

Une épistémologie de la peinture
depuis l'humanocentrisme de la
Renaissance jusqu'à l'univers
post-humain actuel

MARIE CARANI
Université Laval/Canada

Resumo

Com o propósito de evidenciar a epistemologia da pintura ocidental, que vem sendo praticada desde a emergência da perspectiva albertiniana aos nossos dias, a Autora apresenta um amplo painel de história da arte, considerando as transformações da sensibilidade artística e humana. Inicialmente, detém-se nas metáforas visuais e espaciais do *distante*, do *próximo* e do *plano*, termos que balizam as noções de *representação* e *apresentação*, que se desenvolvem do Renascimento ao Modernismo tardio. Em seguida, examina o Pós-modernismo, por vias das noções pós-visuais de hibridismo, de simulação, de mestiçagem, de interdisciplinaridade. E conclui, com as manifestações artísticas atuais, que entrelaçam novas tecnologias da informação e comunicação de massa (TV, Vídeo, Cinema), além de confrontarem questões como reprodução humana e pós-humana.

Palavras-chave

História da Arte, semiótica visual, pintura visual e pós-visual

Abstract

Aiming at evidencing the occidental painting epistemology, which has been practiced since the emerging of the Albertinian perspective to these days, the author presents a huge panel of History of Art, considering the transformation of the artistic and human sensitivity. In the beginning, dwells on the visual and spatial metaphors of *distant*, of *proximate*, and of *plane*, terms that demarcate the notions of *representation* and *presentation*, developed from the Renaissance to the late Modernism. Secondly, it examines the Post-modernism through the post-visual notions of hybridism, simulation, crossbreeding, and interdisciplinarity. It is conclude with the current artistic manifestations, which interlace new technologies of information and mass communication (TV, video, cinema) and confront questions such as human and post-human reproduction.

Key words

History of Art, visual semiotics, visual and post-visual painting

Problématique générale

Dans l'optique d'une théorisation de la peinture pratiquée en Occident au regard des transformations des sensibilités humaines et artistiques, j'entends m'arrêter aux métaphores visuelles et spatiales du lointain, du rapproché et du plat qui ont jalonné en termes de *représentation* ou de *présentation* son développement depuis la Haute-Renaissance jusqu'au modernisme tardif. J'entends m'intéresser aussi à la raison picturale post-moderne née sur les ruines de cette téléologie évolutionniste moderniste à travers des notions post-visuelles d'hybridité constitutive, de simulation, de métissage, d'interdisciplinarité ou d'intermédiaticité. Je conclurai sur les manifestations artistiques les plus actuelles s'amalgamant la technoscience, c'est-à-dire les nouvelles technologies de l'information et de la communication ainsi que la reproduction humaine/post-humaine.

En guise de lieux épistémologiques visuels ou post-visuels, à travers des jeux de points de vues, de rapprochements des plans, de platitude de la surface peinte, de distances et de perspectives, ces moments de rupture ont permis, d'une part, aux peintres comme aux spectateurs de transiter de l'universalité à la singularité de l'œuvre picturale, c'est-à-dire du super-code figuratif et mimétique traditionnel à l'infra-code plastico-visuel moderniste du tableau. Puis, d'autre part, ils ont rendu possible, dans un élargissement critique de la pratique picturale, de voyager vers le mode simulacré en peinture ou vers la peinture-installation de façon à prendre en charge un univers contemporain complexifié, démultiplié, fait de souvenirs, de citations, de massmédias, de nouvelles cosmologies

art/vie, ainsi que de perceptions, d'affects et de sensorialités reconquises.

Ce sont ces moments de mutation et de transition particulièrement intéressants pour la pensée sémiotique appliquée à la peinture pratiquée que je veux interroger ici. Cette discussion, née des confluences et des interrelations méthodologiques possibles entre l'histoire de l'art et la sémiotique visuelle (Carani, 1992; 2000-2001; 2001), fait partie d'une étude sémiotique plus large sur les conditions de possibilité de traverses discursives, de ponts jetés en peinture du visuel au post-visuel.

Le tableau albertinien, le régulateur perspectif

Toute réflexion sur la peinture occidentale nécessite qu'on s'arrête tout d'abord au problème de l'iconicité, si on entend par là en même temps le principe comme l'objectif de la mise à l'ordre et de la signification du monde des choses par le semblable, par la mimésis. Un constat de départ peut d'ailleurs être avancé à cet égard, à savoir que l'iconicité comme concept capital de la représentation naturaliste s'appuie sur l'idée promulguée à la Haute-Renaissance qu'autant dans la culture que dans les arts visuels, le fonctionnement et l'encodage de la perception et de la connaissance en général reposent sur le phénomène heuristique de la ressemblance auquel se greffent, en corollaire, des règles de similarité et de reproduction exacte de ce modèle du savoir tel qu'on croit alors le connaître. Agissant sociosémiotiquement en tant qu'un ensemble régularisé de sens ou qu'un système symbolique structuré et organisé impliquant à la fois une convention culturelle, une signification canonique et une direction donnée, ce modèle iconique permet ainsi de régir la majeure partie des dire, des gestes et des faire de la vie sociale et de la vie personnelle, ainsi que les développements artistiques (Carani, 1998a).

D'une part, appliquée à la société, l'iconicité crée notamment l'illusion que tout dans l'univers se ressemble et que rien ne change. L'iconicité nourrit en ce sens une certaine idée totalitaire de la culture qui veut que, dans l'idéal, nonobstant leur milieu, leur sexe, leur

classe sociale d'origine ou leur être de classe, tous ses membres soient unis par un passé commun, par une même langue, par un territoire partagé et par des formes d'organisation socio-culturelles comme socio-esthétiques semblables. C'est dire que, par définition même, la notion d'iconicité aura été au premier chef dans l'histoire humaine un véritable *construct*, à savoir un construit socio-culturel déterminé, voire surdéterminé, par les codes sociétaux dominants d'une époque. D'autre part, appliquée aux arts visuels, et en ce qui nous concerne plus spécifiquement à la peinture, l'iconicité supporte deux concepts sacralisateurs de l'univers du visible, deux valeurs interreliées de représentation modélisante du savoir visuel et plastique (Carani, 1989; 1994a). À travers cette question de l'iconicité, on s'attache d'emblée en premier lieu à une notion d'imitation de la nature, c'est-à-dire à une théorie mimétique remontant à la formule aristotélicienne, *l'art imite la nature*, d'où la mise en service d'un concept de *ressemblance iconique* compris comme étant le premier garant ou le premier fondement de la valeur artistique du tableau. Par ce recours à un tel concept de ressemblance, l'artiste veut se dégager de la conception médiévale selon laquelle toute image de peinture serait puisée dans l'âme de son créateur. Dessiner, et peindre, deviennent dès lors à partir de la Haute-Renaissance italienne des moyens privilégiés de connaître et d'explorer les raisons ou les causes des apparences naturelles, ainsi que leurs structures cachées, et aussi de réaliser en conséquence une incarnation visualiste de la nature (Ribon, 1988). Dans ce nouveau contexte artistique, la ressemblance mimétique est donc comprise en peinture comme un absolu, comme un dogme, comme une visée esthétique unique qu'il faut s'efforcer d'implanter.

C'est pourquoi, en second lieu, l'iconicité sert aussi de prime abord de véhicule privilégié à l'idéal théorique d'une *fenêtre ouverte sur le monde* qui, à partir de la Haute-Renaissance, est développé en peinture en guise de nouvelle vision épistémologique du monde sur la lancée des expérimentations perspectivistes de Brunelleschi en architecture. L'iconicité comme notion galvanisante entend y traduire la place que l'homme occupe désormais au centre de tous les discours, et qu'il occupera ensuite pendant les Lumières

sous le parapluie de l'humanisme. On s'efforcera alors d'inventer une procédure formelle pseudo-scientifique et mathématique pour en rendre compte, la perspective, c'est-à-dire le rendu proportionnel des figures et des objets iconisés disposés dans l'image peinte selon le théorème d'Euclide où prédominent spatialement les rapports des pleins et des vides, des figures et du fond. L'objet pictural euclidien engendré par cette perspective est, en conséquence, un objet substantiel, autonome, volumétrique et isolable, que l'on associe par convention à l'objet naturel, et charriant par le biais de ce conventionnalisme naturaliste-volumétrique même un ensemble de valeurs et de significations visuelles et plastiques implicites redevables d'un niveau élevé de symbolique visuelle.

