

ARGUMENTS POUR UN NATURALISME DES IMAGES

1. L'existence d'images dans la nature ?

« C'était, dit-on, une agate sur laquelle on voyait les neuf Muses et Apollon tenant sa lyre, non par un travail de l'art, mais par un produit spontané de la nature ; et les veines étaient disposées de telle façon que chaque Muse avait même ses attributs particuliers. »

Pline L'Ancien, *De natura rerum*.

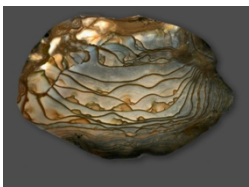
« Je parle de pierres qui ont toujours couché dehors ou qui dorment dans leur gîte et la nuit des filons. Je parle des pierres que rien n'altéra jamais que la violence des sévices tectoniques et la lente usure qui commença avec le temps, avec elles. Je parle des pierres : algèbre, vertige et ordre ; des pierres, hymnes et quinconces ; des pierres, dards et corolles, orée du songe, ferment et image ; de telle pierre pan de chevelure opaque et raide comme mèche de noyée »

Roger Caillois, *Pierres*.

« Je voudrais tenter de définir les voies par lesquelles la nature obtient de faire croire qu'elle représente parfois quelque chose. Je souhaiterais expliquer également sur quoi repose l'extraordinaire séduction des simulacres notoirement fallacieux. »

Roger Caillois, *L'écriture des pierres*.

« Le fond de la pierre est bistre pâle. Le profil d'un vaste château s'y découpe en brun luisant... De profonds chemins de ronde séparent les enceintes successives. Au centre une tour à plusieurs étages domine l'ensemble des constructions. A droite, dans le ciel, des oiseaux tourbillonnent ; à gauche il n'y en a qu'un, mais immense ; les ailes déployées et le cou tendu vers le bas, il fond sur les terrasses inégales où s'agite un étrange peuple. Car le château est habité... »



« Les jaspes de l'Oregon présentent une démenche graphique où n'atteint aucun autre minéral (...) une sorte de lithographie en couleurs, houleuse et aussi pleine à craquer qu'un tableau de schizophrène. (...) Un univers de volutes, de rames, de plèvres ; d'où émergent des visages écorchés, l'éventail de muscles à vif dans les cavités de l'os. Des seins tranchés net,

les framboises des mamelons enflés sur l'aréole dérivant à l'écart avec leur support mutilé ; (...) Ensemble violacée, lilas ; et jaune en train de virer ; la gamme entière des teintes d'hématomes ; une mer boursouflée dont les bulles épaisses, presque solides, semblent une percée de cryptogames suspects, une éruption de furoncles, de bubons sur un épiderme infecté. »



« Coupées et polies, les plaques successives de paésine (une variété de calcaire) présentent des dessins différents sur chaque tranche qui « forment des tableaux de paysages, mais qui représentent des ruines. On y voit, à moitié écroulés et environnés de décombres des châteaux, des remparts, des tours, des clochers, des obélisques, mais aussi des rivages, des falaises et des grottes. (...) Ces ruines sont d'une couleur rembrunie comme un dessin au bistre ; le fond ou le ciel est d'une teinte plus claire, d'un gris jaunâtre ou ardoisé sur lequel les ruines se détachent d'autant mieux qu'elles sont surmontées d'une teinte blanche qui les fait paraître éclairées par un soleil couchant. Cette teinte blanche forme quelquefois de longues pointes, qui prennent à leur sommet une teinte rougeâtre, ce qui représente fort bien les flammes d'un incendie. »

Louis Patrin, *Histoire naturelle des minéraux* (1801).

« Tout se passe comme si l'esprit était ainsi fait qu'il ne puisse s'empêcher de chercher une image reconnaissable dans ce qui ne saurait rien représenter »

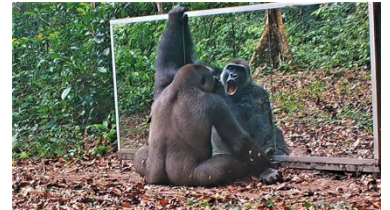
Roger Caillois, *Images, images*, Gallimard, 1987.

2. L'accès d'êtres « naturels » animaux (antélangagiers et antéculturels) aux images ?

« Pepsi est la star d'une étude récente sur les éléphants d'Asie. Ce mâle adolescent a réussi le test du miroir conduit par Joshua Plotnik ; il a touché avec soin la grande croix blanche peinte sur le côté gauche de son front. Il ne s'est jamais préoccupé de la croix tracée à la peinture invisible sur le côté droit ; et il n'a touché la blanche qu'après être allé voir le miroir, placé au milieu d'une prairie. Le lendemain, nous avons inversé les emplacements des marques visible et invisible, et Pepsi a de nouveau touché avec précision la croix blanche. Il a ôté un peu de peinture en la frottant du bout de sa trompe, puis l'a portée à sa bouche pour la goûter. Puisqu'il ne pouvait savoir où se trouvait la marque qu'à l'aide de son reflet, il a forcément fait le lien entre l'image du miroir et lui. Puis, comme pour prouver que tout ne se réduit pas au test de la marque, Pepsi, à la fin de l'expérience, a reculé d'un pas et ouvert grand la bouche. Grâce au miroir, il a pu regarder profondément à l'intérieur. Ce comportement, très répandu chez les grands singes, est tout à fait logique, car on ne peut voir sa propre langue ou ses dents qu'à l'aide d'un miroir (...).



La capacité de se reconnaître dans le miroir est souvent pensée en termes absolus. Selon Gallup, le pionnier de ce champ d'étude, soit une espèce réussit ce test et a la conscience de soi, soit elle échoue et ne l'a pas. Très peu d'espèces y arrivent. Pendant très longtemps, seuls les humains et les grands singes ont réussi, et encore, pas tous. Les gorilles n'y parvenaient pas, et on a donc conçu des théories pour expliquer comment ils avaient pu perdre – les pauvres – la conscience de soi. Cependant, la science évolutive n'aime pas les dichotomies tranchées. Il est difficile d'imaginer que, dans un échantillon quelconque d'espèces apparentées, certaines soient conscientes d'elles-mêmes et d'autres – à défaut d'un meilleur terme – inconscientes. Tout animal a besoin de distinguer son corps de son environnement et se sent acteur (il se rend compte qu'il contrôle ses propres actions). Vous imaginez-vous singe dans un arbre sans conscience de l'impact qu'aura votre corps sur la branche où vous voulez sauter ? Vous voyez-vous jouer à la bagarre avec un autre singe, bras, jambes et queues entremêlés, et mordiller bêtement votre propre pied ? Les singes ne commettent jamais cette erreur : dans ces situations, ils mordillent exclusivement le pied ou la queue de leur partenaire. La propriété du corps et la distinction entre soi et l'autre sont chez eux bien développées. (...)



Ce que comprennent les animaux qui n'arrivent pas à faire le lien entre leur propre corps et leur image dans le miroir est très variable. Les petits oiseaux chanteurs et les poissons combattants, par exemple, ne se désintéressent jamais de leur image dans le miroir : ils la courtisent ou l'attaquent. Au printemps, quand ils sont le plus portés à défendre leur territoire, les mésanges et les merlebleus s'attaquent aux rétroviseurs des voitures et ne cessent les hostilités que lorsque le véhicule s'en va. Ce n'est pas du tout ce que font les singes, ou d'autres animaux. Nous ne pourrions pas garder de miroirs chez nous si les chats et les chiens réagissaient de cette façon. Ces animaux ne se reconnaissent peut-être pas, mais ils ne sont pas non plus complètement déconcertés par le miroir, du moins pas longtemps. Ils apprennent à ignorer leur reflet. Certaines espèces vont plus loin : elles comprennent le principe de base du miroir. Les singes, par exemple, ne s'y reconnaissent peut-être pas, mais ils sont capables de l'utiliser comme outil. Si l'on ne peut trouver de la nourriture cachée qu'en utilisant un miroir pour regarder dans un coin, le singe n'aura aucune difficulté à s'en servir. De nombreux chiens font de même : si vous vous placez derrière eux lorsqu'ils font face au miroir et que vous montrez un biscuit, ils se retourneront. Curieusement, c'est la relation spécifique à leur propre corps, à leur propre identité dans le miroir, qui leur échappe. Mais on peut tout de même la faire comprendre aux macaques rhésus. Il faut y ajouter une sensation physique. Ils ont besoin d'une marque qu'ils peuvent à la fois voir dans le miroir et sentir sur leur corps, comme un rayon laser qui irrite

la peau ou un chapeau fixé sur leur tête. Il ne s'agit plus du test traditionnel de la marque, mais du test de la marque ressentie. C'est seulement dans ces conditions que les singes apprennent à lier leur reflet à leur propre corps. Bien sûr, la différence est nette avec les grands singes, qui le font spontanément sur une base purement visuelle, mais cela suggère que les uns et les autres partagent certains éléments de la cognition sous-jacente.

« Bien que les singes capucins échouent au test de la marque, nous avons décidé de les étudier d'une façon qui, bizarrement, n'avait jamais été tentée auparavant. Notre but était de déterminer si ces singes prenaient vraiment leur reflet pour un « étranger », comme on l'imagine communément. Les capucins ont été placés devant un panneau en plexiglas au-delà duquel ils faisaient face soit à un membre de leur propre groupe, un étranger de leur espèce, soit à un miroir. On a vite constaté que le miroir était un cas spécial. Ils ont traité leur reflet tout à fait différemment d'un vrai singe. Ils n'avaient aucune hésitation sur ce qu'ils voyaient, ils réagissaient en quelques secondes. Ils tournaient le dos aux étrangers, leur jetaient à peine un coup d'œil, mais ils fixaient longuement leur reflet, comme s'ils étaient enchantés de se voir. Ils n'étaient pas du tout timides avec l'image dans le miroir, comme on aurait pu s'y attendre s'ils l'avaient prise pour un étranger. Les mères, par exemple, laissaient leurs enfants jouer librement face au miroir, et les gardaient auprès d'elles en présence d'un étranger. Mais les singes ne se sont jamais inspectés dans le miroir, comme les grands singes le font tout le temps, ou comme l'avait fait Pepsi l'éléphant. Ils n'ont jamais ouvert la bouche pour regarder à l'intérieur. Bref, si les capucins ne se reconnaissaient pas dans le miroir, ils ne confondaient pas non plus leur reflet avec quelqu'un d'autre. Je suis donc devenu gradualiste. Il y a de nombreux stades de compréhension du miroir, qui vont de la confusion absolue à la maîtrise complète de l'image spéculaire. Ces étapes sont également reconnaissables chez les enfants humains, qui explorent leur image dans le miroir bien avant de réussir le test. (...)

« La prochaine étape sera de déterminer si les animaux se soucient de leur image dans la glace au point de s'embellir, comme nous le faisons avec le maquillage, la coiffure, les boucles d'oreilles, etc. Le miroir suscite-t-il la coquetterie ? Une espèce

différente de la nôtre prendrait-elle des selfies si elle le pouvait ? C'est en observant une femelle orang-outan du zoo d'Osnabrück, en Allemagne, dans les années 1970, qu'on en a vu la possibilité pour la première fois. Jürgen Lethmate et Gerti Dücker ont décrit la conduite narcissique de Suma : « Elle a rassemblé des feuilles de salade et de chou, secoué chaque feuille, puis les a empilées. Enfin, elle en a placé une sur sa tête et s'est dirigée droit vers le miroir. Elle s'est assise juste devant, a contemplé son couvre-chef dans la glace, l'a un peu redressé de la main, aplati du poing, puis a posé la feuille sur son front et s'est mise à hocher la tête. Plus tard, Suma est venue aux barres [où se trouvait le miroir] une feuille de salade à la main pour la poser sur sa tête quand elle pourrait se voir dans la glace ».

