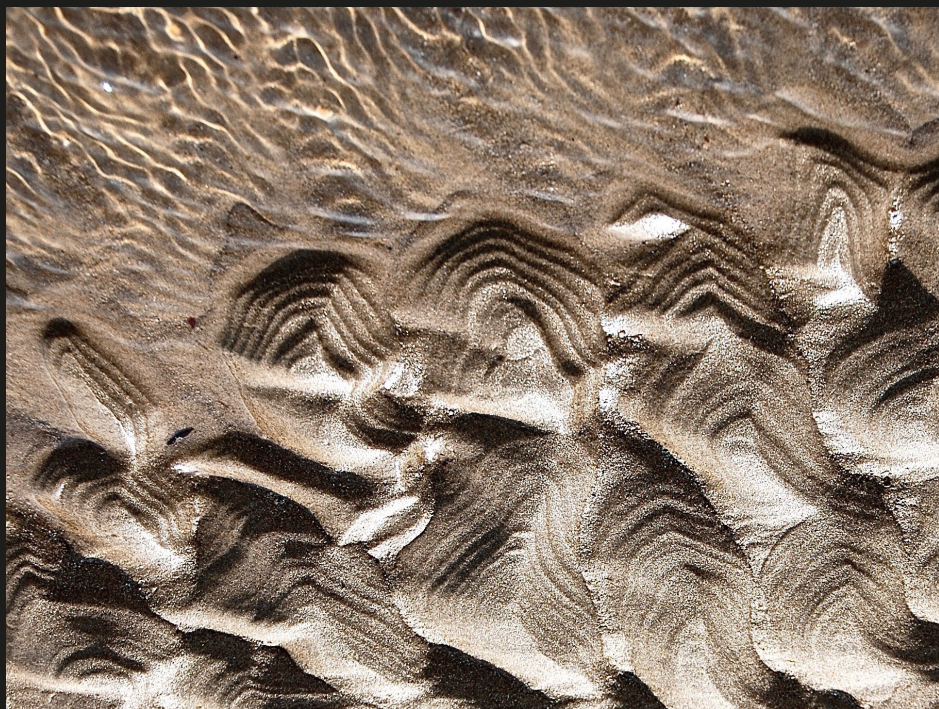


Le sens, le sensible, le réel

Essais de sémiotique
appliquée



Anne Hénault (dir.)

ISBN : 979-10-231-3683-8

Jean Petitot - La non-généricité comme méthode de composition à la renaissance

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES



Le sens, le sensible, le réel est le résultat de plusieurs rencontres de chercheurs qui se sont déroulées à l'abbaye de Royaumont, avec l'objectif de faire le point sur l'évolution de la pratique sémiotique, depuis la disparition du fondateur de l'École sémiotique de Paris, A. J. Greimas. Sa fameuse *Sémantique structurale* (1966) avait, d'emblée, fixé des règles qui avaient bouleversé l'approche des significations, jusqu'alors cantonnée au domaine verbal : « C'est en connaissance de cause que nous proposons de considérer la perception comme le lieu non-linguistique où se situe l'appréhension de la signification. » La sémiotique « se reconnaît ouvertement comme une tentative de description du monde des qualités sensibles ».

Plusieurs des premiers continuateurs de cette aventure fondatrice se sont associés à de jeunes chercheurs pour proposer ces « Essais de sémiotique appliquée » qui constituent la pointe avancée de la sémiotique post-structurale. Ils concernent de nombreux domaines du sensible, *naturels* ou *culturels* (de la musique à la biologie), et demeurent cependant unifiés par la théorie puissante développée par l'École de Paris.

On sera toutefois surpris d'observer comment, sous l'emprise du sensible, l'expression de ces travaux – rigoureusement fidèle à la théorie d'ensemble sans prétendre à des vues définitives – se fait limpide et sensuelle, loin des arides calculs de la sémiotique narrative.

34€

979-10-231-0632-9



9 791023 106329

LE SENS, LE SENSIBLE, LE RÉEL

Anne Hénault est spécialiste des sciences du langage, professeur émérite à Sorbonne Université et vice-présidente de l'Association internationale de sémiotique. Elle travaille sur l'épistémologie de la sémiotique et a publié *Les Enjeux de la sémiotique* (2012), *Histoire de la sémiotique* (1997), *Le Pouvoir comme passion* (1994). Elle a dirigé *Questions de sémiotique* (2002) et *Ateliers de sémiotique visuelle* (2004). Elle est également l'auteur de nombreux articles.

Pour la sémiotique des formes signifiantes, le miroir des pierres qu'offre le site de Gavrinis aux écritures de la mer sur le sable, a valeur de question et même de démonstration.

1^{re} de couverture

Christine Delcourt, *Petits plis, mouvements de l'âme et de la mer*

4^e de couverture

Cliché Illés Sarkantyu

« [...] ce qui distingue le monument de Gavrinis de tous les dolmens que j'ai vus, c'est que presque toutes les pierres composant ses parois sont sculptées et couvertes de dessins bizarres. Ce sont des courbes, des lignes droites, brisées, tracées et combinées de cent manières différentes. Je ne saurais mieux les comparer qu'au tatouage des insulaires de la Nouvelle-Zélande [...]. Parmi une multitude de traits qu'on ne peut regarder que comme des ornements, on en distingue un petit nombre que leur régularité et leur disposition singulière pourrait faire ressembler à des caractères d'écriture. [...] Il y a encore des chevrons, des zigzags, et bien d'autres traits impossibles à décrire. » (Prosper Mérimée, *Notes de voyage dans l'Ouest de la France*, 1836.)

Maquette de couverture

Atelier Papier

Anne Hénault (dir.)

avec la collaboration de Denis Bertrand, Jean-François Bordron,
Verónica Estay Stange et Maria Giulia Dondero

Le sens, le sensible, le réel

Essais de sémiotique appliquée

Ouvrage publié avec le concours de Sorbonne Université

Sorbonne Université Presses est un service général
de la faculté des Lettres de Sorbonne Université.

© Sorbonne Université Presses, 2019, 2023
ISBN de l'édition papier : 979-10-231-0632-9

Important : les illustrations sont absentes de la version numérique.