À travers le développement critique et plastique d'un tel schème perspectif rationnel déployant la vue sur la troisième dimension et comprenant à cet égard des formants de base, ainsi que des lois d'organisation de ses éléments constitutifs, Alberti, dans son *Della Pittura* de 1436 et ensuite Vasari par après, en 1568, dans ses *Vite* qui sont des commentaires sur les peintres de son temps, prétendent fournir aux peintres la possibilité de décrire et de représenter directement sur le tableau peint le spectacle du monde naturel. Même démarche théorique et même revendication plastique également à leurs époques respectives chez Manetti, Ghiberti, Piero della Francesca, Leonardo da Vinci, Dürer, Gaurico, etc. Tout adviendrait esthétiquement dès lors en vertu de la maîtrise technico-mathématique qu'a le peintre renaissant et post-renaissant de ce mécanisme de construction spatiale euclidienne qu'on nommera dans les manuels de peinture, la perspective linéaire ou perspective centrale. D'où les exhortations et les exigences qui sont mises de l'avant à cet effet par les théoriciens-peintres ainsi que par les commentateurs de la peinture pratiquée qui, les uns comme les autres, se proposent d'installer d'office, en peinture, un idéal-type de *représentation* du monde comme de l'homme au monde. Car, en effet, les premiers définisseurs de la perspective auront tous adhéré à une même procédure picturale idéale: fournir la possibilité d'une *représentation* sur le tableau peint d'objets et d'espaces selon une fiction réaliste devenue par un mécanisme de transfert refaisant

constamment l'articulation optique du champ de vision en vertu d'une scène narrative basée sur les attributs spatiaux de l'espace euclidien, un stratagème discursif manipulateur qui impose une attitude de réception particulière.

Cette perspective présuppose encore un investissement figuratif dense, structuré et organisé, appelé iconographie/iconologie (Panofsky, 1955; Carani, 1999), qui, à travers sa métaphorisation de la vision, impose dans la bidimensionnalité du plan la tridimensionnalité des corps existant dans l'espace, soit un type de représentation dominant comme modèle: c'est-à-dire une figure perspective en projection orthogonale qui sert à démontrer théoriquement aux peintres un savoir-faire technique doublé d'une valeur autant expressive que symbolique. Il faut signaler à cet égard que cette dimension sémiotique suppose, non seulement un ancrage dans le sociétal ou dans la tradition culturelle ainsi que des propositions à caractère symbolique portant sur les structures des sujets humains et leurs relations avec le monde, mais aussi au niveau du code pictural de la représentation, comme je l'ai proposé et défini ailleurs (Carani, 1989; 1991; 1994b; 1996), l'idée d'un sens qui se glisse dans la procédure technique comme telle du *faire voir*. La question de la perspective, en se greffant au problème du regard, à celui de l'identification visuelle des espaces et des objets représentés, supporterait donc un message doublement pertinent du point de vue de la pensée sémiotique.

En vertu du principe philosophique de la distinction euclidienne des corps qu'ils installent à la base de leur système de représentation en perspective, ces mêmes théoriciens-peintres et commentateurs de la construction perspective se proposent, en outre, de déterminer les principaux constituants du langage visuel de l'objet mimétique à partir des lignes ou des formes-contours dessinés, supposément objectifs, des êtres et des choses, leur assignant, en particulier, des lieux identifiables tenus à grande distance les uns des autres dans les profondeurs du tableau peint. Pour la peinture linéaire albertinienne, les formes fermées-sur-le-fond en tant que ces formes-contours dessinés susceptibles de recevoir une nomenclature verbale d'ordre iconique, représentent alors par, et dans

leur fermeture linéaire même, une réalité imagique permanente du plan du contenu qui serait réalisée, sur la base du schéma perspectif mis en oeuvre au plan de l'expression, d'une façon tridimensionnelle sur la bidimensionnalité du plan-support pictural (papier, toile, bois). En sa longue histoire, l'idéal-type de structuration et de représentation de l'espace qu'est le tableau albertinien devient à partir de ce moment sans beaucoup de changements ou de transformations, la *costruzione legitime*, soit le modèle programmatique, reprogrammatique, faisant et refaisant l'image au gré de son canon compositionnel. On en fait, par ailleurs, l'axiome essentiel des discussions esthétiques et plastiques, depuis Vasari jusqu'à Cézanne, en passant par Leonardo énonçant que la peinture la plus louable doit se conformer à l'objet imité, Van Eyck découvrant les propriétés siccatives de l'huile de rin qui permettrait à la peinture d'égaliser enfin la nature, Poussin posant la délectation comme fin ultime de l'imitation artistique, Félibien érigeant la mimésis en dogme inébranlable de l'art, l'abbé Dubos subordonnant l'art à la nature ou encore Ingres suggérant que les fautes des peintres viendraient d'un manque de nature. D'où, en fin de compte, un modèle heuristique du savoir qu'on s'autorise et qu'on s'emploie à enseigner dans les différentes Académies de peinture en Europe.

Les différents éléments visuels et plastiques que met en scène le tableau linéaire occidental feront ainsi sens, à partir de la Haute-Renaissance italienne, en relation à cet espace mimético-perspectif où ils s'inscrivent, par la manière dont ils l'occupent ou s'en absentent, suivant la cartographie d'Euclide (Damisch, 1987). Plus particulièrement, appuyée par les jeux formels des figures iconisées (c'est-à-dire leurs positionnements, leurs hiérarchisations, etc.) et par ceux du *chiaroscuro* (les dégradés de couleur etc.), ainsi que par les effets gravitationnels des masses figurales, sans oublier les lignes de fuite et les lignes de sol marquées dans les architectures des plafonds et des sols (*via* les rendus du dalage, etc., comme, par exemple, dans les panneaux de *La profanation de l'hostie*, 1465-69, d'Uccello), la cartographie même du réseau perspectif rend possible l'inscription dans le tableau albertinien des raccourcis indispensables à toute volonté théorique de représentation illusionniste de l'image

en une certaine profondeur visuelle *s'ouvrant sur l'infini*. Car, de cette coupe spatio-temporelle désignant avant tout le rapport avant/arrière dans le tableau ainsi que la hiérarchisation des figures iconiques comme des plans résulte, en effet, un espace creusant, c'est-à-dire un espace qui se manifeste en creux sous ces mêmes figures iconiques, et non plus d'une façon courbe, comme dans la peinture de l'Antiquité, ou en arête de poissons, comme dans la peinture médiévale, ou encore en perspective inversée comme dans la peinture d'icônes byzantine ou russe (Carani, 1994a). De plus, via cette coupe spatiale dans l'image peinte, on dédouble plastiquement la métaphore albertinienne de la fenêtre du regard. Les pleins et les vides euclidiens y ouvrent métaphoriquement cet espace déchiffrable à l'action des figures représentées. Défini comme un espace apparemment tridimensionnel qui semble s'étendre en profondeur derrière la surface peinte bidimensionnelle, le contenu plastique perspectif (figures, éléments, intervalles, etc.) devient ainsi véritablement une «fenêtre sur le monde», une fenêtre par laquelle on regarde une portion de l'univers visible. Le *Christ mort*, dit souvent *Le Christ en raccourci*, de Mantegna, de 1480, demeure l'une des figures les plus saisissantes de ce triomphe du principe mimétique en peinture occidentale (Thürlemann, 1980).

À la suite de cette mise en perspective linéaire ou centrale, pendant plus de 500 ans de peinture figurative, la peinture sera donc présentée conventionnellement comme une pratique artistique structurée et composée «en creux» sous la surface peinte, c'est-à-dire *en profondeur* tridimensionnelle illusionniste sur la surface plate, bidimensionnelle, du support du tableau et ce, de façon à recomposer et à reconduire le système fermé du semblable de l'objet naturaliste/volumétrique. Autrement dit, ce qu'on appelle en histoire de l'art le réalisme de la représentation imagée du monde naturel y est pris en charge par un tel *effet perspectif* qui affranchit le regard, qui instruit et qui éduque par cette construction même. Le prototype de la perspective linéaire qu'on s'acharnera longtemps à parfaire, constitue donc bien le crédo de cette vision réaliste fixant comme vrai et exact ce qu'elle donne à voir en tant qu'une portion de l'univers du visible. Leonardo, par exemple, recommandera de prendre un miroir

pour refléter le modèle vivant et suggérera de comparer ce reflet à l'oeuvre peinte afin de voir si la copie est conforme à l'original. En guise de caution de fidélité à la nature, il imagine même de réaliser ses propres tableaux sur une vitre derrière laquelle les paysages disparaîtraient. Pour régler les problèmes de narration de la figuration, dans la foulée des enseignements d'Alberti et de Leonardo, Dürer élabore pour sa part un appareil de quadrillage ou de mise à carreaux de façon à peindre correctement en perspective le rendu récessif des personnages et des objets dans la profondeur de l'image peinte. Il conseille à ses élèves d'utiliser une telle grille de transcription pour traduire plastiquement la superposition proportionnelle des figures tirés de l'univers nommable dans l'avant et dans l'arrière du tableau albertinien, et entend l'illustrer exemplairement dans son fameux *Dessinateur à la femme couchée*, de 1525.