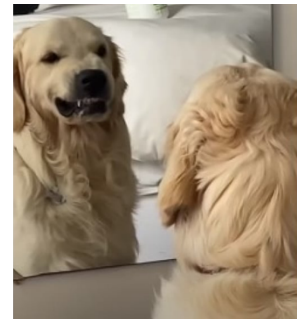
Frans De waal, *Sommes-nous trop « bêtes » pour comprendre l'intelligence des animaux ?*

« Beaucoup d'espèces animales n'ont manifestement pas de représentation de soi et probablement pas de conscience ou alors seulement une forme de conscience, comme D. Griffin (1992) l'avait postulé y compris pour des organismes « inférieurs ». En face, l'homme possède une conscience réflexive – méta-conscience – de lui-même car il est généralement conscient d'être conscient, donc n'éprouve pas naturellement ce qui serait une conscience de premier niveau (conscience d'accès). Les animaux « candidats » à une forme de représentation de soi sont souvent désavantagés car (mal)traités dans une logique soustractive (cf. supra), l'homme tendant à attribuer la conscience en « absence » vs « présence ». Il est plus judicieux, comme l'ont fait certains psychologues développementalistes pour l'enfant⁴⁰ de postuler l'existence d'un gradient de niveaux allant de l'indifférenciation à la méta-conscience de soi. L'outil de prédilection pour établir les étapes amenant à la conscience de soi est le reflet spéculaire. Distinguer ces gradients est pertinent pour estimer sur quelle base la rencontre avec l'animal peut s'opérer (Fabienne Delfour et Pascal Carlier, 2004). La typologie de P. Rochat (2004) basée sur l'image spéculaire (les cinq « stades du miroir ») constitue une bonne base de travail. Nous garderons le terme anglais de self afin d'éviter une confusion avec le Moi.

Niveau 0 : Confusion. L'image spéculaire est confondue avec la réalité de l'environnement qu'elle reflète. Elle est perçue comme une simple extension du monde, pas un reflet de celui-ci. Un animal qui est à ce stade ne s'habitue pas à son reflet.

Niveau 1 : Différenciation. L'individu sent que ce qui est perçu dans le miroir est différent de ce qui est perçu dans l'environnement. Il perçoit une parfaite contingence entre les mouvements vus et sentis. Ce niveau implique une certaine différenciation perceptive entre l'expérience des propres mouvements de son corps reflétés dans le miroir et l'expérience directe des autres entités mouvantes. S'il est à ce niveau, un animal n'aura pas peur de son reflet.

Niveau 2 : Situation. L'individu est maintenant capable d'explorer de façon systématique les liens intermodaux entre les mouvements perçus sur la surface du miroir et ce qu'il perçoit de son corps par proprioception. En d'autres termes, les individus vont maintenant au-delà de la « conscience » d'une confrontation superficielle des mouvements vus et sentis. Ils explorent aussi comment l'expérience de leur propre corps est reliée à l'image spéculaire, une image qui est une projection de ce qu'ils ressentent en eux-mêmes. L'individu possède alors un « soi situé ». Les animaux qui sont à ce niveau peuvent jouer de leur reflet, mais pour autant ils ont une relation très contextuelle avec leur image et ne réussiront pas systématiquement le test de la tâche. Leur image n'est pas pérenne dans le temps et l'espace.



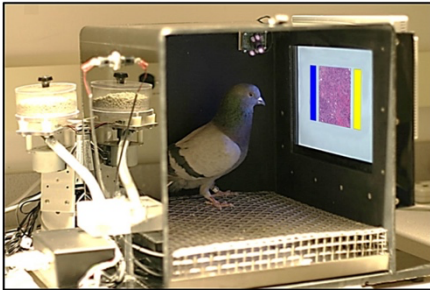
Niveau 3 : Identification. A ce niveau l'individu reconnaît que ce qui est dans le miroir est « moi ». Les enfants se réfèrent explicitement à eux-mêmes tandis qu'ils explorent leur propre image spéculaire. L'individu est capable de se référer à l'image spéculaire de son propre corps, ce dernier étant le référent de ce qui est vu dans le miroir. Il y a une identité entre le self comme vécu de l'intérieur et ce qui montré sur la surface polie du miroir. Un animal à ce niveau réussira le test de la tâche.

Niveau 4 : Permanence. Le self est identifié au-delà de l'ici et maintenant de l'expérience du miroir. L'identification du self n'est plus liée à la simultanéité temporelle et à la coïncidence spatiale du corps. L'individu manifeste un sens du « soi » qui perdure à l'immédiateté de l'expérience du miroir. Ce self permanent est un invariant au-delà des changements dans le temps et les apparences. Il est probable que ce niveau existe chez certains animaux mais cela est compliqué à mettre en évidence empiriquement. Cette capacité est probablement associée à la maîtrise d'une *theory of mind* qui est la capacité mise en évidence notamment chez les primates anthropoïdes ou encore les corvidés à faire des hypothèses sur les états mentaux des congénères.

Niveau 5 : Conscience de Soi et méta-conscience de soi. Le self est maintenant reconnu non seulement du point de vue unique d'une personne mais aussi d'un tiers. Les individus sont non seulement conscients de ce qu'ils sont mais aussi de comment ils sont dans l'esprit des autres. Ce niveau permet l'émergence des émotions ou attitudes comme la fierté ou la honte. Un « self conscious self » est exprimé : une entité qui est simulée et projetée dans l'esprit des autres. Ce niveau, reposant beaucoup sur la dimension symbolique, sociale et culturelle est probablement propre à notre espèce.

M. Renoue, P. Carlier, « Une rencontre homme-animal face aux regards sémiotique et éthologique », *Actes sémiotiques*, 2014

« En 1964, Herrnstein et Loveland publièrent un article qui fit grand bruit dans le monde des psychologues étudiant l'animal. Ces auteurs rapportaient que des pigeons étaient capables, après apprentissage, de catégoriser des objets visuels qu'ils n'avaient jamais vus, en appuyant sur une clé de réponse particulière lorsqu'ils voyaient une photographie représentant un ou plusieurs hommes, et en retenant leur réponse d'appui quand les photographies ne comportaient aucune représentation d'homme. L'intérêt majeur de cet article était de démontrer qu'un animal, le pigeon, organisait son monde visuel en catégories. La catégorisation n'apparaissait donc plus comme étant le propre de l'homme. Plus encore, cet article suggérait que le pigeon organise son comportement en se référant à des concepts dits « naturels », comme le concept « d'homme ». Le pigeon aurait donc, comme l'homme, accès à des représentations conceptuelles. (...) »

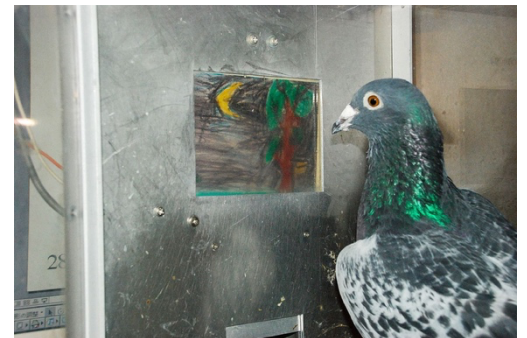


Les procédures d'étude de la catégorisation chez l'animal reposent le plus souvent sur des tâches de conditionnement opérant. Les sujets sont placés dans des dispositifs de test qui comportent un système d'affichage des stimuli (bien souvent un écran d'ordinateur ou de projection de diapositives), un système permettant d'enregistrer la réponse catégorielle et un distributeur de nourriture. Ainsi, placé dans son système de test, le pigeon devra picorer ou non une clé de réponse en fonction de la catégorie du stimulus présenté (tâche dite de « go/nogo »). Dans d'autres conditions de test, ils doivent picorer un stimulus particulier parmi plusieurs possibles, en fonction de la catégorie de ce stimulus. Des situations équivalentes sont également proposées aux singes. Dans ce cas, les primates doivent souvent

toucher du doigt un carré de réponse sur un écran tactile pour donner leur réponse (...) ou manipuler de manière contrôlée un levier ou un joystick (...). Les variables dépendantes retenues dans ce type de situations sont la réponse catégorielle donnée et/ou le temps mis pour classer les stimuli. Dans la pratique, il est possible d'utiliser les tâches de conditionnement ou de renforcement sensoriel avec des stimuli artificiels, créés pour les besoins de l'expérience, ou des stimuli plus proches du « naturel », en l'occurrence des photographies d'objets ou de scènes réelles. Puisque les photographies d'objets partagent un certain nombre de caractéristiques avec les scènes ou objets réels, le recours à des stimuli « naturels » a pour principal avantage de permettre l'étude, en laboratoire, de phénomènes de catégorisation qui existent dans le monde réel. C'est dans cette logique que les chercheurs ont utilisé des photographies de scènes ou d'objets réels pour étudier la formation de concepts dits « naturels » chez l'oiseau et le primate, comme le concept « d'homme » (D'Amato et van Sant 1988), « d'arbre » (Herrnstein et al. 1976), de « feuille de chêne » (Cerella 1979) ou de poisson (Herrnstein et De Villiers 1980).

Cependant, le recours aux photographies a un coût. Les photographies sont des stimuli polymorphes, et il est souvent difficile d'identifier la ou les dimensions des photographies prises en compte par les animaux pour donner leur réponse catégorielle. (...) D'Amato et van Sant (1988) ont utilisé une tâche de type « go/nogo » pour apprendre à des singes capucins (*Cebus apella*) à discriminer des photographies d'hommes de celles qui ne comportaient aucun homme. Sept singes ont été testés. Certains d'entre eux étaient récompensés lorsqu'ils répondaient en présence de photographies de la catégorie « homme », d'autres étaient récompensés lorsqu'ils répondaient aux photographies de la catégorie « non-homme ». Après la phase d'apprentissage, les singes ont continué à résoudre la tâche avec un niveau de performance élevé en présence de nouvelles photographies de chaque catégorie. Ce résultat tend à prouver l'existence d'un concept abstrait d'« homme ». Cependant, les auteurs eux-mêmes remettent en question cette conclusion. Une analyse des erreurs montre en effet que les photographies de la catégorie « non-homme » classées de manière incorrecte comportent le plus souvent une ou plusieurs tâches rouges. Il apparaît de plus que la présence de tâches rouges était plus souvent associée aux images de la catégorie « homme » qu'aux images de la catégorie « non-homme ». La catégorisation était en réalité dans ce cas « perceptive », puisque les singes cébuis se référaient largement à un indice absolu de couleur pour discriminer les deux ensembles de photographies. »

Joël Fagot, et al. « Catégorisation d'objets visuels et concepts relationnels chez l'animal ». *L'éthologie cognitive*, J. Vauclair et M. Kreutzer (éd.), Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2004.



PIGEONS' DISCRIMINATION OF PAINTINGS BY MONET AND PICASSO

SHIGERU WATANABE, JUNKO SAKAMOTO, AND MASUMI WAKITA

KEIO UNIVERSITY

Pigeons successfully learned to discriminate color slides of paintings by Monet and Picasso. Following this training, they discriminated novel paintings by Monet and Picasso that had never been presented during the discrimination training. Furthermore, they showed generalization from Monet's to Cézanne's and Renoir's paintings or from Picasso's to Braque's and Matisse's paintings. These results suggest that pigeons' behavior can be controlled by complex visual stimuli in ways that suggest categorization. Upside-down images of Monet's paintings disrupted the discrimination, whereas inverted images of Picasso's did not. This result may indicate that the pigeons' behavior was controlled by objects depicted in impressionists' paintings but was not controlled by objects in cubists' paintings.

Key words: stimulus control, concept, pattern discrimination, vision, key peck, pigeon

> J Comp Physiol A Neuroethol Sens Neural Behav Physiol. 2013 Jan;199(1):45-55.
doi: 10.1007/s00359-012-0767-5. Epub 2012 Oct 18.

FULL TEXT LINKS



ACTIONS

“ Cite

📖 Collections

↗ Permalink

PAGE NAVIGATION

< Title & authors

Abstract

Similar articles

Cited by

References

Publication types

MeSH terms

LinkOut - more resources

Honeybees can discriminate between Monet and Picasso paintings

Wen Wu ¹, Antonio M Moreno, Jason M Tangen, Judith Reinhard

Affiliations + expand

PMID: 23076444 DOI: 10.1007/s00359-012-0767-5

Abstract

Honeybees (*Apis mellifera*) have remarkable visual learning and discrimination abilities that extend beyond learning simple colours, shapes or patterns. They can discriminate landscape scenes, types of flowers, and even human faces. This suggests that in spite of their small brain, honeybees have a highly developed capacity for processing complex visual information, comparable in many respects to vertebrates. Here, we investigated whether this capacity extends to complex images that humans distinguish on the basis of artistic style: Impressionist paintings by Monet and Cubist paintings by Picasso. We show that honeybees learned to simultaneously discriminate between five different Monet and Picasso paintings, and that they do not rely on luminance, colour, or spatial frequency information for discrimination. When presented with novel paintings of the same style, the bees even demonstrated some ability to generalize. This suggests that honeybees are able to discriminate Monet paintings from Picasso ones by extracting and learning the characteristic visual information inherent in each painting style. Our study further suggests that discrimination of artistic styles is not a higher cognitive function that is unique to humans, but simply due to the capacity of animals—from insects to humans—to extract and categorize the visual characteristics of complex images.