Mise en page 3d2s/Emmanuel Marc Dubois (Paris/Issigeac)
d'après le graphisme de Patrick Van Dieren

SUP

Maison de la Recherche
Sorbonne Université
28, rue Serpente

75006 Paris
tél. : (33)(0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

Le cloître de l'abbaye de Royaumont
© Michel Chassat

PREMIÈRE PARTIE

Théorie :
histoire des domaines

LA NON-GÉNÉRICITÉ COMME MÉTHODE DE COMPOSITION À LA RENAISSANCE¹

Jean Petitot

École des hautes études en sciences sociales, Paris

Pour représenter spatialement des relations sémiotiques dans une œuvre d'art plastique il faut introduire plus que de simples relations spatiales puisque, dans tout groupe de figures, les figures entretiennent *nécessairement* des relations spatiales entre elles. Pour piloter la sémiotisation, il faut donc utiliser des relations qui soient en quelque sorte du « second degré », des relations spatiales *singulières* qui soient identifiables comme porteuses d'un rôle fonctionnel. Une telle exigence fait partie des techniques de *composition*.

Il existe peu de moyens de sélectionner, de rendre pertinentes, de singulariser des relations spatiales. Ils varient considérablement dans l'histoire de la peinture. Nous ne traiterons ici que de la peinture de la Renaissance, où l'espace géométrique brunelleschien unitaire sert de cadre à l'œuvre. On a beaucoup étudié les techniques de composition consistant à positionner le (ou les) point(s) de fuite en des places stratégiques, où à introduire des schèmes géométriques régulateurs pour la disposition des figures (configurations en cercle, en triangle, etc.). Mais d'autres méthodes de composition existaient, qui n'ont jamais été étudiées.

Parmi celles-ci, l'une des plus puissantes consiste à utiliser *des points de vue non génériques*. La méthode de la non-généricité est très efficace pour représenter plastiquement des relations sémiotiques chaque fois que la notion de point de vue possède un rôle constitutif dans l'œuvre.

Dans plusieurs travaux², et aussi à l'occasion de deux cycles de conférences, l'un organisé à Bologne en 2007 (« Sedicesimo ciclo di lezioni magistrali ») à l'invitation d'Umberto Eco, l'autre, au Collegio Santachiara de Sienne en

1 La version anglaise de ce texte est parue dans *Cognitive Semiotics*, 5, « Aesthetic Cognition », dir. Peer Bundgaard et Jean Petitot, 2009, p. 7-41.

2 Voir par ex. Jean Petitot, « Osservazioni in margine alle relazioni di Thomas Martone e Louis Marin », dans Omar Calabrese (dir.), *Piero, teorico dell'arte*, Roma, Gangemi, 1986, p. 207-210; *Morphologie et Esthétique*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004; « Morphology and structural aesthetics: from Goethe to Lévi-Strauss », dans Boris Wiseman (dir.), *The Cambridge Companion to Lévi-Strauss*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009,

2008 à l'invitation d'Omar Calabrese, j'ai développé l'usage des points de vue non génériques chez certains peintres de la Renaissance, en particulier Piero della Francesca, et chez Nicolas Poussin. Aujourd'hui je vais me focaliser sur deux autres exemples, l'un signé de Raphaël et l'autre de Mantegna.

Mon optique est strictement *méthodologique*. Il s'agit d'extraire, à partir de critères purement formels, des relations *immanentes intrinsèquement significatives*, morphologiques et non conceptuelles qu'il sera légitime de sémiotiser dans l'interprétation de façon à garantir que cette dernière ne soit pas une projection de l'herméneute.

1. LES RELATIONS SPATIALES COMPOSITIONNELLES ET LE CONCEPT DE NON-GÉNÉRICITÉ

50 Pour poser le problème, je reprendrai une formulation d'Omar Calabrese à propos des outils spécifiquement picturaux qui permettent à la peinture de représenter des structures narratives. Omar Calabrese remarque dans son analyse des *Maestà* de Duccio et Simone Martini³ que l'on peut considérer un tableau comme un « texte »

per chi sia abituato alla definizione che i semiologi danno di questa nozione, e cioè qualunque oggetto, manifestato in qualsivoglia sostanza dell'espressione, che disponga di una chiusura che lo delimiti come unità a sé stante, e che presenti delle relazioni interne fra le sue parti.

Mais que peuvent donc bien être des relations « internes » pour des objets ne pouvant avoir que des relations spatiales « externes » ? C'est à cause de cela que la définition de relations *spatiales* qui soient *compositionnelles* se heurte à une difficulté théorique fondamentale.

Pour les œuvres plastiques, la substance de l'expression est *l'espace* et la forme de l'expression est donc constituée de relations spatiales. Mais tous les objets perçus sont perçus comme situés dans un même espace et, quelles que soient leurs positions, entretiennent entre eux des relations spatiales. Pour que des relations au sens structural et sémiotique du terme puissent apparaître, il faut par conséquent qu'elles constituent une *sous-classe* de relations très particulières, exceptionnelles même. Et toute la difficulté est de définir une telle sous-classe à partir de critères *immanents* et proprement spatiaux. C'est ici qu'intervient le concept de non-généricité.

p. 275-295 ; « La non-genericità come metodo di composizione », dans *Texture. Scritti seriosi e schizzi scherzosi per Omar Calabrese*, Siena, Protagon Editori Toscani, 2009, p. 196-206.

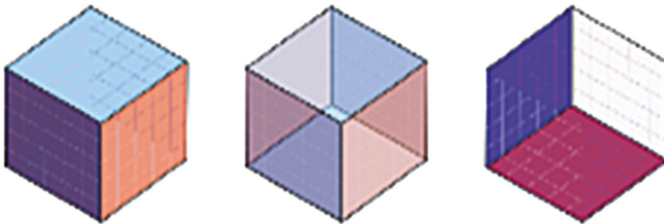
3 Omar Calabrese, *Duccio e Simone Martini. La Maestà come manifesto politico*, Torino, Ed. Silvana, 2002, p. 5.

Les concepts de *généricité* et de *non-généricité* sont des concepts géométriques absolument clé. Ils remontent au moins aux peintres géomètres de la Renaissance (Piero, Mantegna, etc.), mais n'ont été convenablement théorisés qu'au milieu du xx^e siècle, par des mathématiciens comme Whitney et Thom, sur la base de définitions préalables venant des géomètres algébristes italiens de la fin du xix^e , qui parlaient alors de « *posizione generale* ».