Pourtant, à tous égards, d'Alberti à Dürer, et après coup dans les Académies européennes, il s'agissait là avant tout d'une illusion picturalisée forçant un mode de vision particulier de la part tant du peintre que du spectateur. C'est que les concepts de focalisation, de perspective, de point de vue, de point de fuite, etc., qui ont été convoqués et discutés *supra*, interrogent tous au premier chef un phénomène hautement réducteur et manipulateur de simulation de l'espace moyennant le dispositif régulateur perspectif. La saisie de l'objet pictural albertinien se muterait ainsi par le biais d'une translation symbolique référentielle en un stratagème discursif qui crée entre les peintres et les spectateurs un espace métaphorique à sens unique (Carani, 1996; 1999).

La métaphore du lointain

On l'a démontré, depuis la Haute-Renaissance jusqu'à la seconde moitié du 19^e siècle, on associe de prime abord en théorie et en critique de la peinture la question de la perspective linéaire ou centrale à la construction d'une illusion picturalisée, soit à la «représentation» factice de l'univers reconnaissable, tridimensionnel, sur la bidimensionnalité du plan pictural. Cependant, parallèlement

à cette mise en perspective du tableau relayée par les discours théoriques et académiques, le spectateur de l'œuvre picturale était également amené pour sa part et ce, pour la première fois dans l'histoire humaine, à identifier l'univers du discours artistique avec son propre univers de sujet pensant et percevant. Fried (1980), Bryson (1983), Damisch (1987) et Bal (1991) ont entrepris d'élucider en tout ou en partie cette attitude de réception bien particulière que véhicule la perspective et qui émerge au premier chef au plan de la réception du tableau albertinien. Selon eux, tout semble s'être passé comme si, d'emblée, nonobstant leurs importantes différences iconographiques et/ou stylistiques, les peintres occidentaux ont généralement accepté et réaffirmé à tour de rôle, après Alberti, Dürer etc., l'idéal-type de peinture mimétique, à savoir la métafiction réaliste proposée comme sens et signification de l'œuvre picturale. Leurs tableaux sont réalisés dans la conviction et dans la reproduction de cette optique discursive. Et, pour ce faire, ils sont ingénieusement composés en tant qu'illustrations géométriques de façon à faire coïncider ou à faire converger projectivement, d'une manière qui restait tout à fait arbitraire et artificielle cependant, on entend l'expliquer, le point de vue du spectateur et le point de fuite marqué par l'artiste dans le tableau.

C'est que l'imitation perspectiviste construite par le peintre occidental à l'écoute du modèle théorique albertinien doit faire virtuellement pénétrer dans les profondeurs de l'image représentée en faisant croire que l'espace du spectateur s'y prolonge (Carani, 1989; 1991; 1994a). Il en résulte pour un observateur correctement placé devant l'image mise ainsi en perspective creusante, l'impression de regarder visuellement, par une fenêtre, sur le monde. Cette position perspective idéale scipte donc l'oeuvre narrativement et unifie son espace représentationnel. Pourtant, c'est seulement au prix d'un subterfuge visuel que ce mode de perception peut effectivement se réaliser, se produire, même s'obtenir car, pour cela, il faut faire intervenir une connaissance purement utopique des mécanismes de la vision humaine, ainsi qu'une mise en scène tout aussi fallacieuse de l'*istoria* représentée que celle-ci soit d'ordre historique, biblique ou allégorique, peu importe. C'est qu'en réalité, cette mise en

perspective est obtenue à partir d'un faux-semblant visuel en ce qu'elle s'établit dès l'abord théoriquement en fonction d'un point de vue qui est considéré et présenté arbitrairement, sans autres explications, comme l'apex d'une soi-disante pyramide visuelle ayant pour sommet l'œil de l'observateur et pour base l'objet à représenter. Jusqu'aux pratiques modernistes de la fin du 19^e siècle et des premières décades du 20^e siècle qui ouvriront alors l'image peinte à des sens non-euclidiens, on le verra *infra*, les mécanismes de perception et de réception du tableau sont toujours ingénieusement fondés par convention, par dogme, sur une telle définition courante du plan pictural comme intersection de cette même pyramide de la vision.

En outre, cette nouvelle convention perspectiviste engage d'installer et d'imposer une condition de la représentation visuelle qui n'a rien à voir avec l'objectivité rétinienne de la vision humaine, à savoir dans ce cas-ci l'hégémonie d'une vision purement utopique devant correspondre à celle d'un œil unique, et immobile, placé à une hauteur et une distance fixes du plan pictural. C'est ce mode de vision artificiel (d'où son appellation alternative de *perspectiva artificialis*) en structure centrifuge qu'on associera en histoire de l'art à la perspective centrale. Suivant cette mise en place particulière des lignes du regard de la peinture linéaire, outre la disposition et l'ordonnement des figures iconiques, la dimension et la position de tous les objets contenus dans le tableau peint doivent obligatoirement être déterminées en fonction de leur éloignement réciproque par rapport à cet œil strictement immobile, à défaut de quoi on observerait supposément dans l'image peinte une inconstance néfaste et inacceptable des rapports ou des relations (formelles) entre les objets représentés. De plus, puisque le sens strictement orienté de ce regard met en place un réseau virtuel de lignes de fuite qui, coupant le plan pictural, semblent converger projectivement et se rejoindre en un point fixé à l'infini, ou dans la profondeur lointaine du tableau, ainsi définie mathématiquement, une telle mise en perspective semble faire habilement converger, dans ce même lointain récessif marqué visuellement et spatialement dans l'image peinte, le point de vue et le point de fuite.

Au demeurant, en vertu de cette définition mathématico-formelle, la perspective linéaire ou centrale veut donc réduire à la fois le corps du spectateur et celui du peintre à un point théorique, un point d'où la peinture est vue dans son intelligibilité, dans la véracité du récit qui y est fait de l'*istoria*, soit ce qu'on nomme depuis lors le *point de perspective*. Mais, on l'a compris, pour voir le vrai peint, ce point se doit d'assigner péremptoirement un emplacement coercitif aux corps (faussement) immobiles du spectateur et du peintre, d'où la mise en place d'un véritable dispositif de fiction généralisée (et non de réalité). Autrement dit, ce dispositif artificiel consiste à reproduire la vision démagogique d'un oeil unique, puis à organiser l'ensemble des objets représentés visuellement sur la surface picturale à partir de cet unique point de vue.

Tel que l'a décrit et commenté Hubert Damisch (1987; Carani, 1998a) dans le cas des fameux panneaux de Brunelleschi, par exemple, le regard est réduit là exclusivement à un tel oeil unique devant se cacher derrière la peinture pour la voir dans un miroir. Pour cette démonstration, le peintre-spectateur commence par regarder le Baptistère de Florence en le visant à travers le trou pratiqué à cet effet au dos du panneau où il est peint en miniature. Puis, de l'autre main, il cache le vrai Baptistère au moyen du miroir où le reflet de la peinture vient cacher et remplacer l'objet réel. Pour Brunelleschi, cette substitution fictive, ce transfert illusionniste, suffit à montrer la vérité même de l'image, peinte pourtant en reflet (Arasse, 1983). Suite aux premières expériences perspectivistes de Brunelleschi, Alberti précisera la portée de cette expérimentation en évoquant l'emplacement précis à donner au point de projection centrale sur la surface peinte du rayon de l'oeil du peintre/spectateur. Quand Alberti suggère de placer ce point à la hauteur de l'oeil des personnages peints, il entend appuyer encore plus la (pseudo) vérité du spectacle représenté dans l'image en établissant une continuité mathématique factice, un faux continu entre l'espace particulier du spectateur et celui des choses peintes dans l'image, ce qui revenait alors en ce sens à soumettre complètement le spectateur, son corps réel ainsi que son point de vue, à l'espace purement fictif (fabriqué, construit, scénographiquement simulacré) de la peinture.

