rend inférieure au langage. Comme l'auteur l'écrit ailleurs :

« Il est dans la nature des choses, que les images beaucoup plus que les énoncés verbaux aient besoin du contexte pour être non ambiguës. Le langage forme des propositions, les images ne le peuvent pas [...]. Nous parlons d'expression de la *Weltanschauung*, de la vision du monde de l'artiste mais nous chercherions en vain une illustration même de la proposition philosophique la plus centrale, telle que *Univiersalia sunt ante rem* ou *entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem*. Les moyens de l'art visuel ne peuvent entrer en compétition avec la fonction énonciative du langage. L'art peut exhiber et juxtaposer des images, même des images relativement non ambiguës, mais il ne peut spécifier leur relation »²³.

D'où, pour une théorie générale de l'interprétation, l'importance accordée à la détermination du contexte, et l'exigence, maintes fois formulée, d'avoir à éclairer les usages sociaux et le stock de savoirs détenus par les utilisateurs si l'on veut comprendre, d'abord l'image prosaïque, ensuite l'image de l'art, puis celle-ci, comme l'avait fort bien vu Vasari, peut assumer un usage instrumental, et remplir, selon Gombrich, des fonctions communicatives comparables à celles de l'image utilitaire²⁴.

Divers exemples illustrent ces points, et éclairent les situations dans lesquelles le signe iconique, pris dans un réseau de symboles intersubjectifs, peut réussir à communiquer quelque chose à quelqu'un : l'ordre, l'injonction, la menace, l'information particulière non codable autrement, mais aussi le rituel, le dogme, la croyance propagée par une peinture religieuse dans laquelle les symboles conventionnels en interaction avec le code esthétique déterminent la puissance d'éveil de l'image. Empruntés à la prose comme à la poésie de l'image, ces exemples laissent apercevoir les limites de la théorie. Conçue à partir des problèmes d'herméneutique auxquels est confronté l'historien d'art

22. *Ibid.*, p. 324.

23. *Art. cit. supra* n. 5, p. 97 et la note 92. Avec cette assimilation de l'image et des énoncés, c'est encore Morris qui est visé.

24. « Les idées de progrès et leur répercussion dans l'art », 1971, in *EI*, p. 224.

à qui la grande tradition picturale a enseigné que « les images ne racontent pas d'elles-mêmes leur histoire », la théorie est-elle extensible à une période plus moderne de l'histoire de l'art ? Le modernisme pictural renonce à raconter des histoires, refuse de se mettre au service d'un discours qui lui serait étranger, affirme l'autonomie de ses propres valeurs et d'un code non plus communicatif mais expressif. Une iconologie renouvelée, qui sacrifie les synthèses relatives à l'« Esprit du Temps » au profit de l'analyse détaillée du contexte qui assure la lisibilité de la représentation, peut-elle rendre compte des créations contemporaines ?

Avant d'envisager ce problème, rappelons brièvement les exemples sur lesquels s'appuie l'argumentation gombrichienne.

1. Sans la connaissance des usages sociaux, on ne peut comprendre l'injonction dissuasive d'une mosaïque retrouvée à Pompéi, représentant un petit chien sous lequel se lit la légende *Cave Canem* : inscription peut-être redondante par rapport au code utilisé, le contraste des cubes blancs ou noirs, mais qui, en bonne théorie de l'information, sert à éliminer ce qu'on appelle « le bruit », à savoir les interférences aléatoires. C'est par ailleurs le contexte d'utilisation qui permet aux participants d'une manifestation internationale comme les Jeux olympiques de comprendre le code signalétique, là où la confusion babélique des langues rend l'inscription inutile.

2. « Nous ne pouvons reconnaître que ce que nous connaissons. » D'où la contribution active du spectateur, qui avec son stock de savoirs reconstitue le code de l'image et le contexte où il fonctionne. La bonne réception de l'information dépend d'un choix interprétatif. C'est ce que savent ceux qui utilisent la photographie comme instrument de communication (agents de services de renseignements, géomètres, archéologues, médecins-radiologistes, journalistes sportifs, etc.), et ceux qui, au modèle descriptif représenté par le fac-similé, préfèrent le modèle fonctionnel où quelques traits ont été supprimés au profit de la clarté conceptuelle : « un code sélectif qui est perçu comme tel, permet à l'auteur de l'image d'éliminer certains types d'information et de coder les seuls traits qui présentent un intérêt pour le destinataire »²⁵. Enfin, c'est en apprenant « à se conformer au code et à accepter ses conventions », en reconnaissant « l'ajout d'une clé pour le code qui est uniformisé », qu'on peut réussir à déchiffrer la cartographie et les schémas de type relationnel (arbres généalogiques, chaînes de commande, systèmes de classement de bibliothèques, etc.) qui, exhibant des rapports non plus visuels mais logiques ou temporels, permettent l'épargne d'une description verbale avec une suite interminable d'énoncés²⁶.