PubMed Disclaimer



« Les nids des oiseaux à berceau de Nouvelle-Guinée, que les mâles construisent, sont des aires de parade et d'accouplement qui constituent sans doute les constructions les plus élaborées que l'on connaisse chez un animal. Chez tous ces oiseaux, les œufs sont déposés dans un nid différent du nid à berceau. Quatorze espèces de jardiniers construisent des berceaux de quatre types. Le *berceau-natte* est constitué d'un tapis de lichens déposé sur le sol et décoré de coquilles d'escargots empilées. Le *berceau-tonnelle* est formé de brindilles dressées autour d'un axe vertical central, entouré d'une enceinte circulaire surélevée. Cette structure présente une grande complexité et les brindilles qui la constituent sont parfois collées entre elles avec de la salive ou bien avec un champignon. Ce nid est parfois recouvert d'un toit volumineux. Le *berceau-butte* est formé de

brindilles sur des arbrisseaux rapprochés qu'une branche relie. Le *berceau-allée*, enfin, est formé de deux rangées de brindilles qui délimitent une allée et qui débouchent sur un terre-plein sur lequel sont exposées les décorations. Ces nids sont particulièrement intéressants parce que ce sont les seuls cas connus de nids dans la construction desquels sont incorporés des objets qui valent uniquement pour leur valeur esthétique (C'est-à-dire qu'ils nous apparaissent beaux, qu'ils semblent avoir cette fonction esthétique *et* qu'il est difficile de leur attribuer une autre fonction). Chaque espèce possède une couleur de prédilection en ce qui concerne les décorations qui seront retenues, le bleu, le noir et l'orange étant les couleurs les plus fréquemment rencontrées. Certaines espèces, comme *Amblyornis inornatus*, décorent leurs berceaux avec des objets de couleurs différentes, qui sont regroupés selon leur couleur, et qui sont disposés à des emplacements précis. Certains de ces objets sont peints ; l'oiseau applique sur eux un jus tiré de feuilles, de fruits écrasés ou même d'excréments ou de sécrétions cloacales. Chez tous ces oiseaux, l'utilisation d'objets colorés ne reflète pourtant en aucun cas la diversité des matériaux disponibles dans l'environnement, et il est impossible de montrer l'existence de choix simples pour les sélectionner, comme le reflet des plumages de la femelle ou celui des mâles rivaux. Ces objets ne sont pas spécifiques à l'habitat de l'animal considéré, et ces préférences que montrent les oiseaux pour certaines couleurs, ainsi que d'autres caractéristiques architecturales du berceau, peuvent être interprétées comme des choix arbitraires de l'espèce ou de la population considérées. Il est intéressant de noter qu'il existe même des variations dans l'architecture et la décoration du berceau au sein d'une même espèce. »

Dominique Lestel, *Les origines animales de la culture*, Champs Essais, 2001, p. 71-72.



Les signes pictoriaux

Les oiseaux à berceau ont troublé les zoologues depuis longtemps. On dispose de nombreuses descriptions précises de ce comportement étonnant, à commencer par celles de son découvreur, qui note que l'oiseau utilise une écorce pour peindre. La « peinture », lavée par les pluies tropicales, doit être refaite tous les jours, et l'oiseau affiche une très nette préférence pour le bleu, ce qui est confirmé par les objets qu'il ramène dans son nid pour le décorer. Généralisant aux dix-neuf espèces de la famille des *Ptilorhynchidae*, Theodosius Dobzhansky se dit convaincu des plaisirs authentiquement esthétiques que procure un nid bien arrangé et Donald Griffin se demande explicitement si le plaisir peut être un

moteur du comportement de l'animal, indépendamment de la valeur du comportement qui est effectué dans cette condition. Griffin pose explicitement la question. Si Karl von Frisch y trouve des traces significatives de sentiments esthétiques, il n'est pas le seul. Alexander Marshall, la plus grande autorité dans l'étude de ces oiseaux, invoque d'abord toutes les explications utilitaristes, puis conclut qu'il ne voit pas de raison de leur dénier un sens esthétique comme extension d'un besoin fondamental. Ce sentiment est d'ailleurs partagé par J.B.S. Haldane, qui parle des besoins esthétiques de l'oiseau à berceau, ainsi que par Julian Huxley. Au cours d'un débat à l'occasion du centenaire de Darwin, le directeur de l'UNESCO évoque le comportement du Satinbird (*Ptilonorhynchus violaceus*) : il marque à ses yeux les débuts de l'esthétique, en peignant son nid de « façon délibérée ». Mais pourquoi ? Un ornithologue, Charles Stonor, explique que le motif de ces peintures est obscur et qu'elles résultent, peut-on penser, de l'amour de l'oiseau pour les décorations. Là encore, l'expérimentation confirme et affine l'observation naturaliste. Des expériences sont effectuées sur les couleurs préférées de quarante-deux espèces d'oiseaux, en particulier des tisserins. Il en résulte que ces oiseaux expriment des goûts prononcés pour des couleurs ou des organisations particulières, qui sont, il est vrai, souvent liées à des signes caractéristiques de l'espèce qui servent de déclencheur chez les uns ou les autres. Ainsi de ces mâles de nombreuses espèces d'oiseaux chanteurs qui montrent une préférence pour la couleur de leur propre sexe.



C'est cependant avec les primates qu'ont été faites les études les plus sérieuses et les plus approfondies sur l'esthétique visuelle chez l'animal. En 1913, le Russe Ladygin Kohts effectue des expériences au cours desquelles il fait peindre un chimpanzé, Joni ; et en 1915, William Shepherd signale qu'un autre chimpanzé fait des dessins avec un crayon. En 1928, les premiers dessins d'un chimpanzé sont montrés par Alexandre Sokolowski, qui est à l'époque directeur du zoo de Hamburg. Quelques études marquantes ont été publiées depuis. Celles de Paul Schiller s'appuient sur plus de deux cents peintures produites par le singe Alpha et elles constituent un moment important des recherches sur le sens visuel des grands singes. Schiller

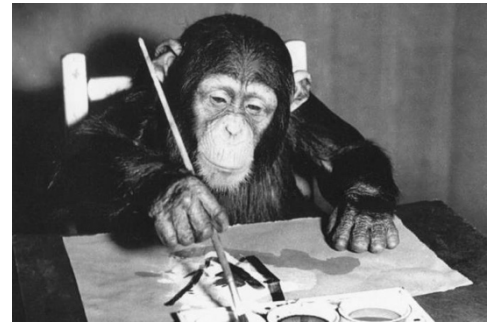
estime que des dessins non imitatifs sont équivalents aux gribouillages d'un enfant de douze à dix-huit mois. Les dessins d'Alpha, comme ceux de Joni, le chimpanzé de Kohts, changent de style pendant les six mois de tests quotidiens. Un sens certain de la conception s'en dégage, ainsi qu'une capacité réelle à développer des structures qui insistent sur les arrangements symétriques. Lorsqu'on donne à Alpha une feuille qui porte une croix dans un coin, il s'empresse d'en faire d'autres aux autres coins. Mais le jeune singe est moins intéressé par les résultats de ses dessins que par l'action même de les faire, et aucune récompense ne lui a jamais été proposée. Ces dessins constituent-ils pour autant un matériel fécond pour comprendre l'organisation perceptuelle du chimpanzé ? Thierry Lenain fait remarquer qu'aucune étude dynamique de ce corpus n'a jamais été faite en profondeur. Comment a évolué le style d'Alpha ? Quelles sont les actions qui ont été utilisées ? Quelle est la spontanéité de la gestualité requise ? Il reste difficile de répondre à ces questions.

Dans les années 60, Bernard Rensch se lance dans un projet ambitieux : il veut déterminer les principes esthétiques que l'homme partage avec les animaux, tout au moins les plus évolués. Son intérêt s'appuie sur une base empirique. En 1954, il commence à explorer les facultés graphiques d'un capucin, Pablo, en s'intéressant à la fois l'esthétique passive du singe (en cherchant à savoir quelles sont ses préférences visuelles) et à son esthétique active (en enregistrant ce qu'il dessine, et comment il le fait). Rensch ne se restreint pas aux primates. En 1958, il teste six poissons, un corbeau carrion et une corneille. Alors que les poissons préfèrent les formes irrégulières, les oiseaux sont davantage attirés par les formes plus régulières, plus symétriques et plus rythmées dans une proportion qui est jugée statistiquement significative. Les couleurs saturées, les couleurs primaires et les couleurs brillantes sont préférées à celles qui ne le sont pas. La répétition rythmique de composants identiques plaît beaucoup, et la symétrie radiale et bilatérale procure du plaisir. Les courbes solides (cercles, spirales, vagues) sont plus souvent choisies que les courbes irrégulières, de même que les courbes apparentes par rapport aux courbes qui ne sont pas très claires. Les oiseaux préfèrent la combinaison de deux couleurs identiques ou très différentes et la moitié d'une image les intéresse plus qu'un arrangement non balancé. Lors d'un test de couleur, le bleu et le noir recueillent nettement les suffrages des oiseaux ; ces couleurs sont celles de leur plumage.

Pourquoi les primates montrent-ils des goûts si contrastés ? Rensch estime que nos sentiments esthétiques sont attribuables à trois conditions fondamentales : la symétrie, la répétition en rythme et la consistance des courbes. Pour lui, la tendance du chimpanzé à peindre une surface avec une couleur de façon aussi uniforme que possible pourrait être causée par des sentiments positifs « proto-esthétiques ». Les singes anthropoïdes et les capucins commencent très souvent leurs peintures ou leur gribouillis au milieu de la feuille qui leur est donnée. À noter néanmoins que le format de celle-ci joue un rôle non négligeable, puisque selon sa taille elle influencera la direction des lignes tracées. Un cercopithèque (*Cercopithecus*

aethiops) montre une préférence pour le blanc, une couleur qui est celle de la peau autour de ses yeux, et Rensch rappelle que des peintures de singes ont été présentées à des experts d'art (sans que ces derniers connaissent leur provenance), qui les ont déclarées excellentes.

Dans sa monographie très complète sur le sujet, Desmond Morris récapitule vingt siècles de fabrication d'images par vingt-trois chimpanzés, deux gorilles, trois orangs-outans et quatre capucins ; mais ce sont les six cent dessins d'Alpha et de la mascotte de Desmond Morris Congo qui ont été les plus étudiés. Ces peintures, dit-il, montrent que ces actions sont en elles-mêmes gratifiantes et qu'elles sont effectuées pour elles-mêmes et non en vue d'un but biologique extérieur. Pour étayer ces conclusions, Morris compare les résultats obtenus avec Alpha, avec ceux de Congo, le second singe artiste à avoir été étudié en profondeur, entre 1956 et 1958, et dont il a obtenu trois cent quatre-vingt-quatre dessins et peintures, et il en montre les similitudes. Le singe qui passe du dessin à la peinture fait preuve d'un enthousiasme impressionnant. Non seulement l'animal ne cherche pas à se débarrasser du pinceau, mais il le tient vite correctement entre le pouce et l'index. Quand Congo peint, sa concentration est étonnante, et sa précision manuelle croissante. Il distribue les traits en éventail. Son attention se focalise de plus en plus sur des problèmes de composition, et son sens de l'achèvement est remarquable. Il pose le pinceau, ou le tend à Morris quand il veut passer à une autre feuille, comme si le goût de la nouveauté était une caractéristique du sens ludique du chimpanzé.