Considérons une forme, une configuration ou une structure F pouvant se déformer continûment sous l'action de paramètres externes w . Un état F_w de F sera dit « générique » si son type qualitatif ne change pas lorsque w varie un peu, autrement dit lorsqu'il résiste à de petites déformations. Par exemple, dans un plan, le fait pour deux droites d'être parallèles ou orthogonales est une propriété non générique. Il en va de même s'agissant de la propriété d'être alignés pour deux segments, ou d'être équilatéral pour un triangle.

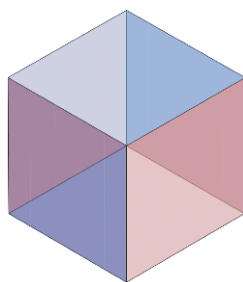
Un cas typique d'une telle situation est celui où w parcourt un espace de *points de vue*.

La non-généricité a des effets perceptifs remarquables. Par exemple il est bien connu que le contour apparent bidimensionnel d'un cube transparent vu en perspective à partir d'un point de vue générique est spontanément interprété par le système visuel comme un objet tridimensionnel. On sait même qu'il existe une bimodalité perceptive (phénomène dit « du cube de Necker ») faisant alterner deux interprétations perspectives suivant que les deux sommets diagonaux A et B disposés sur l'axe de la profondeur sont interprétés comme « A devant » et « B derrière », ou « A derrière » et « B devant » (fig. 1).



1. Le phénomène dit « du cube de Necker ». Le contour apparent d'un cube transparent vu d'un point de vue générique (au centre) peut être interprété de deux façons opposées comme objet tridimensionnel (à gauche et à droite).

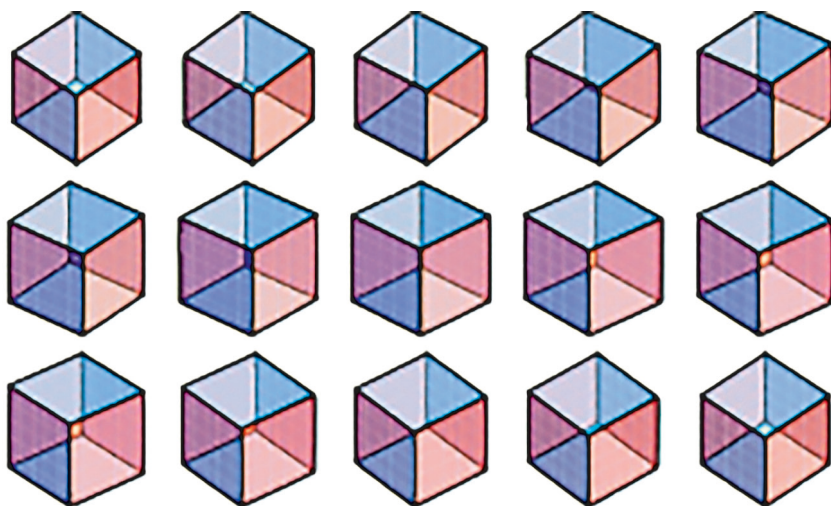
Mais dans le cas d'un contour apparent non générique hexagonal et maximale-ment symétrique (point de vue d le long d'une des grandes diagonales du cube), la troisième dimension n'est plus reconstruite par le système visuel. Elle disparaît, et la figure est interprétée comme un hexagone (fig. 2). Cet écrasement dimensionnel $3D \rightarrow 2D$ était bien connu à la Renaissance.



2. Le contour apparent d'un cube en position non générique est interprété par le système visuel comme une forme purement bidimensionnelle (ici un hexagone).

52

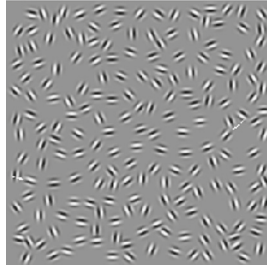
Nous allons utiliser cet exemple pour expliquer de façon plus précise ce qu'est la non-généricité. La **figure 3** représente 12 points de vue décrivant un petit cône autour de l'axe diagonal d . On voit que le point sextuple instable au centre de l'hexagone éclate en deux points triples et qu'il existe encore 6 situations non génériques pour lesquelles l'une des branches d'un des points triples a le même support qu'une des branches de l'autre point triple. Ces 6 cas instables, mais moins instables que le cas hexagonal, établissent la transition entre les 6 points de vue génériques possibles sur le cube. Autrement dit, il existe 6 catégories de points de vue génériques séparés par 6 cas non génériques de degré d'instabilité 1 (ce que l'on appelle techniquement la *codimension*) et ces 12 cas sont organisés par un point de vue non générique de codimension 2.



3. 12 points de vue génériques et non génériques de codimension 1 stabilisant totalement ou partiellement le point de vue non générique de codimension 2 de la **figure 2**. Les points de vue non génériques de codimension 1 correspondent aux colonnes 1, 3, 5 (la fin de chaque ligne est répétée au début de la ligne suivante, la dernière ligne se bouclant sur la première). Les points de vue génériques correspondent quant à eux aux colonnes 2, 4.

Un autre exemple typique de non-généricité est celui de *l'alignement*. Si l'on immerge n segments alignés dans un fond B de segments d'orientation aléatoire alors deux cas très différents sont observés :

- (i) soit B est assez dense pour qu'il y ait une certaine probabilité de trouver n segments alignés : dans ce cas-là le système visuel ne remarque rien ;
- (ii) soit B est suffisamment peu dense pour que la probabilité de trouver n segments alignés soit négligeable : dans ce cas-là, l'alignement « saute aux yeux » par un phénomène de « *pop out* » ou de saillance perceptible (fig. 4).



4. Une distribution aléatoire de segments orientés.
L'œil est particulièrement sensible aux alignements.

Le système visuel étant une machine neuronale probabiliste (sans doute bayésienne) apprenant à extraire les régularités statistiques de l'environnement, il détecte très bien les événements *rare*s et les traite comme *intrinsèquement significatifs* parce que rares⁴. C'est ce qu'on appelle le principe de Helmholtz. La non-généricité étant de probabilité nulle (et donc rare), elle est perceptivement saillante. *Elle fournit un critère immanent purement perceptif de pertinence signifiante*. Qui plus est, dans la mesure où les scènes perceptives normales sont, quant à elles, génériques, *la non-généricité fournit un critère immanent pour la différence entre structure perceptive et composition artistique, du moins pour les œuvres pour lesquelles le point de vue est fondamental*.

