



***Peirce et une introduction à la sémiotique de l'art* de Francesca Caruana**

Francesca CARUANA, *Peirce et une introduction à la sémiotique de l'art*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2009, 323 p.

Yan St-Onge

Numéro 2, 2014

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1090765ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1090765ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cygne noir

ISSN

1929-0896 (imprimé)

1929-090X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

St-Onge, Y. (2014). Compte rendu de [*Peirce et une introduction à la sémiotique de l'art* de Francesca Caruana / Francesca CARUANA, *Peirce et une introduction à la sémiotique de l'art*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2009, 323 p.] *Cygne noir*, (2), 153–156. <https://doi.org/10.7202/1090765ar>

© Yan St-Onge, 2014



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

PEIRCE ET UNE INTRODUCTION À LA SÉMIOTIQUE DE L'ART DE FRANCESCA CARUANA

Francesca CARUANA, *Peirce et une introduction à la sémiotique de l'art*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2009, 323 p.

Les ouvrages sur la sémiotique de l'art ne sont pas si nombreux, et c'est indéniable qu'un ouvrage en français portant à la fois sur la sémiotique de Charles S. Peirce et sur l'art est d'autant plus rare. Toutefois, la relation entre la sémiotique de Peirce et la théorisation de l'art que tente d'établir Francesca Caruana dans cet ouvrage n'est pas toujours claire, en particulier dans la première partie. Les idées de Peirce étant abstraites et générales, c'est-à-dire qu'elles ne sont pas exclusivement liées à l'esthétique et à l'art, il semble manquer de liens pour qu'on puisse avoir une idée précise de ce que permet cette sémiotique pour la compréhension de l'art. D'une part, Peirce nous est présenté, puis, de l'autre, des œuvres d'art sont abordées, mais le dialogue qu'on pourrait attendre entre l'un et l'autre de ces aspects du livre n'est pas toujours présent ou, à tout le moins, n'est pas toujours évident à saisir. L'avertissement au lecteur en début d'ouvrage nous prévient qu'il s'agit de l'adaptation dans une forme plus courte du texte de la thèse de doctorat de l'auteure achevée dix-huit ans avant la publication du livre, mais on sent tout de même que la thèse était à l'origine pensée dans un rapport au travail de création artistique de Caruana. D'ailleurs, l'introduction à la sémiotique de l'art que nous annonce le titre s'avère une formulation un peu abusive ; d'une part, l'art dont il est question est surtout pictural, Caruana analyse principalement des tableaux, d'autre part, l'introduction à la sémiotique de l'art s'avère plutôt difficile pour le néophyte. Sur ce dernier point, on a l'impression que les explications de base concernant la sémiotique arrivent souvent après des passages complexes qui requièrent eux-mêmes des connaissances sémiotiques préalables. En ce sens, le programme annoncé – offrir au lecteur une *introduction* à la sémiotique de l'art – ne paraît pas tout à fait juste. De plus, les nombreuses coquilles et les erreurs typographiques ne rendent en rien l'expérience de lecture agréable, tandis que la présence de certaines références incomplètes est clairement inacceptable.

L'œuvre donnée à voir

Dans la première partie « L'œuvre donnée à voir », qui s'intitule aussi « Phénoménologie et phanéroscopie », il est d'abord question de la perception de l'image. Le percept et le jugement sont bien expliqués et distingués, tandis que les questions touchant les catégories esthétiques

sont longuement discutées. Si nous sommes passés de la beauté « d'origine métaphysique » à la beauté « phénoménologique » (p. 52), l'objet de l'esthétique ne serait cependant pas la beauté en elle-même (p. 53). Caruana aborde différentes sémioses pour envisager la peinture ainsi que la notion de style pictural dans une perspective sémiotique. Ce faisant, les principaux concepts de Peirce sont exposés de manière relativement exhaustive. À l'évidence, l'auteure défend l'idée que la sémiotique permet de ne pas tomber dans le discours sur l'art sans fondement ou dans des interprétations abusives :

La sémiose de connaissance est la seule habilitée à fournir une quelconque information sur son objet étant entendu que cet objet n'est pas donné a priori, mais qu'il est le produit temporaire d'une chaîne interprétative. La sémiotique est de ce point de vue une sorte de garantie pour se protéger du discours informe. (p. 94)

Pour que l'œuvre d'art soit envisagée comme un signe, il faut tenir compte de la question du légisigne, c'est-à-dire du type auquel appartient cette œuvre ; par exemple, le portrait, le paysage, le cubisme ou l'abstraction peuvent être des types. À cet égard, la présentation de la conception du type pour Peirce et pour Nelson Goodman s'avère judicieuse, même si, comme le souligne Caruana, la volonté de ce dernier de « circonscrire la peinture dans le langage » est une erreur et qu'il faut « rendre à la peinture sa spécificité » (p. 105). Certes, l'interprétation passera par le langage et par les mots, mais la peinture comme médium n'est pas une simple transposition visuelle de signes linguistiques. La question du style artistique implique à la fois le légisigne (le type) et « la marque du peintre », le sinsigne (la trace) et le qualisigne (le ton). En somme, « la notion de style fait apparaître que le style est un type, et l'histoire des styles, une histoire de l'interprétation des types » (p. 129). Reprenant l'idée de Meyer Shapiro du principe organisateur, d'une sorte de grammaire spéculative qui réside « dans l'examen des relations que le mode de représentation entretient avec les formes », Caruana précise que ce principe « fonde une loi », c'est-à-dire un légisigne (p. 123). L'esthétique, contrairement à la critique d'art, « tente de réconcilier dans une visée moins partisane » (p. 132) les valeurs esthétique, morales, politiques et religieuses. Sur le rôle de la sémiotique et de l'esthétique dans l'interprétation de l'art, l'analyse que fait Caruana de l'œuvre *Carnifex* de Louis Cane est très pertinente. Celle-ci repose sur des perspectives intertextuelles ou intermédiaires (qui ne sont cependant pas nommées comme telles) qui permettent de bien cerner les liens et les relations entre *Guernica* de Picasso et *Carnifex* de Cane. Ce dernier tableau « a la particularité de réunir les trois dimensions de l'icône » (p. 147) : la ressemblance aux qualités de l'objet relève de la priméité première (l'image), la correspondance avec le même objet de représentation que *Guernica* relève de la priméité seconde (le diagramme), tandis que le « parallélisme avec la peinture de Picasso » (p. 148) (ou celui avec la critique de la torture) relève de la priméité troisième (la métaphore). Cette première partie de l'ouvrage se termine par une réflexion sur la fonction symbolique. L'auteure critique entre autres l'idée de la perspective comme symbole chez Panofsky : « En effet, la perspective en soi n'est pas un symbole, elle est un système de définition visuelle restituée à partir de la plus grande vraisemblance optique. » (p. 179)