Trente ans plus tard, dans la préface à l'ouvrage que Thierry Lenain consacre à la peinture des chimpanzés, Desmond Morris écrit : « Aux critiques inspirées par la colère, je rétorquai qu'appréhender l'art humain sous l'angle du comportement animal ne conduisait en rien à réduire sa valeur. L'impulsion artistique est chez l'homme si difficile à comprendre, ses origines sont si obscures que nous devons nous efforcer de considérer toutes les informations qu'il est possible de recueillir afin d'améliorer nos chances de comprendre sa nature. Dans leur simplicité, les productions picturales du chimpanzé montrent une lutte vers l'ordre, c'est-à-dire l'action d'un cerveau qui veut composer des lignes de façon à produire une sorte de motif ordonné. Ce motif ne devient jamais représentation, mais il se transforme et se développe au fil du temps, et montre juste assez d'organisation pour que nous puissions l'analyser et l'étudier [. . .]. Mais il (le chimpanzé) se tient juste sur le seuil de l'art, s'efforçant de le franchir pour entrer dans ce monde fascinant de l'exploration visuelle, d'où proviennent toutes les images extraordinaires qui remplissent nos galeries d'art et les murs de nos demeures. Voilà pourquoi les expériences avec mon jeune chimpanzé me passionnèrent tellement dans les années 50. »

Il n'en reste pas moins pertinent de soulever la question que pose Thomas Sebeok sur la communication symbolique des « singes parlants » des Gardner à propos des capacités « esthétiques » de ces chimpanzés : pourquoi ces capacités ne s'expriment-elles qu'en laboratoire ou dans des contextes voisins ? Et comment tenter de caractériser justement ces comportements ? Rensch formule explicitement la question des relations entre le comportement artistique des primates et le jeu, en notant que le jeu est un comportement protoculturel et que son analyse apporte des éléments intéressants pour comprendre les origines de l'art chez l'homme. » **Dominique Lestel, *Les origines animales de la culture*, p. 226-230.**

Voir aussi :

- SEBEOK, Thomas A.. "Prefigurements of Art", *Semiotica*, vol. 27, no. 1-3, 1979, pp. 3-74.
- Thierry Lenain, *La peinture des singes* : <https://www.editionsalternatives.com/site.php?type=P&id=1435>
- Desmond Morris, *The biology of art*, accès ici : <https://archive.org/details/in.gov.ignca.12429>
- Donald Griffin, *The Question of Animal Awareness*, téléchargeable en anglais ici : <https://books.rupress.org/catalog/book/question-animal-awareness>
- Pour une approche de l'exceptionnalité artistique humaine, Voir Alland, *The artistic animal* : <https://scispace.com/pdf/alland-the-artistic-animal-an-inquiry-into-the-biological-1xxj8jk6by.pdf>

LA SÉMIOTIQUE DES IMAGES : UNE PLACE POUR DES SIGNES NATURELS OU DU TOUT CULTUREL ?

Un « signe », ou *representamen*, est quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport ou à quelque titre. Il s'adresse à quelqu'un, c'est-à-dire crée dans l'esprit de cette personne un signe équivalent ou peut-être un signe plus développé. Ce signe qu'il crée, je l'appelle *l'interprétant* du premier signe. Ce signe tient lieu de quelque chose: son objet. Il tient lieu de cet objet, non sous tous les rapports, mais par référence à une sorte d'idée que j'ai appelée parfois le fondement du *representamen*.

Charles Sanders Peirce, *Collected Papers*, 2.228.

247. Un *Icone* est un signe qui fait référence à l'Objet qu'il dénote simplement en vertu de ses caractères propres, lesquels il possède, qu'un tel Objet existe réellement ou non. (...) *N'importe quoi*, que ce soit une qualité, un existant individuel, ou une loi, est un icône de n'importe quoi, dans la mesure où il ressemble à cette chose et en est utilisé comme le signe.

248. Un *Indice* est un signe qui fait référence à l'Objet qu'il dénote en vertu du fait qu'il est réellement affecté par cet Objet. [...] Dans la mesure où l'Indice est affecté par l'Objet, il a nécessairement certaines qualités en commun avec cet Objet, et c'est sous ce rapport qu'il réfère à l'Objet. Il implique, par conséquent, une certaine relation iconique à l'Objet, mais un icône d'un genre particulier; et ce n'est pas la simple ressemblance à son Objet, même sous ces rapports, qui en font un signe mais les modifications réelles qu'il subit de la part de l'Objet.

249. Un *Symbole* est un signe qui se réfère à l'Objet qu'il dénote en vertu d'une loi, habituellement une association générale d'idées, qui provoque le fait que le Symbole est interprété comme référant à l'Objet.

Charles Sanders Peirce, *Éléments de Logique*, 1903, In *Collected Papers*, Harvard University Press, 1960.

Philosophe et logicien né à Cambridge (États-Unis), fils de mathématicien et lui-même formé dans cette spécialité, Charles S. Peirce est reconnu comme étant l'un des fondateurs, avec John Dewey (1859-1952) et William James (1842-1910), du pragmatisme, une tradition philosophique influente aux États-Unis. Le pragmatisme est la théorie selon laquelle la valeur des connaissances tient à leurs effets, aussi bien intellectuels qu'expérimentaux, et non à leur conformité à des principes. Penseur prolifique et encyclopédique, Peirce suivra une carrière atypique, travaillant d'abord comme astronome et physicien, puis se retirant à quarante-huit ans pour achever son œuvre philosophique, laquelle ne sera en grande partie éditée que bien après sa mort. Peirce est d'abord un logicien qui a apporté des contributions notoires à la logique algébrique. Mais ses intérêts sont très larges, et embrassent tous les grands problèmes de la connaissance, du langage, du réel et des rapports qui les unissent. Il formule ainsi en 1867 une théorie des « catégories » ou « modes d'être » qui reprend le projet des catégories de l'esprit de Kant, pour en donner une tout autre version. Il pose que toute chose est connaissable sous trois aspects : en tant que chose, en tant que représentation, et en tant que concept (qu'il appelle « fondement »). Cette présentation « triadique » fixe le cadre du développement de sa pensée, laquelle sera retenue comme fondatrice d'une science générale des signes, qu'il appelle « sémiotique », anticipant sur les vues plus strictement linguistiques de Ferdinand de Saussure.

L'icône, l'indice, le symbole. Tout d'abord Peirce met de l'ordre dans les différentes sortes de signes : l'icône (représente visuellement), l'indice (montre), le symbole (signifie). Ensuite, il cherche à définir le travail commun qu'ils accomplissent, et le dispose en un triangle. Tout processus signifiant (langagier ou visuel) comporte trois éléments : le signe lui-même (*representamen*), l'objet singulier auquel il réfère, et un troisième terme (l'interprétant), c'est-à-dire l'angle sous lequel l'objet est saisi par le signe. *Exemple* : face à une empreinte laissée par un animal, le trappeur lira la trace du renard qu'il traque depuis le matin, et qui lui indique la voie à suivre. Mais un naturaliste le lira autrement : comme la preuve que l'espèce renard est présente dans la région. Quant à celui qui n'y voit qu'un dessin dans le sable, c'est pour lui l'occasion de prendre une jolie photo.

Dans la sémiotique de Peirce, l'originalité réside dans la fonction « interprétante » (qui ne figure pas chez F. de Saussure). Le modèle de Peirce rend compte du fait que le système des signes n'est pas clos, qu'il est ouvert à des interprétations toujours nouvelles, ce qui entre en harmonie avec l'esprit même du pragmatisme, lequel s'intéresse aux choses (ici, les mots) en tant que ce qu'elles font, et ne leur attribue pas d'essence.

Nicolas Journet, *Charles Sanders Peirce (1839-1914) Le triangle sémiotique*. Dans N. Journet *Les grands penseurs des Sciences Humaines* (p. 28-30). Éditions Sciences Humaines, 2016.

Si l'on se réfère à la trichotomie icône / indice / symbole, on reconnaît que l'icône appartient à la catégorie de la priméité. Et, par définition, la catégorie de la priméité ne renvoie qu'à des monades, des termes saisis comme uniques, comme potentiels ou comme virtuels. Or comment définir l'icône par le terme de similarité si celui-ci suppose une relation entre deux choses, la similarité étant une relation de comparaison ? En fait, n'y a-t-il pas contradiction entre le caractère dyadique de la similarité et le caractère monadique de la priméité ? C'est en tentant d'apporter des réponses à de telles questions que l'on entre dans l'architectonique de la pensée sémiotique de Peirce. J'apporterai trois réponses à cette question.

La première a trait à la chronologie des écrits. Dans la décennie 1890, au moment où il jette la base de sa théorie des signes, Peirce définit la trichotomie icône / indice / symbole. Par ces trois termes, il désigne trois types de signe. Et c'est dans ce contexte que l'icône est associée à l'idée de similarité (« likeness ») alors que l'indice tient à une relation immédiate et causale avec l'objet du signe, et que le symbole repose sur une convention. En 1903, dans le cadre des Conférences Lowell, il construit son célèbre tableau des neuf soussignes (...) qui permet d'engendrer les 10 classes de signes.

EXEMPLIER M. GABARET - PHILOSOPHIE GÉNÉRALE L3 : L'IMAGE - NATURALISME VS CONVENTIONNALISME

	<i>Representamen</i> ou fondement (Priméité)	Relation à l'objet (Secondéité)	Interprétant (Tercéité)
saisis comme Troisième	Légisigne	Symbole	Argument
saisis comme Deuxième	Sinsigne	Indice	Dicisigne
saisis comme Premier	Qualisigne	Icône	Rhème

Ce tableau est construit sur le principe de la trichotomie qui une fois établie (la ligne supérieure horizontale donne les trois constituants du signe) est retournée et appliquée sur elle-même (les colonnes commandant une lecture verticale). Il se lit ainsi; je choisis la seconde trichotomie qui nous intéresse particulièrement, celle de la relation à l'objet: le symbole est une secondéité qui est saisie comme troisième; l'indice est une secondéité saisie comme deuxième; et l'icône est une secondéité qui est saisie comme première. La même logique s'applique aux deux autres trichotomies. C'est ainsi que Peirce établit trois caractères de ces sous-signes; l'indice, une secondéité saisie comme seconde, est dite authentique en raison de la coïncidence des catégories; le symbole, une secondéité saisie comme troisième, est dit accréitif en raison d'une avancée dans l'ordre des catégories; alors que l'icône, une secondéité saisie comme première est dite dégénérée en raison du recul dans l'ordre des catégories. La même logique s'applique aux deux autres trichotomies: ainsi l'argument est authentique, le dicisigne dégénéré une fois et le rhème, dégénéré deux fois. Et le qualisigne est authentique, le sinsigne est accréitif une fois, le légisigne est accréitif deux fois. (Bien sûr, la notion de dégénérescence est purement logique et elle n'a rien de moral.)

Première remarque. En passant d'une trichotomie unique à un tableau fait de trois trichotomies, la série icône / indice / symbole prend un sens plus spécifique dans la mesure où elle est globalement inscrite comme secondéité, désignant non plus des signes en soi, mais trois types de relations du signe à son objet. Je porte maintenant mon attention sur l'icône: ce terme désigne une relation à l'objet qui, en regard de l'indice dit authentique, est dégénérée. Bref, il y a une perte dans l'ordre des catégories; l'indice est en relation directe avec l'objet du signe (la girouette en relation avec la direction et la vitesse du vent ou encore une photographie et son objet); l'icône n'indique pas comme le fait l'indice, elle suggère, elle laisse entendre ou apercevoir, mais comme dans un flou ou dans une incertitude. Je puis entendre une voix cassée qui me paraît marquée par une émotion ou une certaine crainte, mais je puis me tromper, cette voix peut être feinte ou rêvée ou encore provenir d'une personne handicapée par un mal de gorge; ou encore cette voix peut être créée artificiellement par un comédien; cette voix m'arrive, au titre d'icône, dans le monde des apparences; et, en dehors d'une connaissance de son objet, je ne puis avoir d'assurance quant à l'identité de cette voix.

Je reviens à la question de départ: comment l'icône peut-elle être caractérisée par la notion de similarité ? Comme l'icône désigne un type de relation à l'objet, le mot similarité, qui désigne une relation entre deux choses, garde son sens: une relation est en effet établie entre la figure et l'objet du signe. Mais, compte tenu du caractère de dégénérescence, le passage de l'identité (indice) à une similarité (icône) marquerait une perte de la certitude ou de l'assurance de la prise du signe sur le réel. Alors, il devient nécessaire de mieux saisir la nature de cette relation iconique entre une figure et l'objet du signe, puisque le sens habituellement donné au mot similarité ne semble pas adéquat, s'il n'est pas trompeur. (...)