Le concept de non-généricité est assez subtil. Il ne se réduit pas simplement à des événements rares. En effet, dans un ensemble d'événements équiprobables n'importe quel événement sélectionné comme référence a la même rareté que les autres. Par exemple, dans un jeu de cartes, un carré d'as n'est pas plus rare que le quadruplet $C = \{\text{valet de trèfle, 4 de carreau, 2 de pique, 10 de cœur}\}$ et l'on peut imaginer un jeu où C est la configuration de valeur maximale que tout joueur cherche à obtenir. Les éléments non génériques sont rares, mais ils le sont pour des raisons structurelles. Ils sont en effet définis par leur *instabilité* relativement aux petites variations w des paramètres, et c'est leur instabilité qui est rare.

4 Voir Agnès Desolneux, Lionel Moisan et Jean-Michel Morel, « Maximal meaningful events and applications to image analysis », *Annals of Statistics*, vol. 31, n° 6, 2003, p. 1822-1851.

Le concept de non-généricité est intimement lié dans les œuvres plastiques à celui de *structure* (au sens structuraliste technique du terme). Comme Goethe a été le premier à l'expliquer dans son *Laocoon*, en s'inspirant de ses longues et patientes études sur la morphogenèse biologique, les structures que l'on peut dégager à partir du postulat de clôture de l'œuvre sont des parallélismes de directions, des orthogonalités, des symétries, des moments instables, etc., c'est-à-dire très précisément des éléments non génériques⁵.

Dans l'optique présentée ici, on ne peut donc pas dire que toute rencontre aléatoire étant improbable est intrinsèquement significative. Cette technique abondamment utilisée par les surréalistes relève d'une autre logique. Ici, répétons-le, ce qui compte est l'instabilité de certaines relations spatiales, leur instabilité même les transformant de relations *externes* en relations *internes*.

2. UN PREMIER EXEMPLE CHEZ RAPHAËL

Dans un certain nombre de textes⁶ j'ai traité un certain nombre d'exemples, en particulier chez Piero della Francesca, Poussin et des artistes contemporains (Felice Varini et Didier Rousse). Je vais mener cette étude à partir de deux autres exemples, pris l'un chez Raphaël et l'autre chez Mantegna.

Le premier consiste dans l'un des deux *Saint Georges* peints par Raphaël (celui conservé à la Washington National Gallery of Art, daté de 1505). Autrefois, j'ai consacré des études à l'ensemble des représentations picturales de ce mythe.

Dans le dessin conservé au Cabinet des dessins du musée des Offices de Florence (fig. 5), la représentation de la structure narrative est déjà bien structurée.

On peut noter le parallélisme du cheval et du dragon (leurs corps sont translattés le long de la direction de la lance, et la queue torsadée du dragon est exactement tangente au ventre du cheval à l'endroit exact de la sangle), la torsion symétrique de leurs têtes, le cheval regardant le spectateur, la fusion d'un côté des têtes de saint Georges et de celle du cheval et d'un autre côté du bas du corps de la princesse et de la queue du cheval. Cette construction est remarquable dans la mesure où la légende relie trois acteurs occupant des rôles actantiels précis : saint Georges comme Sujet, le dragon comme Anti-Sujet et la princesse comme Objet-Valeur. Dans le tableau c'est le cheval qui incarne leurs relations par des fusions positionnelles tête-tête, ventre-dos, queue-bas du corps.

5 Voir Jean Petitot, *Morphologie et Esthétique*, op. cit.

6 Voir *ibid.* ; « Morphology and structural aesthetics: from Goethe to Lévi-Strauss », art. cit. ; « La non-genericità come metodo di composizione », art. cit.

5. Raphaël, *Saint Georges et le dragon*, Florence, musée des Offices, Cabinet des dessins
© Bridgeman Images

On notera un élément non générique particulièrement intéressant : le point de tangence entre l'extrémité arrière de la lance et le bord de la cape flottant au vent (**fig. 6**).

6. Point de tangence (non-généricité) entre
l'extrémité arrière de la lance et le bord de la cape

Quant au décor, il est également particulièrement intéressant. Il est constitué de deux groupes de trois arbres aux troncs bien parallèles : un groupe de type 3 (*i.e.* vraiment ternaire) exactement au-dessus de la tête de la princesse et un groupe de 1+2 (un arbre complet et deux arbres à moitié occultés par les buissons) exactement associé à l'extrémité de la cape. Il y a aussi, bien sûr, la grotte à gauche surmontée de trois arbres, ainsi que le clocher central. Leur interprétation est canonique : le dragon est un monstre chthonien et saint Georges le chevalier de l'Église.

Dans le tableau définitif (fig. 7), la représentation figurative de la structure narrative ne change pas. Mais Raphaël a ajouté l'épée en position symétrique de la lance par rapport à l'axe du pied (les deux forment une sorte de compas). D'un côté, à l'extrémité de la poignée, elle porte une boule tangente au coude et, de l'autre, à l'extrémité de la lame, elle vient couper l'extrémité de la queue du dragon. Cette apparition de l'épée est importante car, dans l'histoire des représentations de saint Georges, on passe progressivement, en ce qui concerne l'arme qui exécute le dragon, de la lance à l'épée (la lance étant représentée comme brisée dans ce second cas)⁷. La transition est exemplairement représentée par le *Saint Georges* de Carpaccio (1502-1507, Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, Venise) où le chevalier et le dragon s'affrontent face à face dans une structure horizontale très étirée, axée sur la lance et où se trouve représenté le moment exact où la lance se brise. L'importance de cette dualité lance/épée est pertinente pour Raphaël puisque celui-ci a peint deux *Saint Georges* complètement différents, le second (conservé au Louvre, daté de 1504) étant organisé autour du bras armant l'épée et les fragments de la lance brisée occupant massivement le sol (fig. 8).

8. Raphaël, *Saint Georges et le dragon*, 1504, Paris, musée du Louvre © Bridgeman Images

7 Voir Jean Petitot, « Saint Georges : remarques sur l'espace pictural », dans *Sémiotique de l'espace. Architecture, urbanisme, sortit de l'impasse*, Paris, Denoël/Gonthier, 1979, p. 95-153 pour une analyse détaillée.