Il est des cas où la poésie de l'image n'est pas exclusive de sa prose, où les

25. Gombrich pense aux planches anatomiques de Léonard de Vinci et aux peintures médicales actuelles, qui pourraient prendre place entre ce que François Dagognet appelle « la représentation sensible et hyperfocalisante » (du peintre) et « la matricielle qui résume les super-résumés », « celle de l'épistémologue », in *Philosophie de l'image*, Paris, Vrin, 1984.

26. *Art. cit. supra* n. 15.

valeurs plastiques servent d'instrument pour susciter un état d'âme, raconter une histoire, décrire un état de fait.

« La fin de l'art chrétien, écrit Gombrich, consiste à donner au personnage sacré et surtout à l'histoire sainte une place convaincante et émouvante aux yeux du spectateur, en sorte que celui-ci devienne pour ainsi dire le témoin de l'événement sacré, et partant héroïque, qui est censé être l'objet de sa méditation. L'illusion des volumes, la maîtrise de la perspective et de la lumière, la capacité à rendre visible la beauté surnaturelle ne sont pas une fin en soi, mais servent à atteindre le but qu'a assigné la culture à la peinture ou à la sculpture »²⁷.

Une théorie pragmatique du langage d'art appliquée à une telle idée de la peinture pourrait contribuer, efficacement, à résoudre les problèmes soulevés par son interprétation. Cependant, lorsque Gombrich abandonne le problème du sens ou de la référence de l'image pour celui de la signification narrative ou symbolique du tableau, on peut se demander si son idée de la communication artistique ne change pas implicitement de nature. Nous avons vu que c'est l'active collaboration de l'artiste et du spectateur qui assure la lisibilité d'une image incomplète, où une représentation minima se lie à des signes élidés, si bien que la création artistique semble conditionnée par l'antériorité même de cette relation de coopération²⁸. Passant du problème de la création à celui de l'interprétation des œuvres, l'auteur semble au contraire chercher à rétablir le primat de l'intentionnalité artistique. Le postulat sous-jacent à sa théorie de l'interprétation est qu'il y a dissymétrie et décalage entre l'émission et la réception du sens artistique, l'intention manifeste de le communiquer de façon réfléchie et délibérée sans équivoque et sans opacité, et la perception plus ou moins trouble, plus ou moins confuse, à laquelle une fois reçu il est exposé. Interpréter correctement un programme iconographique donné, c'est percevoir l'obstacle épistémologique à la bonne lecture, le double décalage, temporel et intellectuel, qui sépare deux univers culturels différents, celui où s'effectue la création et celui où s'effectue la réception de l'œuvre. C'est acquérir le stock de connaissances indispensables pour pénétrer, dans un temps différé, dans un univers de culture insolite ou différent, sans se leurrer sur un dernier obstacle qui tient cette fois non plus au spectateur mais à la nature même du médium artistique : « le signe conventionnel peut s'assimiler la faculté d'éveil de l'image visuelle », si bien que « le symbole à la fois transmet et dissimule plus que ne le fait le véhicule du discours rationnel »²⁹.

Pour contourner ces divers obstacles, la « priorité du contexte sur l'expression » apparaît comme le principe fondamental d'une iconologie entendue non plus comme discipline équivalente de la linguistique mais comme science de l'interprétation du sens symbolique des représentations artistiques. Mais la notion de contexte prend un nouveau sens et ne désigne plus les circonstances d'usage permettant de saisir « les suggestions déchiffrables » ou « le cadre de

27. *Art cit. supra* n. 24, p. 224-225.

28. Cf. *supra*, p. 131-136.

29. *Art. cit. supra* n. 21, p. 340.

référence » qui, se formant autour d'une œuvre d'art, assure la possibilité d'« échanges confidentiels »³⁰. En référence à la plus pure tradition de l'iconologie warburgienne, semble-t-il, le contexte doit être compris comme la « co-textualité » du tableau, comme la somme des textes littéraires sans la connaissance desquels l'œuvre ne saurait être déchiffrée.