Jusqu'à présent, j'ai défini l'icône par le caractère de la dégénérescence, comme une perte par rapport à la solidité ou la factuelité de la relation indicielle du signe à son objet. Or il faut bien comprendre que cette perte, c'est aussi un allègement de la soumission de la figure à une positivité. Ce que la figure de l'icône perd en valeur de vérifiabilité, elle le gagne en pouvoir de suggestion; en somme, il y a une perte de compréhension, mais pour un gain d'extension. Ce serait comme de passer d'une photographie d'un paysage à une toile peinte, à une estampe japonaise, à une simple esquisse au fusain, puis à un souvenir lointain de ce lieu qui surgit soudainement dans la mémoire sous la forme de fragments d'une image qui n'est pas totalement recomposée. Il y a dans cette série, un assouplissement de la référence, une liberté de plus en plus grande dans le projet de représentation et, corrélativement, une avancée vers la priméité. Il est un autre aspect extrêmement important qui concerne l'icône chez Peirce: l'icône n'est pas que visuelle; elle est aussi sonore, olfactive, gustative, tactile, se prêtant donc aux diverses modalités sensorielles. »

Jean Fisette, « Courte lecture de la notion d'icône chez Peirce », in *Intellectica*, n°58, 2012/2.

L'image est prise entre deux blocs sémiotiques distincts : d'un côté le symbole, de l'autre l'indice. On peut lire ce schéma de façon chronologique ou phylogénétique.

1. A l'origine, il y a l'immense domaine des *indices*, que nous partageons avec les animaux. L'indice est un fragment arraché aux phénomènes, un échantillon prélevé sur le monde. Dans la nature, c'est une chose parmi les choses : la fumée est l'indice du feu, la rougeur l'indice de la fièvre, etc... Il fonctionne par contact de manière matérielle, physique, en continuité. C'est une « partie de », un prélèvement.

2. A partir de l'indice se détache la sphère des *icônes*. C'est un saut, une coupure, une rupture des continuités indicielles : le saut humain ou anthropologique par excellence. Exemples : un reflet dans l'eau, une ombre sur un mur, des mains primitives visibles dans une caverne, une image. L'icône s'ajoute au monde alors que l'indice est prélevé sur lui. En général elle est figurative, elle fonctionne sur un mode analogique (la ressemblance). Elle a un double tropisme, tantôt vers l'indice, tantôt vers le monde logico-langagier. Dans notre culture, les images sont subordonnées aux mots qui les cadrent, les légendent.

3. Les symboles sont les mots, les chiffres, etc... Une deuxième coupure les sépare des icônes, la coupure sémiotique. Elle fait venir l'ordre, le code, l'arbitraire du signe, tout ce que veut dire logos : calcul, raison, langage, relation verbale, distinction, représentation, concept. Là commence le processus secondaire par opposition aux images (primaires).

Daniel Bougnoux, *Les risques de l'image*, Ed. Centre du graphisme, 2007, p. 7.

« La formule la plus simple de l'indice, c'est : Pas de fumée sans feu. S'il y a feu, il y a fumée. C'est une production directe, mécanique, par contact. Tant que le feu continue, la fumée continue. Si je considère la fumée comme un signe, elle est motivée par le feu. Ce constat est le socle de toute construction symbolique. La coupure sémiotique nous émancipe dans une certaine mesure du réel, mais croire qu'il pourrait y avoir de purs systèmes abstraits, complètement arbitraires, serait métaphysique.

Quand nous parlons, nous ne faisons pas qu'exprimer un sens, nous nous impliquons par le corps, le geste, le vécu - qui sont des indices. C'est la part de motivation présente dans tout langage. Même quand la représentation la plus abstraite ou religieuse dominait, il y avait dans l'art des éléments indiciaux. Exemple : les pans de peinture chez Fra Angelico. Dès le 18ème siècle, l'esthétique a accentué cette tendance. La production du sens y est traitée sur un mode sensible.

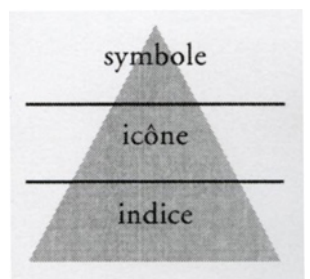
Avec la nouvelle mimesis de l'art du XXème siècle, c'est toute l'esthétique qui devient indiciale, voire vocale. La « présence réelle » ne cesse de prospérer. Par exemple, de nombreux tableaux sont faits à partir de photos. Ils redoublent cette origine indiciale par d'autres empreintes. » **Manuelle Astorba, *La contamination des corps***, Ed. Galgal, 2007.

« On peut comparer la coupure sémiotique à la substitution d'une carte à un territoire. La carte est plus facile à ranger dans sa poche que le territoire. Il y a allègement, remplacement d'un objet réel par un signe ou une représentation. Par cette coupure, nous accédons au symbolique. Représenter, c'est économiser, c'est s'exempter de la dépense de la chose par le moyen d'un langage ou d'un code. Quand cette coupure se dégrade, il y a crise de la représentation. Une bonne partie de l'art moderne et contemporain s'en prend à cette coupure. Au théâtre, cette coupure est matérialisée par une rampe qui sépare la scène de la salle. Mais la coupure n'est jamais totale, le réel infiltre les scènes. Le rapport représentatif demeure indicial [ainsi la carte conserve une relation avec le territoire] : contact des corps et des décors, confusion hystérique, contagion passionnelle. De Platon à Brecht, on a cherché à se protéger de la présence réelle de l'acteur par différentes sortes de distanciations, mais on n'y a jamais totalement réussi. Toute œuvre d'art s'attache à des matériaux, à un milieu qu'elle ne peut pas ne pas montrer. Dans une certaine mesure, elle est indiciale, mais l'indice ne peut pas envahir le tout de la chose, car il n'y aurait plus de représentation. L'œuvre joue du relief logique, elle ouvre un méta niveau, cadre ou survole : elle arrache un ordre qui est de l'ordre du signe. » **Daniel Bougnoux, *La crise de la représentation***, La Découverte, 2006.

Exemple d'application de la théorie peircienne : les émoticônes.

« Les émoticônes sont des icônes de mimiques faciales dont la fonction principale est d'indiquer une émotion. On les appelle aussi parfois « smileys » ou encore « binettes ». (...) Le modèle sémiotique de Peirce, tel qu'il est décrit par Everaert-Desmedt (1990), permet d'expliquer la manière dont les émoticônes font sens. Nous prenons ici le parti de nous en tenir à l'interprétation très fonctionnelle d'Everaert-Desmedt du modèle sémiotique peircien, qui permet de catégoriser les signes linguistiques de façon à la fois claire et dynamique : icône, indice et symbole sont des concepts qui y sont bien définis. L'intérêt principal du modèle sémiotique peircien est qu'il fonctionne en trios plutôt que de façon binaire comme celui de Saussure (les deux chercheurs élaborent d'ailleurs leurs modèles presque simultanément). La production de sens, pour Peirce, c'est « un processus triadique, qui met en relation un signe ou *representamen* (1er), un objet (2e), et un interprétant (3e) » (Everaert-Desmedt, 1990, p. 26). (...) selon Peirce, il n'y a pas de production de signification en dehors de la pragmatique, « c'est-à-dire d'une action dans un contexte » (Everaert-Desmedt, 1990, p. 29) : un signe, selon lui, est « le sujet d'une relation triadique avec un second appelé son objet, pour un troisième appelé son interprétant » (Peirce, 1931-1935, tome 1, p. 117). Les relations entre ces trois composantes (Signe, Objet, Interprétant) fonctionnent, chacune, de trois manières différentes. Chacune des trois composantes de ce triangle se décompose en trois types : il existe ainsi trois types d'objets, trois types d'interprétants et trois types de signes. De même, chaque relation entre les points du triangle peut être de trois types. Nous ne nous intéresserons ici qu'aux trois types de signes qui existent et aux trois différents types de rapports entre le signe – dans notre cas, l'émoticône – et l'objet du monde.

Pour Peirce, il existe trois types de signes : le « qualisigne », « signe dont le fondement est une qualité » ; le « sinsigne », qui est « une chose ou un événement réel, spatiotemporellement déterminé, qui fonctionne comme signe » (Everaert-Desmedt, 1990, p. 51) ; et enfin le « légisigne », « signe dont le fondement est une loi » (Everaert-Desmedt, 1990, p. 51), une convention. Il est impossible d'illustrer un qualisigne autrement que par l'imitation ; c'est une perception immédiate de la qualité d'un objet, avant qu'on la transforme par un processus de pensée. Le sinsigne est un signe tel qu'il se manifeste dans un espace-temps donné. Par exemple, une grimace est un sinsigne indiquant que, ici et maintenant, son émetteur souffre. Le légisigne est un signe conventionnel, qui fait partie d'un système. Tous les signes de la langue sont des légisignes. Notons au passage qu'évidemment, tout légisigne ne peut se manifester qu'au travers de sinsignes qu'Everaert-Desmedt et Peirce appellent des « répliques » de légisigne : « Tout légisigne signifie par son application dans un cas particulier, qu'on peut appeler sa réplique : par exemple, le mot « the » qui apparaît d'ordinaire en anglais quinze à vingt-cinq fois par page. Il est à chaque fois le même mot, le même légisigne. Chaque cas particulier est une réplique. La réplique est un sinsigne. Ainsi, tout légisigne requiert des sinsignes. Mais ces derniers ne sont pas des sinsignes ordinaires, comme le sont des reproductions particulières qui sont considérées comme signifiantes. Et la réplique ne serait pas signifiante sans la loi qui la rend signifiante. » (Peirce, 1978)



Ainsi, quand je parle en ce moment, ma voix et les mots que j'utilise sont bien ancrés dans le réel, dans un « ici et maintenant », et indiquent – au minimum – que je parle. J'utilise des répliques de légisignes : des mots codés selon des conventions, faisant partie d'un vaste système conventionnel, qui se manifestent dans des sinsignes, ici et maintenant. Avec les émoticônes, nous avons affaire à des légisignes qui se manifestent en sinsignes : l'émoticône est bien un signe conventionnel qui fait partie d'un système codé, dont certaines composantes peuvent être interchangées pour donner des sens différents (par exemple, le passage d'une parenthèse fermée à une parenthèse ouverte change une émoticône de sourire en émoticône de tristesse).

Pour Peirce, la relation entre le signe et l'objet se fait de trois manières : *Iconique* : « Un signe renvoie à son objet de façon iconique lorsqu'il ressemble à son objet » (Everaert-Desmedt, 1990, p. 53). Le signe imite dans sa forme l'objet du monde. Le pictogramme d'oiseau, vu dans la première partie, puisqu'il imite une mimique faciale, est iconique. *Indicielle* ou *indexicale* : « L'indice est un fait immédiatement perceptible qui attire l'attention sur son objet, lequel n'est pas immédiatement perceptible » (Everaert-Desmedt, 1990, p. 61). On parle d'indice lorsqu'une partie du discours manifeste dans la langue la situation d'énonciation de son locuteur. Les déictiques, par exemple, sont des indices. L'émoticône est un indice : c'est bien un fait immédiatement perceptible (l'occurrence de l'émoticône) qui attire l'attention sur un objet qui n'est pas perceptible immédiatement, ici l'émotion du locuteur. *Symbolique* : « Un signe est un symbole lorsqu'il renvoie à son objet en vertu d'une règle, d'une loi, d'une association d'idées générales » (Everaert-Desmedt, 1990, p. 65). La plupart des mots et des structures prédicatives phrastiques sont symboliques : ils renvoient, de manière arbitraire, à leur référent. Ainsi, le mot « chien », dans l'énoncé « Le chien est beau », par exemple, renvoie de façon arbitraire à l'objet du monde « chien ».

Un qualisigne ne peut être qu'iconique : la seule manière de représenter la saisie immédiate d'une réalité, c'est l'imitation de cette réalité. Un sinsigne peut être iconique (une maquette) ou indiciel (un cri). Un légisigne peut être iconique (« cocorico »), indiciel (tous les déictiques, comme « je ») ou symbolique (les noms communs comme « pomme », par exemple).