Interprétant vs interprète

Dans la deuxième partie, la question de l'interprétant permet de clarifier le processus d'interprétation d'une œuvre. Si l'usage de la classification de l'interprétant, constituée de l'interprétant immédiat, de l'interprétant dynamique et de l'interprétant final, est assez fidèle à la sémiotique de Peirce, l'auteure propose cependant une hypothèse assez particulière : il y aurait parfois un interprétant final immédiat, qui serait donc un *representamen* et qui serait « utile pour rendre compte des niveaux d'interprétation entre créateur et spectateur » (p. 196). Ainsi, ce serait « une base catégorielle, la priméité, vue de la tiercéité, mais en acte » (p. 197). Puisque la sémiotique peircienne implique que chaque signe renvoie à un autre signe, on peut se demander si l'hypothèse de Caruana est véritablement nécessaire à la compréhension du processus sémiotique, mais cette hypothèse offre une piste intéressante pour prendre en considération la relation entre une sémiose antérieure et une nouvelle sémiose. D'ailleurs, l'auteure souligne avec justesse que l'interprétation de l'art requiert certaines connaissances préalables : « Le processus d'interprétation ne peut se produire quand l'interprète n'a pas de connaissance collatérale de l'objet » (p. 209). Dans sa réflexion sur l'interprétation de l'art, Caruana distingue clairement l'esthétique de la critique d'art ; la première « prend en charge le raisonnement historique et inclut l'œuvre comme occurrence d'un problème abstrait finalement concerné par des modes de fabrication et de diffusion qui sont propulseurs de l'œuvre », tandis que la seconde « considère l'objet d'art comme une proposition » (p. 219).

Pour une pragmatique esthétique

La troisième partie fait le pont entre l'esthétique et la pragmatique. En effet, si la pensée peircienne (sémiotico-pragmatique) joue un rôle central dans le livre, l'auteure propose aussi d'y confronter d'autres perspectives, dont celles de Rudolph Arnheim et d'Erwin Panofsky. Par exemple, on retrouve une comparaison entre l'objet d'interprétation chez Peirce et chez Panofsky : le sujet primaire de Panofsky se comparerait donc au *representamen*, le sujet secondaire à la relation entre le *representamen* et l'objet, puis le sujet conventionnel à la relation entre le *representamen*, l'objet et l'interprétant (p. 256-257). Aussi l'auteure compare-t-elle le principe d'acte d'interprétation de Panofsky et la division de l'interprétant chez Peirce : la description pré-iconographique serait plus ou moins équivalente à l'interprétant immédiat, l'analyse iconographique équivaldrait *grosso modo* à l'interprétant dynamique, tandis que l'interprétation iconologique s'avère similaire à l'interprétant final (p. 262). Si ces penseurs ont recours à des concepts différents, les rapprochements que proposent Caruana permettent de voir en quoi ceux-ci ont, malgré tout, des points de jonction et des similarités. Ce ne sont certes pas des équivalences exactes, mais l'auteure demeure tout à fait consciente de leurs différences dans sa façon de nous présenter ces différentes approches.

Sémiotique de la peinture

La sémiotique permet à Francesca Caruana d'envisager l'art en allant au-delà du « sentiment esthétique » (p. 211). Qui plus est, son ouvrage fait la démonstration que, « malgré la présence d'un système figuratif, la peinture ne livre pas autre chose que sa propre représentation tant qu'une enquête approfondie sur son objet n'en élabore pas la liste des déterminations » (p. 212). Si la sémiotique nécessite un vocabulaire complexe et spécifique, la lecture se trouve d'autant plus compliquée que Caruana multiplie le vocabulaire spécialisé en ajoutant des termes comme « pictorhème » (un signe « dont on ne sait rien d'autre que le fait d'appartenir à une classe esthétique qui est la peinture », p. 99) et « pervisuel » (« un signe performant qui inscrit dans la perception, "l'intention" de l'autre », p. 36), en plus de redéfinir certains concepts communs, tel l'intimité : « Ce que j'appelle intimité sera la relation entre les légisignes et la proposition formée mentalement (par exclusion d'avec plastiquement) à travers le cas qui en est l'objet. » (p. 34) Certes, on peut comprendre en quoi cela s'avère pertinent pour le développement théorique proposé, mais cette pratique d'écriture contrevient de manière évidente au principe d'introduction à la sémiotique de l'art que propose le titre du livre. Malgré les lacunes évoquées, ce livre a tout de même le mérite d'élaborer une sémiotique assez générale de la peinture, et constitue déjà une esquisse pertinente pour une éventuelle sémiotique de l'art, ce qui, déjà, n'est pas négligeable.