Cette affirmation de méthode est au cœur de la polémique engagée contre C. de Tolnay, à propos d'une œuvre particulièrement insaisissable de Jérôme Bosch, l'*Épiphanie* que l'on voit au Prado. Éludant le problème posé par cette œuvre, C. de Tolnay concluait que

« le guide le plus sûr pour une correcte interprétation des intentions spirituelles [de Bosch] est la valeur expressive des formes dont l'ignorance risque de nous renvoyer à des traditions et à des textes avec lesquels ces formes n'ont aucun rapport »³¹.

Pour Gombrich au contraire, il s'agit de retrouver la source littéraire qui détient la clé du puzzle. Question embarrassante mais qui n'est pas au-delà de toute conjecture, qui est le personnage énigmatique en retrait du premier plan où sont situés les trois Mages, qui se laisse apercevoir dans l'embrasure de la maison, entre Melchior et Balthazar ? Si on l'ignore, son expression est indéchiffrable. S'agit-il du Messie promis aux Juifs ? Il faudrait croire l'hypothèse peu plausible que Bosch s'inspire de légendes talmudiques dont on trouve la mention beaucoup plus tard, chez Henri Heine. De plus, dans cette tradition, l'envoyé de Dieu est un être de grande beauté, ce qui ne coïncide guère avec l'expression douteuse du personnage de Bosch, ni avec l'attribut iconographique dont le peintre l'a affublé en couvrant sa jambe de plaies. Faut-il croire que le peintre du « Jardin des délices » illustre ici les rites orgiaques d'une secte hérétique d'Adamites ? Aucun élément de preuve ne semble étayer cette thèse. Or, avec Otto Kurz, Gombrich croit que « le meilleur livre sur le symbolisme chrétien est la Bible ». Il s'agit d'une illustration de Matthieu II, du récit de l'arrivée des Mages à la cour du roi Hérode : celui-ci, comme chacun sait, joue double jeu, envoie à Bethléem les Mages prendre des informations sur le petit enfant sous prétexte d'aller l'adorer à son tour, mais pour s'en débarrasser, il ordonne en douce le massacre des Innocents. C'est une quasi-certitude que Bosch a eu entre les mains l'une des gloses que le Moyen Âge tira de l'œuvre de Flavius Josèphe, lequel a laissé un impérissable portrait d'Hérode, affligé de nombreuses plaies et calamités. La priorité du contexte sur l'expression, c'est celle des deux textes qui nous permettent de déchiffrer l'énigme visuelle que le tableau de Bosch nous met sous les yeux : un personnage dont l'attitude n'est pas de franchise mais de dérobée, dont l'expression est de contrainte et de fureur contenue³².

30. Cf. *supra*, p. 135.

31. *Art. cit. supra* n. 5, p. 79.

32. *Ibid.*, p. 75-83.



L'arsenal conceptuel utilisé par Gombrich renouvelle-t-il l'iconologie comprise sous la forme canonique héritée de la tradition warburgienne ? Il n'y a peut-être pas lieu de soulever ce problème, mais de s'interroger sur les chances d'extension de la méthode gombrichienne à une théorie générale de l'art.

L'auteur périodise l'histoire de l'art en faisant apparaître une importante cassure entre deux conceptions, à la limite antinomiques, de l'art : la première axée sur la recherche d'une excellence artistique fondée sur le perfectionnement croissant des méthodes de la représentation naturaliste ou illusionniste, la seconde sur l'instauration d'une « tradition de la nouveauté », née avec la Modernité et le Romantisme d'un refus de l'alternative « imitation ou déclin »³³. À la problématique d'une peinture descriptive, narrative ou évocatrice de croyances, d'états d'âme ou de sentiments, succède l'expérimentation d'une nouvelle voie, celle d'un langage des émotions. L'intention expressive l'emporte-t-elle sur le projet, spécifiquement artistique, d'opposer à l'usure des traditions, la recherche d'un code pictural approprié à cette modalité du langage ? Voilà l'artiste voué au solipsisme et à l'échec, comme l'atteste l'exemple trivial de la petite danseuse qui voudrait bien communiquer à son public l'idée qu'elle se fait fleur en dansant, tandis qu'au gré de leur fantaisie, les spectateurs se représentent tout autre chose en la regardant. En contraste avec la trivialité de cette figure caricaturale, Gombrich emprunte à la poésie de la création picturale un exemple dont on peut tirer une conclusion un peu différente. Comme la jeune danseuse, le peintre qui renouvelle le code plastique et qui innove les méthodes d'expression des sentiments ne réussit pas à propager son émotion et n'évite pas l'écueil du solipsisme. Pourtant, il accède à un espace de communicabilité où ce qui se communique n'est pas de l'ordre d'un sentiment pathologiquement déterminé, mais de l'ordre d'une expérience esthétique irréductible.