C'est l'usage que l'interprétant fait du signe, la façon dont il le relie à l'objet du monde, qui détermine s'il s'agit d'une icône, d'un indice ou d'un symbole. Ainsi, une onomatopée comme « cocorico » peut être considérée soit comme une icône, lorsqu'elle est utilisée pour imiter le cri du coq, soit comme un indice, lorsqu'elle est utilisée par le locuteur pour manifester sa fierté d'être français. Il en va de même pour nos pictogrammes : dès lors qu'ils sont des simples représentations graphiques pour le locuteur, comme le pictogramme d'oiseau de la première partie ils sont des icônes ; par contre, lorsqu'ils deviennent indices d'une émotion, ce sont des indices, et c'est sur ce critère que nous fondons la catégorie des émoticônes. Parfois, le même signe peut être icône et indice, tour à tour, ou en même temps : dans le cas de l'émoticône de sourire, c'est parce qu'elle imite une mimique faciale (elle en est donc l'icône) qu'elle peut indiquer une émotion (elle en devient l'indice). N'oublions pas que Peirce est un des socles philosophiques sur lesquels s'appuiera la pragmatique lorsqu'elle naîtra dans les années 1950, et que c'est donc, chez Peirce comme en pragmatique, la pratique du sujet qui prime dans la détermination de la sémiologie.

Pour récapituler, les émoticônes sont donc pour nous, suivant le parcours sémiotique de Peirce, des légisignes, qui sont des icônes de mimiques faciales ou d'autres éléments, et qui, de par ce statut d'icône, peuvent facilement devenir des indices d'émotions. Le nom est donc bien trompeur : l'émoticône n'est pas l'icône d'une émotion, elle en est l'indice. Il existe des cas plus complexes que les simples émoticônes faciales, qui mettent en jeu les trois aspects de la relation entre signe et objet envisagés par Peirce ; par exemple, l'émoticône « <3 ». C'est l'icône d'un cœur, le cœur étant lui-même symbole (c'est-à-dire un signe arbitrairement, selon une loi humaine, lié à son objet) de l'amour. L'émoticône « <3 » devient donc l'indice de l'amour éprouvé par le locuteur en suivant un parcours sémiotique complexe : c'est parce qu'elle est l'icône, l'imitation d'un symbole, qu'elle peut devenir l'indice de ce à quoi est attaché le symbole. »

Pierre Halté, « Enjeux pragmatiques et sémiotiques de l'étude des émoticônes », *Réseaux*, 197-198(3), 2016.

L'APPROCHE CONVENTIONNALISTE DES IMAGES

Ernst Gombrich : http://pdf-objects.com/files/gombrich_meditations-on-a-hobby-horse.pdf

Maria Da Penha Villela-Petit, M. (1986), « Représentation et Image: d'après un essai d'Ernst Gombrich », *Les Études Philosophiques*, 4, 513–527 :

« Dans l'essai intitulé « Meditations on a Hobby Horse or on the Roots of Artistic Form », Ernst H. Gombrich fait d'un jeu d'enfant le point de départ de quelques stimulantes remarques sur la représentation et l'image dans l'art. (...) le lecteur est invité à considérer un enfant qui joue au cheval au moyen d'un de ces « chevaux » rudimentaires fait d'un manche à balai qu'une « tête de cheval » rustiquement taillée surmonte. (...) Peut-on, se demande-t-il, le décrire comme l'image d'un cheval ? Mais qu'entend-on communément par « image » ? Avec un respect quelque peu affecté pour le langage ordinaire, Gombrich ouvre le *Pocket Oxford Dictionary* et lit à l'article « Image » : « Imitation de la forme externe d'un objet. » Encore que cette définition lexicale soit trop restrictive et sommaire, et ne corresponde pas tout à fait à ce que nombreux discours philosophiques ou critiques sur l'art ont entendu par « image », Gombrich la prend telle quelle et poursuit : la forme externe d'un cheval n'est certainement pas imitée dans le cas présent. Quel rapport entretient donc notre hobby horse avec un cheval

s'il n'en est pas l'image ? Se reportant alors au mot « représentation », il trouve parmi les sens du verbe « représenter », outre le sens de portraiturer, celui d'« être mis pour... », de « prendre la place de... », d'« être un substitut pour... ». Or, pris au sens de « ce qui est un substitut pour... », le terme de « représentation » convient au hobby horse. En effet, celui-ci représente un cheval, non pas parce qu'il en reproduirait la forme externe, mais parce qu'il tient lieu de cheval dans le jeu de l'enfant. Il en ressort qu'une « représentation » n'est pas nécessairement une « image ». En d'autres termes, aucune ressemblance fidèle de l'apparence ni même aucune ressemblance n'est requise pour qu'un rapport de représentation puisse avoir lieu. (...) [Cela] indique qu'à l'origine de l'acte de représenter on doit présupposer à l'œuvre un processus substitutif et non premièrement imitatif (au moins, sommes-nous tentée d'ajouter, au sens historiquement devenu du mot « imitation »).

Mais avant d'examiner la question de la représentation et de l'image en terme de processus psychologiques, il convient de demeurer encore un peu auprès des distinctions de grammaire logique. Car la distinction entre représentation et image est loin d'être simple. Parmi les représentations n'y aurait-il à distinguer déjà entre les représentations signitives et la gamme diverse des représentations par image ou par symbole ? Que l'on se souvienne que dans *Les Recherches logiques* (VI), soucieux de distinguer, du point de vue du remplissement intuitif, entre l'image d'une part et la représentation signitive de l'autre, Husserl écrivait : « Si éloignée que, dans le cas de l'imagination, l'image (*Bild*) puisse être de l'objet, elle a diverses déterminations qui lui sont communes avec lui; bien plus elle lui « ressemble », elle le reproduit, et ainsi il nous est « réellement présent ». Au contraire, la représentation signitive ne représente pas par analogie, elle n'est « à proprement parler » pas du tout une « représentation » (*Vorstellung*), il n'y a rien de l'objet (*Gegenstand*) qui vive en elle. » Or, en dépit de l'embarras terminologique, lui-même significatif, dû au rapprochement entre ces textes, et sur lequel il ne nous est pas possible de revenir, nous pouvons tout de même dire que le hobby horse n'est ni une représentation signitive ni une image ressemblante, surtout si l'on suppose le hobby horse limité au manche à balai. Disons par provision que nous avons là une représentation fonctionnellement substitutive du cheval, dont le statut reste encore à creuser. En fait, ce qui importe surtout à Gombrich à travers la distinction entre représentation et image, c'est de prendre le contrepied des vues qui ont pu dominer en Occident la théorie de l'art. Plusieurs indices amènent à croire qu'il vise en particulier ici cet autre grand théoricien de l'art, lui aussi autrichien, que fut Aloïs Riegl. Ce dernier n'avait-il pas écrit, dans ses *Stilfragen*, que « le commencement de toute création artistique est la reproduction directe d'objets naturels dans le but d'imiter au mieux leur apparence; c'est la manifestation concrète d'un processus psychologique » ?

Pour Gombrich la racine du « processus psychologique » en question ne peut être que plus enfouie et relève davantage de l'imagination que ne le laissent supposer les propos qui posent l'imitation « au commencement de l'art ». Qu'en est-il alors de la substitution dans le jeu de l'enfant avec son bobby horse ? Celui-ci remplacerait-il un cheval perdu ? Prendre les choses ainsi ce serait se fourvoyer à plus d'un titre. Et d'abord sur « l'objet perdu ». Si, en référence à la psychanalyse, qu'il a su mieux que beaucoup d'autres intégrer à ses réflexions sur l'art, Gombrich n'hésite pas à évoquer dans cet essai le coussin qui devient pour le tout jeune enfant le consolateur préféré, c'est justement en vue de faire remarquer que le mouvement de substitution n'implique pas nécessairement une similarité de contenu entre le substituant et le substitué. Sans doute sait-il aussi qu'une telle expérience substitutive, celle du jeu de l'enfant, précède ou supplée, pour ainsi dire d'avance, une expérience possible avec un véritable cheval. En prolongement de ces remarques nous ajouterions que le vecteur temporel de la substitution ici thématisée n'est pas tant orienté vers un passé que vers un avenir. En effet, la substitution n'est pas un expédient second lié à une absence contingente, mais elle se donne en tant qu'ouvrant un accès à la réalité, comme en témoigne la nécessité pour l'enfant de jouer, de faire ce que le psychanalyste anglais D. W. Winnicott a appelé « une utilisation créatrice de l'objet », notion qui convient justement à caractériser l'emploi qui est fait du manche à balai dans le jeu du *bobby horse*. Quant à se demander pourquoi un manche à balai est devenu cheval, et non telle autre chose que sa forme, en tant que capacité à recevoir des contenus de sens, eût également permis, Gombrich répond qu'il faut tenir compte de l'environnement culturel de l'enfant, y supposer une valorisation du cheval. Et c'est à partir de ces considérations sur le mouvement de substitution comme inhérent à la genèse de la représentation qu'il va chercher à tirer des conséquences au niveau du discours sur l'art. Sa critique porte surtout sur une conception de l'image qui, voyant en celle-ci une imitation de la forme externe de l'objet, oblitère la plupart du temps la logique du faire de l'image, de même qu'implicitement elle rejette tout art non imitatif. Le faire de l'image est, en effet, occulté là où une conception de l'image comme *image-copie* amène à oublier que c'est par une *différenciation progressive des schémas mis en œuvre* que l'art parvient à une représentation, voire à une représentation ressemblante.

Un autre enjeu est celui du représenté. Ne voit-on, dans l'horizon d'une interprétation « imitative » des arts, les théoriciens périodiquement confrontés à la question de savoir si le modèle de la représentation est une essence générale ou un individu particulier ? Gombrich évoque Reynolds qui, concerné par le problème de la figuration humaine, introduisait une distinction partageant les peintres en deux classes : celle du *peintre historique qui dépeint l'homme en général*, parce que ne tenant compte que des caractéristiques générales et laissant de côté les traits d'individuation, et celle du *portraitiste* qui, lui, vise au contraire à *représenter un homme particulier, un individu*. En fait, Reynolds ne faisait avec ce classement que reprendre le vieux débat à travers lequel se distinguent et parfois s'affrontent les deux versants de ce que l'on entend par « imitation de la nature » : est-ce, ou doit-elle être, représentation d'un étant particulier, ou d'une essence, d'une « idée » générale ? Rappelons en passant que dans *L'origine de l'œuvre d'art*, conscient de cette alternative traditionnelle, Heidegger la reprend pour mieux en refuser les termes. Ainsi note-t-il au sujet du tableau de Van Gogh et de la fameuse « paire de chaussures » : « C'est donc qu'il s'agit dans l'œuvre non pas d'un étant particulier qu'on a justement sous les yeux, mais plutôt de reproduction de l'essence générale des choses. Mais, réplique-t-il aussitôt, où donc et comment est cette "essence générale", pour que les œuvres d'art puissent leur être conformes ? A quelle essence de quelque chose un temple grec est-il conforme ? ».

Mettant à l'épreuve la même alternative à propos du *hobby horse*, Gombrich va tenir le raisonnement que voici : puisque notre cheval de bois n'est l'image d'aucun cheval il devrait représenter l'idée la plus générale de cheval. Or le manche à balai n'est ni la représentation d'une telle idée, ni le signe du concept de cheval, ni le portrait d'un cheval particulier. Mais, bien plutôt, par sa capacité d'être le substitut du cheval dans un jeu, il devient le cheval dans l'espace-temps de ce jeu. Le statut de la représentation est ainsi déterminé par le contexte où elle est agie, où elle est visée. Il n'en reste pas moins qu'il faut présupposer un dénominateur commun au manche à balai et au cheval qui permette à l'un de représenter l'autre, dans une relation, disons-le brièvement, qui n'est pas symétrique. Pour Gombrich ce dénominateur serait le minimum formel qui rend, dans les deux cas, possible une même fonction, à savoir le chevaucher. La question toutefois rebondit si l'on s'interroge plus à fond sur ce qu'il en est de ce minimum formel. Ne doit-on pas, en fait, reconnaître que la possibilité de l'analogie fonctionnelle est assurée par le transfert d'une marque, d'un trait formel, transfert fondé sur une certaine similitude ? Et la possibilité d'apercevoir des similitudes entre des objets fort différents ne nous ramène-t-elle en fin de compte à une problématique de la « ressemblance », à condition certes de réinterpréter celle-ci non pas comme une donation passive mais comme une constitution plus créatrice, amenant à dépasser les limites de ce qu'on entend d'habitude par « imitation de » ou « image de » ? Dans *L'art et l'illusion*, Gombrich, lui-même, entrevoit ce sens plus actif, et, devrions-nous ajouter, plus originaire de la *mimesis*, lorsqu'il loue Appolonius de Tyane (d'après la « Vie » de celui-ci, racontée par Philostrate) d'avoir mieux compris la « mimesis » en reconnaissant que : 1) Les imitations de la peinture sont réalisées par l'esprit et par les mains ; 2) La mimesis requiert une participation de l'esprit déjà naturellement porté à l'imitation comme l'attestent les formes que l'on peut voir dans les nuages. Ou, pour le dire autrement : la représentation serait moins fondée sur une ressemblance objective que sur une aptitude imaginative à « voir comme... ». En termes plus phénoménologiques, nous aurions là des cas de représentation mixte, où l'intentionné, le visé (par exemple, le cheval), se laisserait remplir non pas par la vue d'un cheval (intuitionné soit en chair et en os, soit en image), mais par la vue de quelque chose ou d'un aspect de chose comme un cheval. Ou encore, par la vue du cheval dans quelque chose d'autre.