Mais c'est au niveau du décor que Raphaël approfondit le plus son esquisse et invente une structure absolument remarquable. Il introduit deux éléments extrêmement non génériques (**fig. 9**) :

- (i) un point triple formé du croisement de l'extrémité arrière de la lance avec un croisement de deux branches maîtresses d'un arbre ;
- (ii) une tangence, non pas en un point (non-généricité de degré minimal 1), mais le long de tout un segment (non-généricité de degré infini) de la lance et du bord de la cape.

58

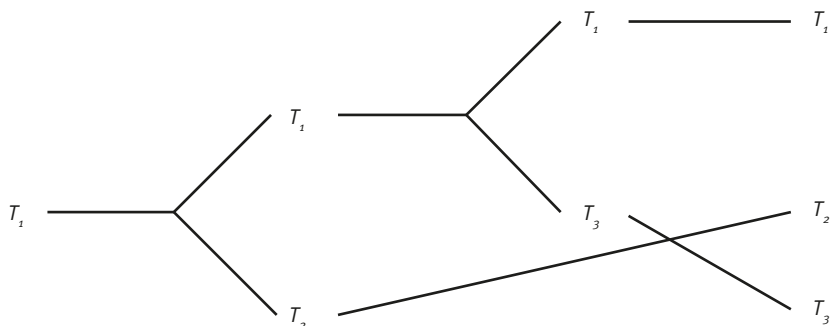
9. Le point triple non générique lance-croisement de branches
et l'hypertangence lance//cape

Le point triple est hautement non générique, et son extrême singularisation fait immédiatement émerger une possibilité d'interprétation *structurale* (sans contenu, purement structurale, différente de toute projection herméneutique). En effet la cape recouvre une « trinité » de branches (**fig. 10**) : un fût bifurque en deux branches maîtresses (ce qui est une « catastrophe » intrinsèque, inhérente à l'objet), puis l'une de ces branches (celle de droite) bifurque à nouveau et, l'angle de bifurcation étant supérieur, vient ensuite croiser en un croisement apparent l'autre branche (« catastrophe » extrinsèque liée au point de vue). Ce croisement est générique (structurellement stable) car il résiste aux petits déplacements de point de vue, même s'il bouge un peu.

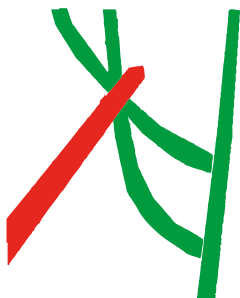


10. Les deux catastrophes de bifurcation et la catastrophe
de croisement des trois parties de l'arbre

On rencontre là une très intéressante structure formelle de graphe de l'arbre trinitaire :



Mais la cape occulte les bifurcations « intrinsèques » (ontologiques), ne laisse subsister que le croisement apparent « extrinsèque » générique (phénoménal) causé par l'observation et restaure une structure trinitaire en transformant le croisement en point triple non générique, la lance fonctionnant comme une nouvelle branche maîtresse (fig. 11).



11. Le point triple non générique ajoutant la lance au croisement générique des deux branches maîtresses reconstitue une structure trinitaire, mais liée au point de vue, et donc purement « extrinsèque » (phénoménale).

Lors d'une n -ème visite de l'Accademia à Venise, en novembre 2009, mon épouse a attiré mon attention sur les arbres de *Vierge aux arbrisseaux* peinte par Giovanni Bellini en 1487 (fig. 12).

12. Giovanni Bellini, *Vierge aux arbrisseaux*, 1487,
Venise, Gallerie dell'Accademia © Bridgeman Images

La configuration de l'arbre de droite est celle du *Saint Georges* de Raphaël. D'abord une très longue partie du tronc est parfaitement tangente à l'ample manche gauche de la Vierge. Ensuite, les bifurcations des branches principales sont exactement les mêmes (à une symétrie près) que celles de Raphaël (fig. 13).

13. Les deux arbres ternaires : à gauche, Bellini et à droite, Raphaël.

Il est donc structurellement pertinent d'analyser la structure de la cape soulevée par le vent. La partie droite de cette dernière arrive à 4 arbres avec bifurcations rigoureusement parallèles, structure également hautement non générique du fait que les 4 arbres sont la réplique d'un unique modèle (et les bifurcations sont donc à la même hauteur) et sont disposés en ligne sur un axe perspectif. Qui plus est, ce groupe de 4 est symétrique d'un autre groupe de $4+1$ arbres parallèles, mais *sans* bifurcation (fig. 14).

14. La partie droite de la cape : il y a deux groupes d'arbres parallèles, l'un (de 4) en perspective, l'autre (de 5 [4+1]) plus frontal.

Grâce à son extraordinaire morphologie, la cape reproduit une structure ternaire. Il y a une bifurcation dominante constituant un Y horizontal, un grand pli ombré venant bifurquer à partir de la partie interne noire de la cape. Cette ombre recouvre l'arbre trinitaire. Ensuite la partie interne droite (noire) de la cape bifurque à son tour en un nouvel Y qui, on peut le supposer, indexe les deux groupes d'arbres (fig. 14).

Cet exemple pris chez Raphaël montre comment l'*interprétation théologique* de l'œuvre se trouve *encodée dans le décor*. Les relations géométriques non génériques révèlent un système de relations formelles qui est comme un système d'équations. Et de même que dans un système d'équations l'attribution d'une valeur numérique à l'une des variables permet de calculer la valeur numérique des autres variables, ici l'attribution d'une signification à l'un des termes – par exemple une interprétation théologique de l'arbre « trinitaire » – détermine de proche en proche une interprétation sémiotique globale.

L'interprétation est ici « théologique ». Saint Georges remplace une trinité ontologique divine par une trinité phénoménale humaine, et établit le lien entre cette trinité et une structure collective (l'Église ? l'humanité ?).

3. UN SECOND EXEMPLE CHEZ MANTEGNA

3.1. *La Madone de la Victoire*

62

Notre second exemple portera sur *La Madone (ou la Vierge) de la Victoire* d'Andrea Mantegna (1495-1496, conservée au musée du Louvre). Quand Mantegna (1430-1506) peignit ce chef-d'œuvre, il avait déjà soixante-cinq ans, et jouissait d'un prestige énorme. Il était depuis 1453 le peintre de la cour des Gonzague à Mantoue où Louis III l'avait convié. En 1490, il était rentré d'un séjour à Rome au cours duquel il était devenu un partisan de l'antiquité et, depuis 1492, Isabelle d'Este (l'épouse de François II) l'employait à son Studiolo de Castello di San Giorgio.