1435 constitue donc bien un repère incontournable pour l'histoire de l'art, et plus particulièrement pour l'histoire des systèmes de représentation picturaux. Avec la publication à cette date, puis avec la diffusion subséquente des thèses d'Alberti commence ce qu'on reconnaît depuis ce moment comme le plus grand bouleversement dans la dictée artistique. Car en plus de définir et de décrire en s'inspirant de Brunelleschi les procédures scientifiques nécessaires à la représentation en perspective, Alberti signale déjà avec force dans l'optique de les censurer, de les condamner, de les dénoncer, les possibilités d'erreurs, les troubles, les déviations, les dérèglements ou les perversions vis-à-vis de la norme qui peuvent s'infiltrer dans ce système de représentation du monde. D'entrée de jeu Alberti procédait ainsi à une importante réduction idéologique en joutant la fonction scénographique ancrée dans la mimésis au jeu perspectif linéaire proprement dit. Cela peut expliquer à la fois le sentiment de contrainte, comme l'idée de pouvoir, qui seront généralement associés par la suite tant à la métaphore albertinienne de la vision qu'au dispositif perspectif comme tel dans l'histoire de la peinture occidentale (Panofsky, 1975). Paraphrasant les propositions de Damisch (1987; Carani, 1994a; 1994b; 1998a), on peut certes saluer là un coup de force théorique et conceptuel qui apparaît une effectuation réussie; on peut y voir l'établissement d'un canon, d'une doxa, mettant au point dans l'histoire de la peinture, comme norme et comme tradition, tant une esthétique qu'un modèle systémique de représentation visuelle, c'est-à-dire une règle totalitaire de ce qu'il faut montrer (et donner à voir) à l'oeil. Bien plus tard, au milieu du 20^e siècle, témoignant de l'extension transhistorique de cette monstration normée en arts visuels, Marcel Duchamp insistera encore sur l'aspect fallacieux et restrictif du point de vue perspectif traditionnel dans ses *Étant donnés: 1 La chute d'eau, 2 Le gaz d'éclairage*, de 1946-66, car l'artiste y impose des contraintes, des restrictions et des contrôles au regard du spectateur, manipulant à l'extrême, par exemple, tant son angle de vue ou sa visée, sa position corporelle de spectateur, que ce qu'il peut effectivement voir de la scène représentée (Krauss, 1977).

Le détail peint, l'écart créateur

Cependant, au coeur même de la peinture d'histoire d'ordre mythologique ou allégorique, malgré les diktats imposés *ex cathedra* de l'extérieur de la pratique picturale par les théoriciens-peintres ou par les commentateurs, plusieurs peintres réussissent, consciemment ou non, à dépasser, à outrepasser ou encore tout simplement à contourner en tout ou en partie les limites structurelles imposées par le canon. Comme l'ont étudié en particulier les français Georges Didi-Huberman (1990a; 1990b) et Daniel Arasse (1983; 1992), dans l'art de la Haute-Renaissance déjà comme dans ses antécédents et aussi dans ses séquelles, c'est-à-dire chez Giotto, Masaccio, Fra Angelico, Donatello, Leonardo et Raphaël, puis subséquemment du Baroque à l'Impressionnisme, avec Rembrandt, Rubens, Vermeer, David, Ingres, Goya, Géricault, Friedrich, Constable, Turner, Delacroix, Millet, Renoir, etc., des détails peints ont souvent fait intrusion (ou irruption) à la surface des tableaux mimétiques par le biais d'un travail visuel relevant du niveau matériologique de la facture même de la plastique, soit en vertu des propriétés particulières de leurs pigments de peinture, de celles de leurs couleurs (ou de leurs formes colorées), de leurs angularités et aussi de leurs textures surprenantes.

Signes sémiotiques de la présence opératoire dans l'image peinte d'un *faire* artistique du peintre s'inscrivant dans les marges ou dans les frontières du système fermé du semblable de l'objet pictural naturaliste/volumétrique, c'est-à-dire principalement dans les périphéries entourant les figures centrales hégémoniques, dans les fonds de l'imagerie figurative rythmant les pleins et les vides euclidiens ou encore dans des plans spécifiques (premiers plans, plans intermédiaires, arrière-plans, etc.), ces écarts (très) significatifs par rapport au donné figuratif-mimétique dominant, par rapport à la dominance, soulignent le rôle et la fonction déterminantes d'un tel agir pictural en guise d'infra-code subversif dans un renversement éventuel des codes picturaux.

Sans qu'on s'en rende encore bien compte toutefois en raison de la présence surdéterminante de la référence iconique, à partir de

cette autoréférentialité nouvellement assumée de la surface matérielle de la peinture, le tableau occidental se trouve pour la première fois (re)travaillé, reconstitué, reformulé esthétiquement dans les périphéries du faire-image mimétique. De tels écarts plastiques, qu'en regard du code socialisé de l'espace de représentation albertinien on peut nommer avec Didi-Huberman une *dissemblance* (par rapport à la ressemblance ou par rapport au système du semblable), contreviennent donc localement à partir de la Renaissance, et longtemps après, en tant que rapprochement matiériste du tableau-objet, c'est-à-dire comme signe visuel resté au plus près d'un travail créateur de la surface peinte. Cela en fait un détail ou un fragment significatif par rapport au tout ensemble, c'est-à-dire un fragment-signe de surface qui agit épistémologiquement comme une pure plasticité, comme une pure peinture de représentation de l'objet *vs* l'iconicité sémantique descriptive du détail représentatif. C'est ainsi que le détail plastique d'un objet ou d'une figure iconisée se sera constitué, à travers cet écartement matériologique même, dans une distance visuelle et spatiale à lui, comme une altérité du plan de l'expression par rapport à la peinture archi-codée du plan référentiel du contenu.

De plus, ces prégnances matérialistes supportant les formes-figures gestaltistes d'ordre iconique peuvent être interpellées chez Fra Angelico (*La Madonne des ombres*, c.1438-1450) et chez Leonardo (*La Vierge, l'enfant Jésus et Sainte-Anne*, c.1508-1510), comme plus tard chez Constable (*The Hay Wain*, 1819-21), chez Turner (*The Burning of the Houses of Parliament*, 1834-35) ou chez G. Moreau, au regard de leur textualité visuelle propre nouvellement située dans le rapproché (*vs* le lointain), dans un certain rapprochement proxémique des plans en surface qui signale spatialement l'irruption formelle de sa plasticité constitutive. En témoignent, par exemple, les *pans* de peinture privilégiés par Fra Angelico dans ses fresques des corridors et des cellules du Couvent de San Marco, à Florence (Didi-Huberman, 1990a). C'est dire que, tant le détail ou le fragment-signe plastique en guise de signe-matériau travaillé par l'artiste occidental dans le creuset de l'iconisme que le rapproché ou le proxémique en tant que cette qualité spatialisante

tout à fait particulière de la matériologie plastique, étaient donc déjà présents dans la structure de l'espace perspectif du lointain iconique, mais y étaient demeurés occultés, tus, ignorés ou tout simplement secondarisés derrière l'iconicité régulatrice.

À ce sujet, Michael Fried (1980) s'est arrêté au niveau de l'imagerie française de l'époque de Diderot à des notions d'absorption et d'anti-théâtralité (lire: d'anti-albertinisme) pour bien marquer que de telles différences de détails et de distances (par rapport à la doxa) sont alors, en fait, en peinture pratiquée un véritable problème spatial, un problème de traitement de la spatialisation, pour de nombreux peintres évoluant en présence des discours esthétiques prédominants. D'autres chercheurs ont également reconnu dans le même sens, qu'en pratique, malgré le canon, plusieurs peintres connus et moins connus n'ont certainement pas suivi à la lettre la leçon théorique d'Alberti ou encore celle de Dürer quant aux schémas et aux règles de construction légitime de l'image peinte (Arasse, 1992). Ils ont plutôt joué régulièrement avec ce dispositif ou ce stratagème heuristique de façon à manipuler l'espace et ses figures de représentation selon des pratiques plastico-visuelles originales, inédites, dont la présence n'est pas sans altérer, sémiotiquement parlant, l'énonciation picturale proprement dite, le sujet de cette même énonciation picturale (le peintre/spectateur qui est engagé dans l'image et son regard), ainsi que le sujet (ou le contenu figuratif) de l'énoncé.

Des dérogations ou des démentis importants se retrouvent ainsi à la sortie de la Renaissance dans les propos comme dans les oeuvres de Leonardo, mais aussi, et c'est plus surprenant encore en raison même de ses apports théoriques personnels, on l'a dit, à la consolidation de la doxa, chez Dürer: ainsi, quand Leonardo parle de peinture en termes de *cosa mentale* ou quand Dürer discute des *figures intérieures d'un bon peintre*, par exemple, ils pressentent et manifestent chacun à leur façon une certaine prise de distance, une certaine déviation vis-à-vis du modèle clos. De même, contrant le prototype perspectif unitaire central, la variabilité historique des systèmes de perspectives identifiée par Panofsky dans l'histoire humaine (Carani, 1989; 1994a; 1998a) en est également l'expression

en peinture renaissance, post-renaissance, puis en peinture moderne. (Notons que Panofsky a également identifié la présence d'autres types de perspective non centrales avant la Renaissance, à savoir la perspective courbe de l'Antiquité gréco-romaine et la perspective axiale ou en arête-de-poissons de l'époque médiévale). Sous les Cinquecento et Seicento italiens, en outre, les réflexions esthétiques que certains théoriciens-peintres portent sur leurs productions picturales en fonction de l'affirmation de leurs propres personnalités artistiques, c'est-à-dire en fonction de ce que Arasse a nommé les perspectives du moi (Arasse, 1983; 1992), interrogent en même temps la main-mise et le contrôle que la représentation linéaire classique exerce indument sur le rendu imagier ainsi que sur le contenu de la scène de peinture.