Dans le cas du *hobby horse*, c'est parce qu'il peut être vu comme chevauchable que le manche à balai peut devenir cheval dans le jeu de l'enfant. Gombrich introduit donc la dimension fonctionnelle dans le « voir comme » et par là opère un déplacement qui renvoie la représentation plus nettement du côté de l'imagination que de la perception. Au « voir comme » s'associe ainsi un « fonctionner comme », en tant que capacité d'une chose de substituer une autre dans le contexte d'une action. Or, puisque le hobby horse est le cheval et ce indépendamment de toute ressemblance naturaliste, celle-ci n'est pas essentielle à la représentation et relève, lorsqu'elle a lieu, d'un style artistique particulier. Aussi la ressemblance doit-elle être envisagée comme un effet de style dans l'espace artistique qu'ouvre la recherche d'une certaine fonction de l'image, mais nullement comme étant nécessaire à son jeu substitutif.

Afin d'insister sur le caractère plutôt créateur ou producteur que primordialement reproductif de l'art, Gombrich évoque déjà ici le « pouvoir de Pygmalion », qui deviendra le titre d'un chapitre de *L'art et l'illusion*. Il voit dans cette fable, transmise sous la forme édulcorée d'une légende par Ovide, mais surtout dans ce qu'on peut supposer de ses formes plus primitives, l'indication d'une attente secrète de l'artiste de donner vie à ce qu'il crée, attente sans cesse déçue, mais qui se trouverait exaucée dans le mythe. Il ne nous semble pas néanmoins absurde de formuler l'hypothèse selon laquelle la légende se serait constituée au moment où l'art grec se tournait vers la manifestation des apparences. Elle voudrait alors signifier, outre le désir de l'artiste de donner vie à son œuvre, le fait également qu'il était devenu capable de produire des images si ressemblantes, si proches de l'apparence des êtres du monde visible, que la déesse pouvait accomplir son vœu. Ce qui fait pencher Gombrich en faveur d'une interprétation où le problème de la ressemblance n'entre pas en ligne de compte, c'est l'existence d'histoires semblables dans d'autres aires culturelles, où il n'est guère question d'apparence ressemblante, mais bien plutôt du pouvoir « sorcier » de produire des représentations efficaces, en donnant à ce dernier mot une connotation magique. Aussi va-t-il mettre en exergue au chapitre « Le pouvoir de Pygmalion » une légende due à des Indiens de la Guyane : « Il était une fois un vieil homme du nom de Nahokoboni. Il s'affligeait de ne pas avoir de fille, car qui pourrait veiller sur lui puisqu'il n'aurait pas de gendre ? Et comme il était sorcier, il se fabriqua une fille en sculptant le tronc d'un prunier... »

De telles considérations rapprochent la question de la création artistique d'une problématique anthropologique, inséparable du reste de celle du *désir*. Et c'est avec des exemples pris au domaine de l'anthropologie que Gombrich poursuit son enquête sur le fonctionnement substitutif de la représentation. Il a ainsi de nouveau recours à une histoire de sorcier ou mieux de sorcière. Cette fois il n'y a pas d'être manquant que l'image viendrait suppléer, mais simplement un absent. La poupée que la sorcière façonne doit bien tenir lieu de quelqu'un pour qu'elle puisse agir sur lui à distance, par l'intermédiaire de sa représentation toute proche. Nous avons là le cas d'une référence précise à un individu déterminé sans que pour autant une ressemblance soit requise. Il en ressort encore une fois que le problème de la référence d'une représentation doit être distingué de celui du portrait ressemblant. (A la suite des travaux comme ceux de Gombrich, cette dissociation entre représentation et ressemblance en ce qui concerne la relation référentielle va être considérée analytiquement par le philosophe Nelson Goodman dans son remarquable *Languages of Art*. Au premier chapitre de cet ouvrage l'auteur écrit : « The most naive view of representation might perhaps be put somewhat like this : "A represents B if and only if A appreciably resembles B", or "A represents B to the extent that A resembles B". » L'objectif de son argumentation consistant alors à montrer qu'aucune ressemblance n'est nécessaire pour qu'ait lieu un rapport référentiel.)

Le second ordre d'exemples évoqué par Gombrich a trait à ces objets représentant des êtres vivants et destinés à être placés dans les tombeaux à côté du défunt. Que l'on se souvienne à cet égard que les « trésors de l'art » de beaucoup de cultures sont liés aux rites funéraires et, par conséquent, aux tombeaux. Songeons à ces chevaux et à ces serviteurs en terre

cuite enterrés avec le seigneur mort pour tenir lieu des vivants et l'accompagner dans l'au-delà. Ne doit-on supposer qu'un processus de substitution sous-tend la production même de tels objets ? On sait, en effet, que dans certains groupes humains la mort du chef entraînait le sacrifice réel de vies humaines et animales. Aussi, lorsque dans des tombeaux on retrouve ces images en terre cuite et presque en grandeur nature, n'est-on pas en droit de se demander si elles ne témoignent pas d'une opération substitutive des sacrifices, soit que ceux-ci aient effectivement eu lieu dans le passé reculé ou récent du groupe en question, soit qu'ils n'aient jamais eu lieu, mais qu'entrevus comme une dangereuse possibilité, ils aient d'emblée suscité la recherche d'une représentation substitutive ?

Quoique d'un autre ordre, le fonctionnement de la représentation dans l'art sacré ne témoigne pas moins d'une opération substitutive. Mais la notion de substitution demande ici à être comprise et maniée avec plus de précautions. Car la statue du dieu, l'idole n'est pas la reduplication d'un être qui aurait pu par ailleurs être perçu. Dans beaucoup de contextes religieux, et même si la représentation emprunte des caractéristiques formelles à l'humain et/ou à l'animal, c'est par l'image que le dieu vient à être présent, c'est-à-dire fraye dans l'œuvre et par elle son chemin spécifique de présence et de manifestation, pour devenir une des polarités essentielles des cérémonies cultuelles ou rituelles. A ce propos Gombrich remarque judicieusement que la question de savoir si l'idole représente la forme externe d'une divinité particulière ou d'une classe de démons est tout à fait inappropriée et non pertinente. L'idole, ajoute-t-il, sert de substitut au dieu; elle devient le dieu dans l'adoration et le rituel. En ce sens, le dieu « est fabriqué de main d'homme ». A nouveau ce genre de considérations nous ramène à la méditation de Heidegger dans *L'origine de l'œuvre d'art*, où, à propos de la statue du dieu qu'elle évoque, nous lisons : « Ce n'est pas une représentation du dieu, destinée à fixer les idées quant à l'aspect extérieur du dieu. C'est une œuvre qui laisse advenir à la présence le dieu lui-même et qui est ainsi le dieu lui-même »

Ces expressions ne prennent tout leur sens que lorsque l'image est envisagée non isolément, mais en rapport avec l'accomplissement des gestes et des actions religieuses qui la sollicitent. C'est à partir de cette prise en considération du contexte religieux qu'il devient également possible d'interpréter le fait, déjà remarqué, de l'image visée comme douée d'une efficacité, d'une force agissante, bref d'une vertu qu'elle serait susceptible de communiquer. Toutefois le fait pour l'image d'être produite en fonction des attitudes religieuses, voire magiques qui la commandent ne peut aller sans incidence sur ses aspects formels. Ainsi dans ce que nous appelons le « stylisé », en référence à un art qui accentue de façon très marquée certains traits de ce qui se donne à représenter, il faut sans doute voir une corrélation avec la vertu ou la force qu'on entend faire porter à l'image, ou, ce qui revient au même, que l'on craint qu'elle puisse posséder.

(...) [Gombrich], dans les *Méditations sur le « hobby horse »*, voulant insister sur ces rapports entre forme et fonction qui requièrent d'être envisagés ensemble dans leur réciprocity, il attire l'attention sur des interdictions stylistiques (aussi décisives que les prescriptions) qui demeureraient inexplicables si l'on ne supposait la croyance au caractère efficace de l'image. Dans le cadre de la deuxième partie de *L'art et l'illusion*, intitulée justement « La forme et sa fonction », il développe ses réflexions à propos des interdictions stylistiques liées aux craintes que peut susciter l'image, en ayant recours à l'exemple que fournit l'art byzantin. « L'Église orthodoxe, écrit-il, qui finit par admettre les représentations d'images sacrées, fait une distinction entre la sculpture en ronde-bosse, qui est écartée parce que trop proche du réel, et les icônes peintes. Selon ce critère, il ne fallait pas que l'on puisse saisir une de ces images par le nez. Mais même aux images peintes, des limitations peuvent être imposées. A Byzance et en Éthiopie, on ne verra jamais les personnages maléfiques tels que Judas, par exemple, représentés les yeux tournés vers l'extérieur, par crainte que la puissance maléfique du regard puisse causer quelque mal au spectateur ».

À propos de la conscience d'image :

« Pour le philosophe, tenir compte de la diversité des fonctions de l'image dans l'art, comme nous y invite Gombrich, c'est reconnaître toute une variété de « consciences d'image », puisque les images elles-mêmes ne sont comprises qu'à partir du monde qui les sollicite et qu'elles contribuent à instaurer. C'est donc reconnaître que l'image peut être autre chose que le support d'une fiction consciente, tel qu'une analyse phénoménologique, comme celle entreprise par Eugen Fink le laisserait supposer. Car quelle que soit la subtilité de cette analyse mettant au jour la neutralité de la teneur constitutive de l'« apparence », c'est-à-dire le non-être co-appréhendé dans les objets visés eux-mêmes, et partant l'irréalité constitutive du sens d'être de l'image, elle n'est entièrement valable que dans un contexte déterminé d'appréhension de l'image. En ignorant cette limite imposée par la diversité des consciences d'image, elle ne parvient pas à assumer une de ses présuppositions fondamentales, qui est d'ordre historique ou historial, à savoir la nécessité pour qu'une telle conscience ait pu se constituer plus distinctement que quelque chose soit advenu aux œuvres, en elles, c'est-à-dire que l'art lui-même soit devenu producteur d'« images » et lieu du jeu de la fiction consciente, jouissant en même temps par là d'une certaine autonomie. Autrement dit, c'est bien parce que l'art un jour s'est constitué en tant que production d'un monde d'apparences ou d'images que la conscience percevante de l'image a pu devenir nettement une « conscience d'image ». Une telle attitude n'est pas inhérente à toute appréhension d'image, comme nous le montrent abondamment les faits évoqués par Gombrich. La frontière entre d'une part la réalité et d'autre part l'irréalité coappréhendée dans le sens d'être de l'image n'est pas ainsi quelque chose d'assuré, surgissant ipso facto dès qu'il y a perception d'image. Même l'exemple de reflet dans l'eau, avec lequel Fink entend généraliser au-delà de la sphère de l'art le problème de la conscience d'image, n'est pas aussi simple qu'on pourrait le croire. Que l'on se souvienne du mythe de Narcisse. Ne faudrait-il donc pas admettre que les contours de la distinction même entre réalité et irréalité ont été mieux tracés, ou en tout cas renforcés à partir du moment où l'art s'est attaché à reproduire les apparences ? (...) ce fut déjà à partir du moment où l'art a inauguralement cherché à reproduire l'apparence de la réalité visible, se déterminant ainsi par rapport à cette réalité, qu'il a sollicité pour l'image une « conscience d'image », faisant appréhender dans l'être même de celle-ci une

irréalité. La réalité se définissant désormais par la constitution de cette opposition où elle se distingue de l'image, qui à son tour ne trouve son sens qu'à la reproduire, fût-ce de la façon la plus idéalisée. Ainsi est née la « vue » de l'image comme image-copie, vue qui ne se serait pas imposée si l'art ne s'était assigné pour but la restitution imitative du monde visible.