L'exemple est celui de *La Chambre* de Van Gogh à Arles, que l'on peut voir aujourd'hui au musée d'Orsay³⁴. Dans sa correspondance, le peintre s'explique sur ses intentions. Ce qu'il a voulu peindre est un intérieur dénudé, avec une simplicité à la Seurat, « avec la peinture posée aplat brutalement, la couleur pure, les murs d'un violet pâle », et ceci pour « exprimer un calme absolu avec ces différents tons ». Par contraste avec *Le Café de nuit* peint l'année précédente pour montrer que c'était là un endroit où l'on peut devenir fou, *La Chambre* devait représenter un havre de paix par des moyens proprement picturaux : le rejet de la « touche au graphisme expressif », « l'espèce de simplification adoptée par Seurat et par l'estampe japonaise ».

Aucun des spectateurs interrogés par l'auteur n'a perçu dans le tableau de Vincent l'impression de repos que celui-ci a voulu exprimer, affirme Gombrich, prêt à soutenir la thèse de la priorité du contexte sur l'expression même

33. *Art. cit. supra* n. 24.

34. *Art. cit. supra* n. 21, p. 346-349.

dans le cas de la peinture expressionniste et de l'esthétique moderne. Sans la connaissance du code plastique ou de la technique picturale utilisée, sans celle du titre, de la légende épistolaire qui précède le tableau et en annonce l'intention artistique, du contexte et des controverses agitant le monde de l'art, le spectateur ne peut accéder à la correcte interprétation de ce qui, selon Gombrich, serait le sens expressif du tableau : non pas ce que le spectateur en voit, mais ce que le créateur en dit, énonçant ainsi les règles génératives du déchiffrement de l'œuvre et de son exacte perception.

Est-ce à dire que la théorie gombrichienne de l'interprétation s'inscrit dans une sphère d'appartenance où l'on pourrait admettre également la théorie du texte proposée récemment par Umberto Eco dans son *Lector in Fabula* ?

« Une expression reste pur *flatus vocis* tant qu'elle n'est pas corrélée, en référence à un code donné, à son contenu conventionné. » Artiste ou écrivain, le Créateur « Modèle » doit prévoir un Spectateur ou, comme l'écrit Eco, « un Lecteur Modèle capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait, et capable d'agir interprétativement comme lui a agi générativement »³⁵.

Comment ne pas penser à la démarche du « lector » médiéval portraituré avec humour par Pierre Bourdieu ? Détenteur d'une légitimité qui lui est reconnue par le corps entier des « lectores », c'est-à-dire par l'Église, lorsqu'il assume son rôle qui est de commenter un discours déjà produit, c'est sur la seule « auctoritas » de l'« auctor » qui produit le discours nouveau, que le « lector » prétend fonder l'autorité de son interprétation³⁶.

C'est un peu cette direction que semble suivre Gombrich en 1972. L'interprète idéal est celui qui collabore efficacement avec le peintre à l'avènement de la signification esthétique de l'œuvre. L'actualisation de ce sens exige la mise à jour d'une intention manifeste consignée et explicitée ailleurs, dans la correspondance du peintre par exemple, et consiste à retrouver le projet d'expérimentations et de recherches qui détermine l'action générative et l'effectuation de l'œuvre. Étant admis que l'œuvre ne peut être le médium de la communication d'un sentiment ordinaire mais comme la beauté kantienne, d'une émotion spécifique à l'art, l'interprète est invité à minimaliser l'importance des traces insolites, délibérées ou involontaires, qui traduiraient ou trahiraient le créateur dans ses paramètres individuels ou sociaux. Se voyant le droit de produire un discours sur la peinture, chose en principe muette par le chœur profane des spectateurs, l'interprète tire l'« auctoritas » de son discours non de ce qu'il voit, l'ordre pictural du tableau, mais de ce qu'il connaît, à savoir d'un autre discours dont le peintre est de plein droit l'« auctor » autorisé.