Le tableau lui fut commandé par le marquis François II pour célébrer sa victoire militaire à la bataille de Fornova (Fornoue, près de Parme) le 6 juillet 1495, le contexte politique étant celui de la lutte de la Ligue anti-française (associant Venise, le duc de Milan, le pape Alexandre VI, l'empereur Maximilien I^{er} de Habsbourg, le roi d'Espagne Ferdinand II d'Aragon) dirigée par les Gonzague contre Charles VIII (1470-1498, fils de Louis XI), qui avait pris Naples le 22 février 1495 après Florence et Rome, et le titre de roi de Naples et de Jérusalem (fig. 15).

L'œuvre fut financée par un banquier juif, Daniele Norsa, puni pour avoir voulu détruire l'image d'une Vierge miraculeuse dans une maison qu'il venait d'acheter. Elle fut inaugurée en grande pompe et dans un enthousiasme indescriptible à l'occasion de la commémoration du premier anniversaire de la bataille. « Œuvre excellentissime » suscitant une intense dévotion, elle fut installée dans une chapelle conçue par Mantegna lui-même.

L'œuvre fut unanimement appréciée. De passage à Mantoue en 1793, le grand archéologue et historien d'art Luigi Lanzi en faisait « le seuil de la peinture moderne », « le dernier pas de l'art avant de parvenir à la perfection héritée de Léonard ». En 1790, également de passage à Mantoue, Goethe avait porté un jugement analogue. C'est pourquoi *La Madone de la Victoire* fut sélectionnée en 1797-1798 par les commissaires de Bonaparte Thouin et Vicart, lors de la campagne d'Italie, pour faire partie du train de chefs-d'œuvre rapportés triomphalement à Paris. Elle est toujours considérée comme une apothéose de l'espace brunelleschien-albertien organisant idéalement le monde visible au moyen d'une perspective centralisée unificatrice, espace que Mantegna avait d'ailleurs souvent transgressé.

Il s'agit d'une « conversation sacrée », c'est-à-dire d'une « Vierge à l'enfant » où se trouve représenté le commanditaire, entouré de saints. On observe à droite saint Georges avec sa lance brisée, tenant le manteau de la Vierge, et derrière lui saint Longin, avec son casque – rouge – et sa lance – rouge – qui perça le flanc du Christ sur la Croix. Selon la légende, après avoir recueilli le sang du Christ, ce qui est à l'origine de la légende du Graal, Longin se convertit et vint mourir à Mantoue. La légende se doublait d'une anecdote concernant la famille Gonzague car, après la bataille de Fornoue, le marquis Francesco offrit sa lance à son frère, le protonotaire Sigismond, en la comparant à la lance de Longin. On reconnaît aussi, symétrique du marquis, sainte Élisabeth (ou sainte Anne) tenant un chapelet. On observe symétriquement à gauche saint Michel, tenant également le manteau de la Vierge, avec son épée entourée d'un ruban de couleur blanche virant au rouge, et derrière lui saint André.

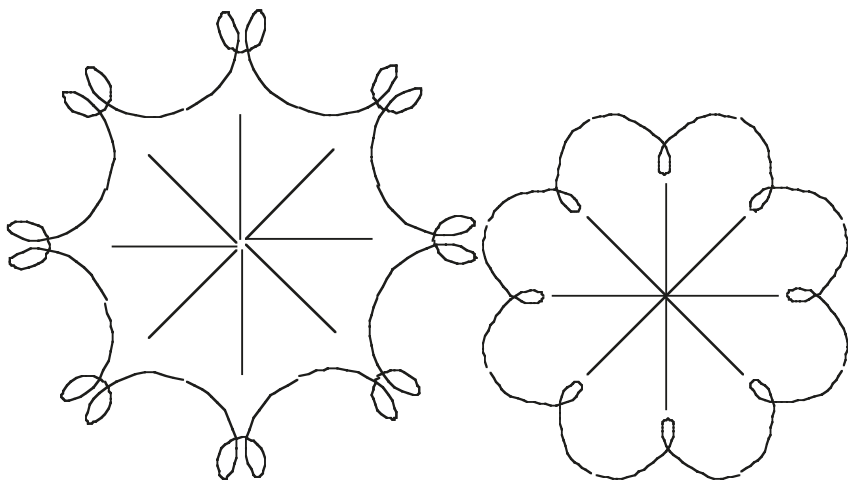
La position de la Vierge révèle un mixte entre une « Vierge à l'enfant » assise sur son trône et une « Madone de la Miséricorde » (la Vierge debout abrite et protège certains élus sous son manteau ouvert). Mantegna avait promis à Sigismond une « Madone de la Miséricorde » dont le manteau abriterait Francesco, ses frères et Isabelle. Puis il modifia la configuration initialement imaginée, tout en respectant le souhait de Sigismond qui était que saint Georges et saint Michel « victorieux, l'un par le corps, l'autre par l'esprit » ouvrent le manteau de la Vierge. Il traduit alors le thème de la protection-bénédiction par le geste de la main droite de la Vierge, geste que l'on a souvent comparé à celui de *La Vierge aux rochers* de Léonard (fig. 16).

16. Léonard de Vinci, *La Vierge aux rochers*, seconde version,
Londres, National Gallery © Bridgeman Images

La Vierge est représentée dans une robe rouge (couleur conventionnelle) aux reflets dorés (couleur du sacré) avec un manteau vert brodé d'or. Elle trône sous une niche végétale ouverte sur un ciel gris et nuageux. Cette niche est géométriquement conforme à l'archétype souvent représenté à Venise par Giovanni Bellini, par exemple aux Frari (tryptique de *La Madone à l'enfant*, 1488) ou à San Zaccaria (*La Vierge à l'enfant et l'ange musicien*, 1505) – Bellini, rappelons-le, était le beau-frère de Mantegna, qui avait épousé en 1453 sa sœur Nicolosia (voir fig. 17 et 18).