Par exemple, quant à la fois la fonction et à la construction perspectives elles-mêmes, les définitions possibles du point de convergence du système de droites parallèles - à savoir, la correspondance point de vue/point de fuite de la perspective linéaire - inaugurent chez les peintres les plus courageux ou les plus audacieux une série de recherches ponctuelles pouvant apporter à terme une contradiction effective (et souvent de fois efficace) au dogme monoculaire albertinien. On peut mentionner à cet égard les recherches qui sont menées alors sur les multiples points de vue, tels ceux employés par Raphaël dans son fameux tableau, *L'École d'Athènes*, de 1509-10, dans le but de dynamiser les figures de représentation par le biais de différentes perspectives du lointain coexistant dans un même texte visuel en tant que des formes symboliques répondant à différents besoins de spatialisation; sur les doubles points de fuite; sur la perspective atmosphérique développée par Leonardo pour rendre compte de l'indéfinition dans le lointain, c'est-à-dire de l'absence de clarté visuelle des objets situés dans le lointain récessif du tableau albertinien et de leur couleur bleutée qui rappellerait ainsi les effets atmosphériques, perspective particulière associée à celle du lointain qui sera souvent utilisée ensuite comme alternative spatiale dans la tradition de représentation du nord pour faire leur place aux spectateurs; sur l'horizon très haut ou très bas par rapport à la surface peinte; ainsi que sur la perspective des nuages,

dont on sait qu'elle a été longuement étudiée par Hubert Damisch (1972).

S'ajoute encore *grosso modo* à la même époque que se consolide en Occident la perspective centrale l'exploration parallèle par certains peintres comme Giotto de la perspective inversée de la peinture d'icônes russe (voir Uspenski, 1973); le métier novateur d'un peintre comme Uccello qui accorde une grande importance à la composition complexifiée des figures du premier plan et des plans intermédiaires; d'un Messine qui pervertit avec beaucoup de succès, à Venise, les règles mathématiques de la représentation albertinienne; sans oublier aussi les surprises visuelles qu'apportent les anamorphoses (dans l'acception de Baltrusaitis) dont les peintres jouent de l'illusionnisme visuel ainsi que des contorsions du sujet mimétique, du représenté; les valeurs nouvellement suggestives de l'espace Baroque qui est employé en distance intermédiaire, et non plus creusante, par un peintre comme Rubens dans *La montée au calvaire*, de 1636, pour spiraler formellement les émotions expressives issues des perspectives du moi, ainsi que pour dramatiser les rapports d'interrelation de la forme fermée et du fond; les incongruités d'un peintre comme Ingres qui prend des libertés descriptives avec l'anatomie dans son *Odalisque*, de 1814, conservé au Musée du Louvre; ou encore, la perspective de l'impressionnisme par laquelle tant Renoir (*Nue au soleil*, 1876) que Monet (*Impression, Brume. Le Havre*, 1872) entendent valoriser vers 1870-75 la lumière, ou la texture lumineuse, comme lieu d'investissement matériel de la forme-contour dessinée; et j'en passe.

C'est dire qu'en marge du dogme albertinien, on aura quand même poursuivi en Occident l'exploration ponctuelle de différents autres modèles perspectifs possibles en peinture linéaire, si ce n'est dans un même souffle l'annexion de systèmes perspectifs différents, voire oppositionnels, même contradictoires dans un même tableau. Toutes ces recherches ont pour résultat d'en arriver à diverses systématisations possibles des méthodes de projection centrale, tout en rendant compte désormais de la présence d'une nouvelle raison moderne en peinture pratiquée.

L'autonomie de l'art moderne

C'est au nom de l'autonomie de l'art, et spatialement parlant plus spécifiquement contre le sacro-saint ratio du lointain par lequel on veut narrer et expliquer le monde connu, que les peintres modernes proposent finalement à partir du milieu du 19^e siècle une restructuration complète du tableau albertinien. Mais cette revendication remontait bien avant dans l'histoire des idées critiques et des idéologies artistiques.

Avant Goethe, Diderot affirme déjà que l'art ne se mesure point par rapport à la réalité du monde naturel, mais jouit, tout au contraire, d'une existence souveraine. L'opposition Art/Nature est vue par Diderot dans sa critique des Salons de 1763 et 1765 comme le fondement esthétique du statut d'autonomie de l'art. Goethe insiste ensuite sur la nécessité de distinguer rigoureusement les principes sous-jacents à l'organisation de ces univers, ce qui l'amène à opposer deux types d'oeuvres et de vérité: l'oeuvre de nature qui est un objet proprement dit (un sol, une montagne, une pomme, un être humain), l'oeuvre d'art qui en représente les figures et les configurations spatiales. Loin d'être un inventaire scrupuleux, une copie exacte de la réalité des objets montrés dans l'image peinte ou dessinée, par exemple, l'art est d'entrée de jeu, d'après Goethe, une évocation de la scène de la nature, une prise en charge expressive du visible (Goethe, 1983). Dans le creuset de cette intervention, dès le début du 19^e siècle, le principe mimétique promulgué par une critique essentiellement dogmatique, est confondu par cette question de l'autonomie expressive de l'art. Le mouvement romantique marque, en peinture, les premières affirmations d'une telle autonomie de l'art, notamment l'exaltation du point de vue personnel de l'artiste. La peinture pompier, qui est l'expression la plus immédiate de l'académisme au 19^e siècle et qui voue, en particulier, un culte à la prouesse technique traitée comme une fin en soi de la peinture pratiquée, se définit par ailleurs dès l'abord par une réaction intempestive contre le Romantisme (Bourdieu, 1987). Peu après, le projet artistique de la modernité se développe contre cette instauration pompier d'un art d'école conçu comme un art d'exécution modèle

où le sujet littéraire et héroïque du tableau triomphe pour soutenir et réaffirmer une fonction purement référentielle de l'image peinte.

Lorsque Delacroix proclame que la peinture n'a pas besoin de sujet, il soutient qu'indépendamment de ce qu'il représente ou non, le sujet premier de la peinture est elle-même, dans sa matière, dans sa facture, dans ses moyens visuels. De plus, anticipant de plusieurs années les prises de position des peintres modernes, Delacroix précise à l'un de ses élèves que le véritable sujet de l'artiste, c'est lui-même, à savoir, ses impressions, ses émotions devant la nature, justement parce qu'il lui faut regarder en lui et non autour de lui (Ribon, 1988, p. 71). Dans la foulée de Delacroix, Gauguin déclare que l'artiste doit désormais plier l'objet pictural à sa propre vision, le déformer, le transformer expressivement. Puis Van Gogh, le premier peintre vraiment expressionniste, parle de son désir de faire de telles anomalies, de tels remaniements de la réalité naturaliste pour qu'il en résulte des mensonges plus vrais que la vérité littérale et ce, de façon à pouvoir enfin s'exprimer plus librement, plus fortement. Matisse dit la même chose lorsqu'il déclare poursuivre par-dessus tout plastiquement les voies subjectives de l'expression personnelle (Meschonnic, 1988, p. 63). L'autonomie de l'artiste moderne passe donc maintenant par la recherche et par la découverte de l'intensité picturale, alliée à la force expressive de la plastique. On peut rapprocher encore ces propos de la déclaration prémonitoire de Baudelaire, parlant de l'artiste vraiment créateur: *L'artiste, le vrai artiste, le vrai poète, ne doit peindre que selon ce qu'il voit et qu'il sent. Il doit être réellement fidèle à sa propre nature (...) C'est l'imagination qui a enseigné à l'homme le sens moral de la couleur, du contour, du son et du parfum* (Baudelaire, 1955, p. 125).

Intervenant à l'encontre du super-code mimétique, la peinture moderne ouvre ainsi une brèche importante dans le système du semblable de l'objet pictural naturaliste/volumétrique dans la perspective de reconquérir pleinement la subjectivité de l'impulsion créatrice de l'artiste. En découvrant les voies mystérieuses, insondables, non contrôlées et hautement expressives de l'intériorité, elle permet de libérer et de valoriser cette part libertaire demeurée jusqu'alors insondée de créativité artistique en ne la secondarisant

plus, en ne l'inféodant plus comme avant à des apriorismes ou à des conventions visuelles et plastiques supposément inviolables. La raison moderne laisse donc émerger un versant resté très longtemps caché de la pratique picturale, soit celui qu'on associe aux choix et aux intentions de l'artiste. Le chiasme cézannien l'exprime clairement alors. Des écarts ou des fragments (de sens) plastiques qui, paradoxalement, entendaient en même temps demeurer dans le système renaissant et se situer créativement en dehors de lui, avaient ébranlé dans le rapproché, on l'a expliqué *supra*, l'économie de la vision perspective traditionnelle et parmi les premiers, sinon les premiers, avaient entrepris de disloquer dès lors l'agencement du tableau traditionnel. Mais ce qui était seulement présent là en souterrain, en soubassement dans la surface peinte, se révèle définitivement avec Cézanne comme écartement spatial radicalisé par rapport à la norme entendue du lointain, installant désormais comme nouvel horizon de recherche en peinture les valeurs visuelles et plastiques d'un contre-univers du proche, du proxémique.