Toutefois, l'auteur des « Méditations sur un cheval de bois » ne peut suivre tout à fait cette voie et oublier sa théorie de l'image, succédané ou substitut, doté par son utilisateur d'une puissance magique et ludique et d'une fonction rituelle, incantatoire, c'est-à-dire aussi pratique. Il est douteux qu'il puisse

35. Umberto ECO, *Lector in Fabula*, Paris, Grasset, 1985, p. 71.

36. Pierre BOURDIEU, *Choses dites*, Paris, Minuit, 1987, p. 133.

admettre que l'œuvre soit la solution logique d'un problème algébrique, reliant dans le processus communicationnel le créateur et le spectateur comme deux instances idéales ou deux agents désincarnés, dont « on ne veut pas, écrit Eco, qu'ils existent concrètement et empiriquement ».

Reprenons l'exemple de *La Chambre* de Van Gogh. Négligés dans le commentaire de Vincent, certains éléments formels apparents et visibles se laissent apercevoir dans la matérialité et sur la texture du tableau : l'inquiétante déformation du cube géométrique de la représentation classique, les saillies dangereuses des lignes de force verticales et horizontales qui s'écartent de leur axe, la plongée inattendue de certaines surfaces hors de leur plan, l'élongation singulière du lit qui s'étire dans presque toute la profondeur de la pièce, etc. L'inquiétante étrangeté de l'espace, qui n'est pas celui d'un décor ou d'un spectacle mais d'un habitacle et d'une demeure, a échappé au commentaire de Vincent comme apparemment à celui de Gombrich. Elle n'a pas échappé à la perception de ce dernier.

« Plus de pointillés, plus de hachures, rien, des surfaces plates mais en harmonie », écrit Vincent à son frère Théo, lui exposant ainsi, outre la réponse théorique qu'il apporte à un problème artistique, la réponse incantatoire, magique ou thérapeutique qui sert de solution pratique à une question implicite, qu'il ne réussit pas tout à fait à formuler, bien qu'il en connaisse fort bien les termes oppositionnels : folie/repos.

« C'est cette modification de son code que Van Gogh éprouve comme une expression de calme et de tranquillité », commente Gombrich, substituant l'affirmation à la tournure interrogative informulée.

La brièveté et la concision de ce commentaire marque la limite que l'auteur entend imposer à l'interprétation. La fonction pratique que la création d'une fiction peut avoir pour son utilisateur n'est pas méconnue, mais ignorée de propos délibéré, par *décision de méthode* : le contexte d'usage d'un code est celui, unidimensionnel, du monde de l'art, il n'est pas celui, pluridimensionnel, où l'agent de la création met sa technique, dans un contexte d'utilisation donné, au service d'une expérience pratique beaucoup plus large : artistique et extra-artistique.

Il s'agit là, répétons-le, d'un choix. Dans le *contexte* de la vogue du structuralisme, pareille décision de méthode a eu sa pertinence et s'explique aisément. Il convenait à l'histoire de l'art d'emprunter à la sémiotique des concepts assez souples, assez ouverts, pour penser le monde de l'art et les échanges qui s'y effectuent en fonction du cadre de référence où les formes sont créées et interprétées par leurs usagers. Toutefois, rien n'interdit de prêter à une notion « accordéon » comme celle de « contexte », une acception ou restreinte ou élargie. La grande originalité des « Méditations sur un cheval de bois » tient à une ouverture conceptuelle qui, tout en assurant le fondement de légitimité du choix limitatif, offre virtuellement la possibilité théorique de s'en écarter.

Suivant sur ce point les linguistes, Gombrich rappelle opportunément que les usagers d'une langue ne sont pas des automates rationnels mais des êtres humains, et donne à entendre que les échanges artistiques reliant créateurs et

spectateurs ne s'effectuent pas à une fin purement contemplative dans le monde idéal de l'art, mais avec divers enjeux, magiques, ludiques ou sociaux, dans un monde beaucoup plus vaste. Rien n'exclut la possibilité d'étudier l'œuvre en fonction de ses utilisateurs et de la pluralité de leurs enjeux.

Éveline PINTO,
Université Paris-I.