18. Giovanni Bellini, *La Vierge à l'enfant et l'ange musicien*, 1505, Venise, église San Zaccaria
© Bridgeman Images

Tout le tableau est envahi par une profusion d'éléments et de décorations précieuses dont l'interprétation correcte devait sans doute faire référence aux milieux ésotériques de la cour de Mantoue : riches étoffes moirées, pierres précieuses, cristaux de roche, corail (branche de corail suspendue à deux guirlandes de grosses perles rouges regroupées en groupes de six séparés par des sphères de quartz), agrumes, plumes, oiseaux (perroquets, deux nids au-dessus de saint Georges et saint Michel), bois marquetés de nacre, bronzes dorés, etc. Les reflets et les transparences animent la matière. Sur les marches du trône sont représentés la création d'Adam, le péché originel, et Adam et Ève chassés du Paradis. Sur le tabouret où reposent les pieds de la Vierge on peut lire : « REGINA CELI LET(ARE) ALLELVIA », début de l'antienne à Marie chantée pendant la liturgie pascale. On remarque plusieurs croix, en particulier celle du petit étendard de saint Jean-Baptiste, qui porte l'inscription « ECCE/AGNUS/DEI/ECCE/Q(VI) TOLL/IT P(ECCATA) M(VNDI) », celle tenue par saint André, celle de la cuirasse de saint Georges. Le dossier du trône est couronné par une magnifique rosace reprenant un motif du retable de San Zeno de Vérone (1457), disque joyau avec au milieu un soleil à seize rayons, un rubis (pierre de Mars, symbole militaire) en son centre, une couronne de nœuds et un pourtour de trente-deux pierres précieuses (fig. 19, 20, 21). La couronne de nœuds est constituée de deux fois deux brins entrelacés.



19. La rosace couronnant le dossier du trône de la Vierge.

20. Andrea Mantegna, *Le Retable de San Zeno*, 1457, Vérone, église San Zeno Maggiore
© Bridgeman Images

21. Détail de la **fig. 20**

3.2. Éléments non génériques : parallélismes et alignements

Venons-en maintenant au repérage d'éléments non génériques particulièrement structurants.

Le parallélisme joue un rôle considérable dans cette œuvre, et permet d'établir des corrélations.

- (i) Le parallélisme entre les lances de saint Georges et de saint Longin : l'une brisée, l'autre entière et particulièrement effilée ; l'une blanche, l'autre rouge, justifie une comparaison entre les deux saints (Longin regardant Georges regardant le commanditaire). Leurs couvre-chefs par exemple constituent un intéressant motif géométrique : plume unique tangente à la lance pour saint Georges et panache en *cusp* pour Longin (fig. 22a).
- (ii) Les extrémités des deux lances fonctionnent comme des index, et viennent pointer le même motif floral de la niche végétale (fig. 22a).
- (iii) La lance de saint Georges se prolonge exactement par la croix de saint Jean-Baptiste (fig. 22b).

22. (a) Le parallélisme saint Georges-saint Longin.
(b) L'alignement lance-croix.

- (iv) Cette croix est parfaitement parallèle à celle tenue par saint André. Cela justifie la comparaison des fonds, la première se détachant sur l'intérieur du manteau de la Vierge et la seconde sur le ciel gris et nuageux. D'où une corrélation manteau/ciel qui est confirmée par le fait que dans les tableaux de type « Madone de la Miséricorde » le manteau est en général homologué au cosmos (**fig. 23**).

23. Les deux croix parallèles et leurs fonds respectifs : intérieur du manteau et ciel.

- (v) Mais la croix de saint André renvoie, toujours par parallélisme, à l'épée de saint Michel (dont la poignée est évidemment aussi une croix), épée entourée d'un ruban vertical passant progressivement du blanc au rouge, ce qui donne au rouge un rôle particulier, puisque c'est à la fois la couleur du haut (corail et guirlandes), celle de la robe de la Madone (au moirage doré), celle de la rosace-couronne, celle du bas, celle du casque et de la lance de Longin, celle du bras de sainte Élisabeth (**fig. 24**).

24. La croix de saint André et l'épée enrubannée de saint Michel.

(vi) On notera l'extraordinaire composition reliant saint Michel, dans le quadrant bas-gauche du tableau, au commanditaire François II : tangence du genou et du pourpoint, tangence des pieds, motifs étonnant des éperons et d'un pli du tissu (**fig. 25**).

25. La symétrie saint Michel-François II.

(vii) Notons enfin que la croix de saint Jean-Baptiste connecte parfaitement deux mains : celle de saint Georges tenant la lance et celle de sainte Élisabeth, qui tient un chapelet, lui-même dans le prolongement de la croix. On obtient ainsi un alignement maximale non générique lance-croix-chapelet, avec l'étonnante séparation cuisse/visage opérée au moyen d'une *double* tangence par la hampe de la croix (**fig. 26**).

26. La croix de saint Jean-Baptiste connecte la main de saint Georges tenant la lance à celle de sainte Élisabeth tenant un chapelet (remarquer l'alignement lance-croix-chapelet).

On voit ainsi que la simple organisation des parallélismes non génériques fait circuler l'œil de l'observateur dans toute l'œuvre, et fait émerger de nombreuses corrélations objectives (immanentes, intrinsèques) ne demandant qu'à être sémiotisées et herméneutiquement investies.

33. La main gauche du Christ : les oeillets et les fleurs du trône

Mais il existe d'autres éléments non génériques essentiels, et en particulier deux thèmes incarnés respectivement par les deux mains du Christ.

La main gauche du Christ tient ici deux oeillets (symbole conventionnel de la rédemption et de la Passion, de la mort sur la Croix) dont l'un recouvre parfaitement un demi-motif du dossier du trône, superposition téléologique introduisant le temps prophétique (**fig. 27**).

27. La superposition œillet-motif du trône.

34. La main droite du Christ et le manteau-cosmos

Quant à la main droite du Christ (qui esquisse un geste de bénédiction), elle se superpose parfaitement à la broche connectant les deux pans du manteau de la Vierge (**fig. 28**).

28. La main droite (bénissante) du Christ se superpose à la broche du manteau.

Revenons à ce manteau ouvert, inhabituel dans les « Vierges à l'enfant » assises. Son bord est en forme de *cusp*, motif géométrique très particulier repris ici avec un parallélisme parfait par les guirlandes de billes rouges et de sphères de quartz (**fig. 29**).