Cet infléchissement destinal de l'art est à situer entre le VI^e et le V^e siècle grec avec les retentissements que l'on sait à la Renaissance où l'on le redécouvrait.... Il semble avoir été possible dans la sculpture et dans la peinture grâce à la constitution préalable, dans le poème épique, des valeurs de vraisemblance, et déjà par l'émergence dans les poèmes homériques du souci de rendre plausibles les circonstances dans lesquelles se déroulent les épisodes héroïques. C'est donc dans l'espace auparavant ouvert par le dire poétique, et par une sorte de retentissement après coup de la vraisemblance narrative qu'il instaurait, que l'artiste grec (peintre ou sculpteur) a pu se dégager des contraintes symboliques s'attachant à la représentation et prendre la liberté de chercher à représenter d'après la vérité de l'apparence, vérité elle-même désormais soumise à une recherche sans cesse recommencée. Cela revient aussi à comprendre ce ou le dire poétique en tant qu'avènement d'une ouverture où tout se montre autrement, pouvant par là transformer le champ entier de la représentation. (...) venons-en aux conséquences de cet infléchissement dans l'histoire de la représentation sur la compréhension de l'image artistique. Il n'est pas difficile d'entrevoir que l'introduction des valeurs de la vraisemblance perceptive dans la mimesis allait de pair avec un changement profond d'attitude dans l'appréciation de la valeur symbolique de l'image, laquelle, pour le dire comme Gombrich, « perdait sa fonction intemporelle d'image chargée de puissance pour devenir le corrélat d'une fiction consciente ».

C'est à un tel changement, avec les questions qu'il ne manquait pas de soulever, qu'est présente l'œuvre de Platon. Celui-ci, soucieux de donner un statut ontologique et logique à l'image, laquelle échapperait à l'alternative mutuellement exclusive de l'être et du non-être, du vrai et du faux, n'en critique pas moins les images de l'art de son temps - où s'accroissait la recherche de la vraisemblance perceptive – comme autant d'images trompeuses, sophistiquées, voire sophistiques. D'où l'éloge prodigué dans *Les Lois* aux canons immuables de l'art égyptien qui, lui au moins, n'aurait ni varié ni cherché à tromper, à induire en erreur, et a contrario le blâme adressé dans *Le Sophiste* aux recherches artistiques altérant les proportions des statues pour tenir compte du point de vue du spectateur. C'est donc dans le contexte du nouvel art grec, et parce qu'il n'appréhendait l'image artistique qu'en tant que subordonnée ontologiquement aux choses qui lui servent de modèle, que Platon conçoit l'image comme copie, voire comme un double trompeur, un simulacre du monde visible. Plutôt qu'une manifestation de conservatisme esthétique, la prise de position platonicienne est un témoignage remarquable des changements intervenus et encore en cours dans l'espace et la fonction de la représentation artistique. Mais, dans la mesure où elle imposait une compréhension de l'image comme copie, elle a contribué à faire oublier le comment de la production de l'image, même si Platon distingue entre les images-reflets (données dans la nature) et celles issues d'un art (d'une techné). En mettant l'accent sur la production des images, Gombrich entend lever cet oubli et réunifier le champ de l'art au-delà de la diversité des modes de représentation. Ainsi cherche-t-il à montrer que tout art représentatif se constitue sur la base d'une logique de la formation des images. Par là il faut comprendre « cette simple nécessité qui fait qu'aucun artiste ne saurait imiter le réel sans se servir d'un moyen d'expression ou d'un schéma qu'il peut modifier et remodeler ».

Reprenons en ce sens le cas du portrait. Que fait le peintre qui veut rendre l'apparence de quelqu'un, en dessiner un portrait ? Se contente-t-il de regarder ce quelqu'un jusqu'à bien reconnaître ses traits individuels pour pouvoir se mettre à les copier ? Ou ne commence-t-il pas plutôt par dessiner de sa main un schéma type de la tête humaine, par exemple le tracé ovoïde barré d'une croix, quitte à le revoir et à lui apporter des corrections successives, au fur et à mesure qu'il le confronte à son modèle ? En traitant ce schéma très connu, Gombrich ne manque pas de faire remarquer que les « artistes, grands ou médiocres, ont tous utilisé cette méthode de la structuration formelle de la tête ». Et il cite Léonard, Fra Bartolomeo, Véronèse, Rembrandt. Tout faire d'image passe par la nécessité d'avoir recours à des schématisations, même si leur trace paraît s'effacer sous le caractère d'apparence naturelle de l'image. « La construction, dit-il, précédera toujours la recherche de la ressemblance. » Autrement dit, l'artiste ne crée la plupart du temps qu'à l'intérieur d'un ensemble de contraintes stylistiques et techniques, sans parler de celles imposées par les matériaux dont il se sert. Ces contraintes (voir, par exemple, le problème de la gamme de tons, de la palette) constituent pour lui une sorte de code, dans lequel il faut qu'il transcrive ce qu'il cherche à représenter, mais qui à son tour conditionne son regard et le choix de ses motifs. Qu'est-ce que cela veut dire pour la représentation ? Tout d'abord ceci, qu'il y a une histoire de la représentation qui détermine en partie les conditions de sa production. Le faire de l'image ne se passe pas seulement entre un artiste et ce qu'il se propose de représenter ou d'évoquer, mais d'emblée renvoie la représentation à d'autres représentations. Dans un texte consacré à l'esthétique de Freud, Gombrich compare Part à un jeu joué entre artistes où « la figure nouvelle que chaque figure du jeu suscite doit au moins autant aux gestes antérieurs qu'aux variations ingénieuses introduites par le nouveau joueur ».

Le rôle du spectateur.

« En somme, lorsqu'on réfléchit sur le faire des images (the « making of images »), même de l'image la plus ressemblante, on est amené à voir qu'il requiert les puissances imaginaires et inventives de l'artiste, ainsi que l'on a reconnu à la Renaissance, époque où l'on s'est beaucoup intéressé aux méthodes pour développer *l'ingegno*, l'inventivité. Que l'on se souvienne des conseils de Léonard de Vinci pour libérer l'imagination. Mais l'image va aussi solliciter de la part du spectateur une activité imaginative originale. Car toute représentation ne trouve son achèvement que chez celui qui se soumet à son emprise, qui se met à habiter le monde de l'œuvre, qui rentre par l'imagination dans son jeu. Et nous retrouvons là, pour fermer cet espace du jeu qu'est l'art, la nécessité de cette quatrième paroi, dont parlait Gadamer, paroi constituée par la participation du spectateur. Dans la troisième partie de *L'art et l'illusion*, consacrée au « Rôle du spectateur », Gombrich insiste

sur le fait que l'art, et en particulier celui-là même qui a le plus recherché la ressemblance imitative, ne nous recrée le monde visible qu'en requérant notre participation imaginative comme spectateurs.

Cette question est cependant trop vaste pour être abordée longuement ici. Contentons-nous de relever un seul de ses aspects ayant trait à l'image artistique elle-même : à savoir celui de son inachèvement ou de son incomplétude. On sait que dans l'art oriental et dans ses écrits théoriques, il est fréquent de voir assumé systématiquement le rôle du spectateur. La représentation elle-même inscrit ce renvoi. D'après Gombrich, l'enseignement y « encourage la tendance à laisser au spectateur le soin de compléter les images en utilisant la projection », projection étant ici synonyme de « travail de l'imagination ». Et il nous cite un texte chinois à tous égards significatif : « Les silhouettes peintes, même si elles n'ont pas d'yeux doivent avoir l'air de regarder, et d'écouter même si elles n'ont pas d'oreilles... Certaines choses que mille coups de pinceau sont incapables de peindre peuvent être indiquées en quelques touches pourvu que celles-ci soient justes... » Dans l'art occidental une assomption aussi nette et systématique de l'incomplétude en tant que productrice d'effets artistiques a été sans doute plus rare, puisqu'elle rentrait en tension ou en conflit avec ce que l'on entendait habituellement par « imitation ». Cependant certains des procédés des plus grands artistes occidentaux font un recours délibéré à l'incomplétude et, par là même, font explicitement appel à l'imagination du spectateur ou du contemplateur. Cette incomplétude étant ainsi une condition sine qua non de la puissance suggestive et évocatrice de la représentation. Gombrich rappelle que Giotto en utilisant la figure de dos stimulait notre imagination spatiale en nous forçant à imaginer l'autre côté et évoque l'effet émouvant qu'obtenait Rembrandt en laissant dans l'ombre les yeux de ses personnages, ou encore celui auquel parvenait Léonard avec son invention du *sfumato* ou de la *half guessed person* - autant de cas où la justesse de la suggestion remporte sur la reproduction. A travers l'ensemble de ces considérations se laisse entrevoir le renvoi intrinsèque de l'image artistique à l'imagination que ce soit du côté de son faire que du côté de son appréhension. »

« Mais quel peut être l'objet des expériences du peintre, et pourquoi ne se contenterait-il pas de s'installer devant la nature pour la peindre du mieux qu'il lui sera possible ? Ne devons-nous pas répondre que l'art se trouve désorienté du fait que cette simple exigence, qui consiste à demander à l'artiste de peindre "ce qu'il voit", est en elle-même contradictoire ? [...]. Rappelons-nous comment l'artiste primitif, par exemple, se servait de formules simples pour la construction d'un visage, au lieu de chercher tout simplement à copier un visage réel... Nous avons souvent évoqué la méthode des Égyptiens, qui représentaient dans un tableau ce qu'ils savaient plutôt que ce qu'ils voyaient. L'art grec et l'art romain vinrent donner le souffle de la vie à ces formes schématiques ; l'art médiéval s'en servit à son tour pour les récits de l'Histoire sainte ; et l'art chinois pour atteindre l'état de contemplation. Aucun d'eux n'avait jamais demandé à l'artiste de "peindre ce qu'il voit". Ce ne fut qu'à l'époque de la Renaissance que cette idée commença de se faire jour. Au début tout paraissait aller fort bien. La perspective géométrique, le "sfumato", les couleurs vénitiennes, le mouvement et l'expression vinrent compléter les moyens dont pouvait disposer l'artiste pour représenter le monde qui l'entoure ; mais chaque génération allait découvrir que subsistaient encore des "poches de résistance" insoupçonnées ; les solides places fortes des conventions, à l'abri desquelles les artistes se servaient des formes qu'ils avaient apprises, au lieu de peindre ce qu'ils voyaient réellement. Au XIXe siècle, des rebelles se proposèrent d'éliminer toutes ces conventions ; elles furent attaquées l'une après l'autre, cependant que les impressionnistes proclamaient en fin de compte que leurs méthodes leur permettaient de reproduire sur la toile les données de l'impression visuelle, avec une "précision scientifique". De très remarquables œuvres d'art résultèrent de l'application de cette théorie, mais cela ne devrait pas nous empêcher de reconnaître que l'idée sur laquelle elle était fondée n'était que très partiellement vraie. Nous avons pris conscience, de plus en plus nettement depuis cette période, que nous ne pouvons jamais distinguer nettement ce que nous voyons de ce que nous pouvons savoir. Quiconque est né aveugle, et qui plus tard recouvre la vue, devra apprendre à voir. Si nous disciplinons et observons nos propres impressions, nous ne manquons pas de nous rendre compte que ce que nous appelons notre vision est sans cesse coloré et façonné par nos connaissances ou par ce que nous croyons voir. »

Ernst Hans Gombrich, *L'Art et l'Illusion*, 1956, Gallimard, 1971, pp. 481 et suivantes.

Nelson GOODMAN : Pour pousser plus loin :

- *Languages of art* disponible ici en anglais : https://monoskop.org/images/1/1b/Goodman_Nelson_Languages_of_Art.pdf
- Dominique Château : <https://books.openedition.org/puv/684?lang=fr>
- Jacques Morizot : https://www.numdam.org/item/PHSC_1997__2_2_161_0.pdf
- Alexis Anne-Braun : <https://theses.hal.science/tel-03020268v1>
- Extraits de *Manières de faire des mondes* : <https://www.philo52.com/articles.php?lng=fr&pg=2404>
- Voir aussi <https://philia.hypotheses.org/1994>