Le proclame parallèlement à l'art paradigmatique de Cézanne le théoricien et peintre symboliste moderne Maurice Denis dans une intervention restée marquante pour le développement de la peinture moderne et aussi contemporaine: *se rappeler qu'un tableau - avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote - est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées* (Denis, cité dans Ribon, 1988, p. 65). À cette intervention phare de Denis, fait écho picturalement Cézanne qui propose de traiter dorénavant la nature entière *par le cylindre, la sphère et le cône, le tout mis en perspective*. Mais maintenant, contre Alberti, Cézanne entend exprimer ses émotions personnelles devant le spectacle naturel en resserrant et en rabattant vers la surface travaillée par le peintre les plans picturaux tant intermédiaires que lointains au moyen d'une perspective dite cavalière, c'est-à-dire vue de haut et de près par rapport à l'objet naturaliste/volumétrique, comme dans sa *Nature morte au panier*, de 1888-1890. Cet exercice de rupture spatiale cézannienne engendre à l'aube du 20^e siècle une réflexion critique des peintres sur l'opacité de la surface picturale devenue support.

Car, après Cézanne, ce plan-support élémentaire ne peut plus être dévalorisé et secondarisé au profit seulement des structures, des marquages et des positionnements statiques dans l'avant et dans l'arrière du tableau albertinien, telle l'entité gestaltiste de la forme-fermée-sur-le-fond. Il revendique dorénavant un nouveau statut planaire qui tourne le dos une fois pour toutes à la géométrie et à la cartographie d'Euclide.

Le proxène, le plan plat moderniste

Une telle fermeture de la fenêtre d'Alberti met plutôt de l'avant, en effet, le non-euclidien, la surface-plan, le plan-transfert sans sacralité aucune. L'espace du tableau moderniste devient une planéité proprement anti-illusionniste, un Plan Originel au sens de Kandinsky, c'est-à-dire une structure-surface, un support-surface plat, opaque ou transparent, dynamisé, lisse ou strié, rayé, parfois même un parchemin et un palimpseste. On assiste alors à une prolifération de tels trajets formels, formalistes, où, en outre, en liaison avec les éléments planaires et plastiques constitutifs, l'absorbement du spectateur dans l'image-plan devient en soi un parcours et un temps privilégiés de réception de l'image peinte. On s'y intéresse, en priorité, à l'espace délimité par le champ visuel (au sens strict), c'est-à-dire aux masses (taches) colorées, ouvertes et virtuelles, interreliées par les interstices d'une systématiquité perspective proxémique. L'annonce sur la lancée du cézannisme, le cubisme analytique de Picasso et Braque, en particulier en sa phase la plus hermétique, la plus abstraite par rapport à la sacralisation visuelle de l'objet pictural naturaliste (Picasso, *L'accordéoniste*, 1911; Braque, *L'Homme à la guitare*, 1911).

La question de l'autonomie de l'art visuel qui consacrait avec l'art moderne le pouvoir expressif de l'artiste contre des règles artistiques arbitraires, établies par quelques définisseurs du goût, prend un second tournant plus radical encore sous le parapluie des avant-gardes formalistes durant le premier tiers du 20^e siècle. Interviennent alors dans la description et dans l'analyse du tableau moderniste, les

éléments ou les formalismes de *présentation* d'une surface bidimensionnelle travaillée de part en part par l'artiste plasticien (Carani, 1996; 1998-1999a). Le formalisme russe tente d'élaborer avec les théorèmes de Taraboukine les principes de description du nouvel objet pictural issu du cubisme et du cubo-futurisme; le futurisme proclame la nécessité de l'éclatement des formes-contours dans le but de rendre compte des interrelations spatiales des objets-en-mouvement d'un univers post-einsteinien; la réflexion critique de Malevich sur la possibilité d'un *monde sans objet* constate l'écart considérable qui existe entre l'expérience spatiale de l'homme et les structures de représentation euclidiennes proposant la présence d'un objet pictural substantialiste, volumétrique et autonome et débouche épistémologiquement sur l'analyse théorique d'un *plan-plane*; l'unisme du constructiviste polonais Strzeminsky entend exacerber cette platitude du plan-support; reconnaissant la fonction dynamique des éléments picturaux au sein des structures spatiales, Mondrian substitue à la notion d'un objet volumétrique celle d'un nouvel *objet plastique* obtenu, d'une part, par la position/dimension des plans de couleur et, d'autre part, par la présence de formes ouvertes et d'énergies périphériques rendant possible la monstration d'un plenum spatial non-euclidien; Pollock, dans ses peintures *all-over*, travaille les réseaux vectoriels en arabesques, les rythmes et les pulsations plastiques de la surface dans la dimensionnalité structurelle des espaces topologiques; puis Barnett Newman et Robert Ryman mettent en place de part en part un espace purement frontal, bidimensionnel.

Donc, comme autant de solutions originales possibles apportées à la question centrale du sujet réel du tableau, les différentes pratiques picturales modernistes pervertissent complètement le credo mimétique et son système de spatialisation. Elles installent d'abord en guise de contre-vue, de contre-vision, de contre-univers formel, la déiconisation, la défiguration, l'aniconicité. Elles font d'ailleurs de cette aniconicité même un principe artistique non-référentiel supportant l'exigence d'un espace non-mimétique, ainsi qu'un besoin élémentaire ou qu'une ultime nécessité de peindre uniquement à partir de ce qui est particulier à la peinture. De même, spatialement parlant, elles valorisent désormais uniquement le proxémique vs le lointain

récessif, c'est-à-dire l'idéolecte du proche ou du plat, soit l'hypothèse d'une bidimensionnalité (ou ses conditions de possibilité) dans le phénomène pictural proprement dit de la plastique contre celle, classique, du creux. Étendant ainsi la charge créatrice des détails peints à toute la surface du tableau, cela soulève la double question de la perception/construction d'un espace, ainsi que celle des représentations géométrales et picturales de la spatialité. Au nom d'une volonté de transformation des structures spatiales, se précise là formellement la place fondatrice de la plasticité de cette surface plate, à savoir, celle des éléments premiers du langage visuel constituant syntaxiquement les signifiants visuels et plastiques: formes, couleurs, tons, textures, luminosités, avec leurs interrelations, ainsi que leurs effets perceptivo-émotifs propres précisant leur ouverture sémantique.

La transformation formelle s'accomplit dans le sens d'une plus forte insistance sur la matière constitutive de la peinture. On affirme là le lieu pictural du tableau comme espace matériel, registre topologique, ou instance de déplacement et de connexion des éléments formels. Les peintres modernistes privilégient alors un travail de réflexion pratique sur l'opacité du support à la différence d'un travail de représentation iconographique (iconologique) en surface. L'aventure picturale du proche, du proxémique, n'est pas étrangère à ce passage de frontière vers la picturalité, si, par picturalité, on entend le lieu de la manipulation et de l'organisation des lignes, des formes, des couleurs, apposées sur la toile, ainsi que l'effet de sens produit par cette manipulation des formants du langage visuel. Cette définition de la peinture répond à une nouvelle logique de la forme qui engage l'artiste comme le spectateur dans une rhétorique de la matérialité. Au subjectivisme déclaré de l'artiste symboliste, fauviste, expressionniste, ou même surréaliste, s'ajoute un objectivisme pictural pour lequel l'émotion et la sensation visuelles ne se trouvent pas dans le sujet ou dans le contenu iconique du tableau qu'ont encore voulu célébrer à leur façon les peintres surréalistes figuratifs comme Dali et Ernst (et, à un degré moindre, les surréalistes plus abstraits comme Masson, Miro ou Matta), mais avant tout dans les signifiants constitutifs du plan de l'expression

plastique au regard de leurs énergies et de leurs positionnements planaires objectifs.

Depuis le suprématisme malévitchien jusqu'à l'abstraction post-picturale américaine, la peinture non-objective, non-figurative et/ou abstraite contemporaine s'auto-révèle et s'auto-présente dès lors quant à l'évolution réelle des structures de l'espace pictural en tant que le degré zéro de la peinture pratiquée depuis la Renaissance, soit comme la perte absolue de toute référence naturaliste et l'affirmation des relations énergétiques des éléments plastiques constitutifs, détruisant la fonction de spatialisation classique de la représentation picturale au profit des qualités ou des valeurs de mouvance proxémique des surfaces topologiques. Problématisant les effets structurels, compositionnels comme symboliques particuliers des référents volumétriques/naturalistes (Carani, 1998b), la peinture moderniste se veut en ce sens, en liaison avec son procès de déiconisation et sa recherche hypothétique de la «platitude» du plan-support pictural, et parce qu'elle renvoie d'emblée à ce propos aux espaces perceptuels organiques intérieurs, et non aux espaces naturels extérieurs, l'incarnation tant gestuelle, lyrique ou abstraite géométrique, des préoccupations subjectives, projectives et expressives de l'homme contemporain pris dans la tourmente de sa quête de libération personnelle et socio-psychologique.