29. Le *cusp* du manteau et celui des guirlandes, qui lui est parallèle.

Nous l'avons déjà souligné, ce détail caractérise les « Madones de la Miséricorde », dont un exemple sublime, considéré par Aldous Huxley comme le « plus grand tableau du monde », est celui signé de Piero della Francesca (1445-1462) à Sansepolcro (**fig. 30**).

30. Piero della Francesca, *Madone de la Miséricorde*, 1445-1462,
Museo Civico di Sansepolchro © Bridgeman Images

Mais on le trouve aussi dans une autre œuvre célèbre de Piero (hélas en mauvais état, car la chapelle qui l'abrite fut détruite par un tremblement de terre en 1785), la *Madona del Parto* de Monterchi (vers 1460, **fig. 31**).

31. Piero della Francesca, *La Madona del Parto*, ca 1460, musée de Monterchi
© Bridgeman Images

Thomas Martone a brillamment étudié ce chef-d'œuvre avec ses deux points de fuite, l'un horizontal standard, l'autre vertical déterminé par le quadrillage de l'intérieur de la tente. Il insiste tout particulièrement sur l'existence de deux *cusps* parallèles, celui du bord du manteau et celui du faîte de la tente. Il y ajoute même un *cusp* virtuel compositionnel constitué par les bras des anges (**fig. 32**).

32. Les trois *cusps* parallèles de la Madona del Parto d'après Thomas Martone (1990).

Mantegna connaissait très bien Piero, et la signification théologique de la tente. Elle représente le cosmos dans lequel apparaît le Fils du Ciel, et abrite le Tabernacle et l'Arche d'Alliance. La **figure 33** donne deux exemples présentés par Thomas Martone de cette configuration : l'un de Benozzo Gozzoli (1420-1497) à Pise, l'autre d'un bas-relief renaissant.

33. Deux exemples présentés par Thomas Martone d'une tente-cosmos abritant le tabernacle.
(a) Benozzo Gozzoli (1420-1497), Pise. (b) Bas-relief période Renaissance.

Nous voyons, à la fois chez Raphaël et Mantegna, que les éléments non génériques fonctionnent comme une sorte de « système d'équations ». Ils fournissent un ensemble de pointeurs sur des corrélations structurales formelles et immanentes, intrinsèquement significatives précisément parce que non génériques, qui précèdent toute interprétation. Si l'on donne une *valeur* à l'une des corrélations en choisissant une isotopie (par exemple théologique), alors, de proche en proche, comme lors d'un processus de résolution numérique d'équations, on sémiotise l'ensemble de l'œuvre.

Une autre analogie apparaît ici, non plus avec l'arithmétique et l'algèbre (variables-équations-valeurs), mais avec la biologie. Les éléments non génériques déterminent des éléments de structure et l'interprétation herméneutique définit des *significations fonctionnelles* pour ces éléments.

TABLE DES MATIÈRES

Préambule	
Anne Hénault	7
Introduction	
Jean-François Bordron et Denis Bertrand	13

PREMIÈRE PARTIE

THÉORIE : HISTOIRE DES DOMAINES

La Conscience	
John R. Searle	21
La non-généricité comme méthode de composition à la renaissance	
Jean Petitot	49
L'intelligibilité phénoménologique du signe : la preuve par la N400	
David Piotrowski	83
Henri-Cartier-Bresson (HCB) : Non-généricité et expressivité plastique	
Anne Hénault	117
Perspective archéosémiotique sur Palmyre	
Manar Hammad	137
La psychosémiotique : un vœu pieux de Greimas	
Ivan Darrault-Harris	153

DEUXIÈME PARTIE

LE SENSIBLE : FIGURATIVITÉ ET PERCEPTION

M'hypothèse tensive : point de vue ou théorie ?	
Claude Zilberberg	169
Corps communicant et corps signifiant	
Jacques Fontanille	185
La tasse, le mug, le bol : petite histoire du temps domestiqué	
Anne Beyaert-Geslin	197

Sémiotique, perception et multimodalité	
Jean-François Bordron	217
Sens, sensible, symbolique	
Pierre Boudon	231
Perception et signification : pour une problématisation de la sémiotique perspective	
Audrey Moutat	245
« Là partout dans l'atmosphère » : rythme et signification infra-iconique	
Verónica Estay Stange	263
Semi-symbolisme et efficacité symbolique	
Denis Bertrand	273

TROISIÈME PARTIE

LE RÉEL : PRATIQUES, OBJETS MÉDIAS

586

La figuration des mécanismes sémantiques	
Bernard Pottier	287
L'œuvre de main : pour une sémiotique haptologique	
Herman Parret	301
L'énonciation comme pratique : contexte et médiations	
Marie Colas-Blaise	321
Le sens de la gestualité	
Diana Luz Pessoa de Barros	335
Sémiotique et thérapeutique dans les troubles du langage : le cas du bégaiement	
Anne Croll	345
Apprentissage de la texture par le récit et du récit par la texture : analyse d'un livre tactile	
Odile Le Guern	367
L'analyse des archives visuelles par l'image. La sémiotique face à la « Media Visualization » de Lev Manovich	
Maria Giulia Dondero	381
Régimes de visibilité, croyance et trompe-l'œil : haute définition (HDTV) et basse définition (LDTV) dans la représentation médiale	
Giulia Ceriani	399
Société de la communication et société digitale : quelques jalons sémiotiques	
Érik Bertin	407

QUATRIÈME PARTIE
LE SENS : À LA CROISÉE DES DISCIPLINES

From Linguistics to Semiotics: Hjelmslev's Fortunate Error Per Aage Brandt.....	431
Hjelmslev et les apories de la « forme » Alessandro Zinna.....	449
Sémiotique du vécu (l'affect) : phénoménologie ou sémiologie ? Waldir Beividas.....	467
Éléments pour une théorie de l'image Francesco Marsciani.....	487
Parcours sémiotiques quasi topologiques Jean-Pierre Desclés.....	495
Sémiotique et approche actionnelle du langage Denis Vernant.....	515
Husserl, Peirce et la sémiotique actuelle : les fondements phénoménologiques de la sémiotique créative José María Paz Gago.....	525
Motifs et imagination sémiolinguistique Yves-Marie Visetti.....	537
Sémiologie et théorie de l'évolution Raymond Pictet.....	565
Table des matières.....	585