La critique formaliste/moderniste de Clement Greenberg - une métaphore du plat

L'aventure moderniste entendait le plus possible tenir en échec dans le proche ou dans l'indéfiniment proche la superposition cubiste virtuelle forme/fond tributaire des relents naturalistes/volumétriques par le biais des qualités perceptuelles dynamiques des systèmes perspectivistes convoqués en surface: perspective frontale, perspective focale, perspective réversible ou perspective optique qui, comme des lieux topologiques d'ordre visuel et plastique structurés et organisés dans le tableau, entrent conjointement en ligne de compte. Mais en fait, nonobstant les principes théoriques

non-objectifs, a-logiques et de proximité visuelle d'un peintre suprématisiste comme Malevich (Carani, 1998b), par exemple, dans un tableau aussi marquant pour l'histoire de l'art contemporain que son *Carré blanc sur fond blanc*, de 1918, un dualisme fort important demeure toujours là entre les impressions kinesthésiques visuelles véhiculées par l'apparence quasi-monochromique blanche et la structuration spatiale géométrique abstraite avancée par le peintre russe, c'est-à-dire, dans ce cas-ci, des impressions d'attraction magnétique et de fuite, de mouvement et de résistance, de tension rythmée et de repli, de vague ondulatoire et de calme plat, de revendication et de non-affrontement, etc. D'où une activation et une dynamisation importantes de l'espace proxémique du tableau.

C'est comme si, en fait, Malevitch avait cherché à aborder, à résumer ou à ramasser dans ce tableau traité structurellement en opposition tonale à partir de son monochromatisme ambigü, le vieux dilemme de type euclidien de la forme fermée sur le fond qui était le propre de la peinture perspectiviste héritée de la Haute-Renaissance et avait voulu le dépasser, le transgresser, voire le remplacer par l'établissement d'un nouvel ordre scientifique moderniste fondé d'abord et avant tout sur l'optique et sur la topologie comme nouveaux temps d'appréhension de la structure de l'oeuvre. Le tableau suprématisiste malevichien ne peut donc se déduire, en vertu de sa formulation théorique même, que des conditions objectives qui lui étaient préexistantes comme la forme d'inscription du Plan Originel, le quadrilatère-contour de ses limites, la planéité de sa surface, etc., et était activé comme cohérence en tant qu'unité optique plane. Malevich structure l'oeuvre en fonction d'une autosuffisance plastique à partir des tensions virtuelles d'attraction, de vectorialisation, de réversibilité qui, seules, définissent les coordonnées des éléments mis topologiquement en relation de voisinage/séparation: c'est-à-dire, entre autres, surtout la structure globale en focalisation élargie et décentrée, la forme fermée du carré penchée à l'oblique sur la forme ouverte en périphérie du plan-support, les juxtapositions/superpositions entre plans blancs de textures et de dimensions variées, la distorsion du plan central du haut vers le bas, les positionnements inclinés sur la diagonale et par

rapport à la ligne de base, les inégalités dans ces inclinaisons entre le haut et le bas, entre la gauche et la droite, entre les diagonales harmonique et dysharmonique, les rapports des angularités focales et périphériques, les ondulations, les effets de vague cosmique etc.

En particulier, telle une disjonction kinesthésique palpable, chez Malevich, le carré incliné abruptement à l'oblique dans le carré de la surface travaillée par le peintre, à travers et dans la force vectorielle même de ses éléments primordiaux de forme et de couleur, semble notamment faire flotter, soulever, s'envoler presque un grand plan central blanc incliné, d'où se dégage, par ailleurs, en conséquence, un certain effet ou relent de focalisation de l'objet naturel, par rapport au plan blanc ouvert sur l'indéfiniment proche qui l'entrouve, qui l'enveloppe. Une même charge abstraite ambiguë jouant perceptivement avec la question basique de la bidimensionnalité planaire de l'ensemble de la surface peinte ainsi que sur l'unité et le continu de cette même surface-support, se retrouve de même chez Strzeminsky (1977), chez Mondrian établi en exil temporaire à New York pendant la deuxième Guerre Mondiale et problématisant alors l'idée d'un plan dynamique au sein d'un plenum énergétique dans un tableau comme *Broadway Boogie-Woogie*, et un peu plus tard chez Newman pour ses *zips* verticaux colorés, puis chez Ryman dans ses monochromes blancs manipulant l'indéfinissable comme l'invisibilité du visible et aussi encore chez un peintre formaliste canadien comme Molinari dans ses tableaux *hard-edge* en perspective réversible du milieu des années 1950. En jouant des effets perceptuels d'avancée vers l'avant et de recul dans la profondeur indéfinie vis-à-vis le spectateur, ainsi que des effets gravitationnels liés à la masse énergétique des éléments de forme ou de masse colorée, jouxtés aux espaces très tactiles des textures non illusionnistes, cela empêche la réalisation et la mise en place d'un espace abstrait constitué d'un espace *platement plat*, c'est-à-dire strictement bidimensionnel.

Dans le même sens, en fonction des caractéristiques bidimensionnelles mêmes du plan-support, la critique d'art formaliste américaine, celle formulée par Clement Greenberg et ses disciples, a voulu étendre pendant les années 1950-1960 la notion basique de

planéité du plan de Malevich à toute la surface du tableau pour en faire, en tant qu'une perspective du all-over, une caractéristique autoréférentielle de base de l'ensemble de la recherche picturale formaliste/moderniste, depuis Pollock jusqu'à Ryman, ce qui conceptuellement parlant présumait programmatiquement toutefois des développements intervenant, traversant et orientant alors la pratique picturale contemporaine (Carani, 1990; 2000-2001; 2001).

Vers 1960-1965, à l'apogée de son pouvoir dans la culture et dans le micro-milieu artistique, la théorie greenbergienne entend alors expliquer la situation particulière des arts contemporains entre eux selon les spécificités formelles de chacun des médiums: la peinture moderniste rejetant, par exemple, la tridimensionnalité de la sculpture qui en serait l'attribut d'espace-temps privilégié, alors que la peinture serait purement bidimensionnelle. Insistant sur la primauté absolue de l'expérience visuelle matérialiste percevable, ainsi que sur la question de l'autoréférentialité formelle, Greenberg fait ainsi arbitrairement de la surface plate, sans illusionnisme spatial amené par l'étagement de la peinture et/ou par le problème du clair-obscur, ainsi que sans hiérarchie compositionnelle, le déterminant par excellence de la peinture moderniste, que celle-ci soit figurative moderne, semi-figurative ou carrément abstraite. Il ne s'agit cependant pas, pour Greenberg, il faut s'y arrêter un peu plus longuement étant donné les nombreuses inexactitudes qui ont été véhiculées depuis plusieurs années à ce sujet en histoire de l'art contemporain, d'insister plastiquement sur l'élimination de la figuration ou de la figure proprement dite, mais bien sur celui de son espace, cet espace qui engage cette figure parce qu'il permet l'ouverture spatiale dans laquelle celle-ci apparaît scénographiquement. Là, toute iconisation, toute trace de figuration doit être forcément éliminée parce que toute suggestion figurative implique une signification ou une valeur absente, c'est-à-dire quelque chose qui, en guise de contenu de l'oeuvre, serait située en dehors de l'oeuvre picturale moderniste, ce qui, du point de vue de la critique de Greenberg, serait traumatique et menaçant pour la primauté plastico-visuelle de sa soi-disante autonomie formelle. Procès pictural de désiconisation donc que Greenberg lie, par le biais de cette même

autonomisation formelle réfutant tout contenu référentiel autre que l'autoréférentialité plastique, à une quête contemporaine du *plat* en peinture.

Au demeurant, en tant qu'une tentative critique de fonder les caractéristiques de base du phénomène pictural sur la seule description du support physique dans lequel s'ancre la transmission du message de la peinture, cela répondait par réduction idéologique à l'installation d'un nouveau dogme a-historique et essentialiste de la pensée critique qui, dans ses valorisations et dans ses rejets arbitraires, semblera à plusieurs artistes créateurs, ainsi qu'à de nombreux commentateurs de l'oeuvre visuelle, aussi pernicieuse, malsaine et vaine que l'ancienne modélisation du, et par le système du semblable. En regard de cet idéolecte artistique, Greenberg ne peut donc accueillir dans sa critique d'art l'oeuvre picturale Pop d'un Jasper Johns ou d'un Robert Rauschenberg, qui, dans la foulée des collages cubistes synthétiques de Picasso et de Braque, ainsi que des ready-mades de Marcel Duchamp ou encore des objets surréalistes, ouvrent l'objet visualiste pictural aux passages de frontière entre les arts de la peinture et de la sculpture, de même qu'à l'interdisciplinarité, l'intermédiaticité et l'interculturalité. Johns s'inspire notamment des médias de masse, du cinéma américain et plus particulièrement de la télévision, ainsi que des panneaux publicitaires, etc., y prélevant, pêle-mêle, des fragments-signes qu'il incorpore dans sa peinture hybride, laquelle n'est plus alors une peinture *peinture* formaliste au sens postulé dogmatiquement par Greenberg. Un critique anti-formaliste comme Leo Steinberg (1972), travaillant au même moment que Greenberg, verra par contre dans cet art Pop un processus opérationnel intégrant le plan plat dans un contexte socio-sémique plus large, ce qui sera revendiqué peu après sous le postmodernisme comme une réappropriation plastique qualitativement fort importante.

Également, en tant que seconde réduction idéologique d'importance de l'époque, tant la critique d'art contemporaine que l'histoire de l'art du 20^e siècle auront présenté à tort malheureusement l'avènement en peinture de la nouvelle picturalité plastique de la surface en termes d'*anti-perspectivisme* (au sens restreint, étroit et

purement albertinien du terme perspective) par suite du rejet et de l'abandon par les artistes modernistes des perspectives creusantes. C'est qu'à l'exemple de Gombrich (1963), de Pirenne (1970), et à un degré moindre d'Edgerton (1976), selon lesquels la perspective linéaire ou centrale, nonobstant la montée du non-euclidien, semblerait toujours représenter aujourd'hui idéalement un mode objectif, et non subjectif - ce qu'elle est pourtant à tous égards, on l'a démontré *supra* -, de représentation du monde sur le plan pictural, de nombreux visualistes contemporains se sont contentés de voir là une démarche plastique contemporaine simplement en retrait par rapport à la norme séculaire du lointain naturaliste. Ce faisant, ils négligèrent dès lors de prendre en considération les structures perspectivistes en distances proxémiques ou très rapprochées qui en ont effectivement résulté comme fonctions de spatialisation. Ç'aura été notamment le cas avec la perspective optique mise en oeuvre par Malevich comme espace proxème de circulation du regard, avec la perspective uniste développée par Strzeminsky (et Kobro) pour rendre compte de la bidimensionnalité extrême du plan-support, avec la perspective réversible de Mondrian, ainsi que des peintres québécois Borduas - durant sa période parisienne - et Molinari, où le rapport dialogique de la forme et du fond est pleinement accentué, avec la perspective en arabesques de Pollock dans ses entrelacs constitutifs allant du fond à la surface du tableau, et de retour, avec la perspective frontale de Barnett Newman où, en fonction de sa lecture iconologique, Panofsky (1955) a vu dès l'abord une *perte de contenu* de l'art, ou encore avec la perspective en damier de l'américain Ad Reinhardt (et celle du québécois Molinari) dont j'ai eu l'occasion déjà d'évaluer et de commenter longuement le sens (Carani, 1989; 1991).

Plutôt que d'un simple effort de décalage (temporaire ou tout simplement ponctuel?) par rapport aux valeurs de représentation ou aux formants visuels et plastiques constitutifs de la sacro-sainte perspective albertinienne, ces perspectives contemporaines témoignent, en fait, d'une recherche expressive du proche, du proxème, comme nouveau paradigme de la vision. Le résultat de cette démarche est un type d'espace véritablement optique, en particulier

avec l'émergence, vers 1960, de l'abstraction chromatique, dite aussi formaliste géométrique nord-américaine. Pour ces peintres abstraits chromatiques, le rapprochement pictural veut rendre compte d'un regard privilégiant la présence physique de la surface travaillée comme support, avec ses pigments colorés, avec ses vecteurs formels, avec ses différents formalismes constitutifs, ainsi que l'intrusion désirée du spectateur au plus près du tableau pour le saisir émotivement dans le temps, dans la durée de perception. Apparaît néanmoins dans cette peinture le puissant paradoxe d'une mise à distance du tableau, puisque, comme la sémiotique topologique québécoise l'a démontré (Saint-Martin, 1987; 1990; Carani, 1989; 1992; 1996), cette situation du plat ignore une donnée incontournable à l'analyse: à savoir que les espaces proxémiques des tableaux formalistes/modernistes (*a fortiori* ceux des tableaux abstraits chromatiques) ne sont pas strictement bidimensionnels, comme l'a prétendu une part importante de la critique d'art contemporaine suite aux thèses de Greenberg. Car ils possèdent toujours une profondeur restreinte qui est ancrée dans l'objectivité des matériaux visuels et plastiques, dans leurs positionnements formels sur la surface peinte, ainsi que dans l'aventure visuelle qu'ils supportent en termes de réseaux sensibles sensori-perceptuels et perceptivo-cognitifs.

Du point de vue de la perception spatiale, ces tableaux abstraits sont donc en réalité tout aussi tridimensionnels qu'avant. J'en concluais que dans les *Black Paintings* cruciformes du début des années 1960 de Reinhardt, la proximité est également une mise à distance, et vice versa (Carani, 1991). Le même commentaire peut être émis à propos des tableaux constitués de bandes verticales colorées présentées en perspectives frontales datant du milieu des années 1960 du québécois Guido Molinari, dans lesquels un certain nombre de critiques et d'analystes ont faussement diagnostiqué un univers froid et figé en surface, oubliant de signaler les réseaux topologiques très complexes qui en animent et en agitent pourtant les espaces proches. Si on se met à l'écoute des masses ou des agglomérations plastiques particulières, et à celle des tensions objectives du matériau sémiotique comme tel de la peinture formaliste

nord-américaine, l'idéolecte du bidimensionnel ou du plat fait donc problème. Cela a son importance, car l'idée d'une surface plate, au sens où l'entend ontologiquement Greenberg, semblerait contredire les principes et les paramètres développés par la sémiotique topologique pour lire et interpréter les structures proxémiques de la peinture moderniste. C'est en ce sens que j'ai voulu discuter déjà d'une métaphore du plat (Carani, 1996; 2001) en guise de refondation fallacieuse du tableau contemporain qui ne tiendrait pas compte de l'objectivité sémiotique de sa situation matérielle et spatio-dynamique.

En fait, tout semble s'être passé comme si, après la métaphore du regard régulateur albertinien, on avait assisté dans le discours artistique contemporain à l'emprise réductrice d'une nouvelle métaphorisation du regard, soit à celle de la programmation greenbergienne qui s'est nourrie de principes d'évolution néo-kantiens, ainsi que d'une idée darwinienne de progrès quasiment linéaire dans l'histoire (de l'art) (Carani, 1990; 1994b; 1996), pour les intégrer à une dialectique du support plat, bidimensionnel, inspirée de la théorie de la communication (émetteur/récepteur, etc.). En ont résulté une discussion totalitaire de l'évolution téléologique de la peinture pratiquée au 20^e siècle, ainsi qu'une nouvelle sacralisation désiconisante, aniconique, prenant le relais de l'ancienne placée naguère sous le signe de l'iconisation, de l'iconisme.

Dit autrement, le modernisme tardif, ou le *late modernism*, qui, sous l'égide d'une métaphorisation du plan plat, est véhiculé au cours des années 1960 en tant que l'apogée esthétique et plastique de l'abstraction nord-américaine par le discours critique formaliste, cherche à exacerber, à solidifier, à réguler et à codifier en un nouveau système clos l'autoréférentialité présentationnelle de la surface peinte (et aussi celle de l'objet sculptée) qui a défini et marqué le renouveau plastique moderniste véhiculé par les mouvements d'avant-garde. En effet, en peinture plus spécifiquement, par le biais d'un processus autocritique de réduction puriste (de *purist reduction*) qui est articulé par Greenberg - et ce, tout à fait arbitrairement de l'extérieur seulement de la pratique picturale - à la fois comme le point de départ et le point de chute du travail plastique propre à la peinture (vs celui

rattaché à la sculpture, par exemple), le modernisme greenbergien entend cloisonner et compartimenter à l'extrême les disciplines artistiques. Au nom d'une pseudo auto-critique processuelle de chacune de celles-ci qui serait utilisée d'une façon autant normative qu'analytique comme fondement d'une histoire de l'art unique et linéaire, Greenberg refuse donc obstinément tout mélange ou toute contamination entre elles (par exemple, les travaux Pop de Johns). Et, ce faisant, il valorise ou le plus souvent dévalorise la production artistique qui lui est contemporaine - telle l'abstraction géométrique, le Pop Art, le hard-edge, l'art d'assemblage, le minimalisme, l'art d'environnement, l'art post-minimal, l'art conceptuel - selon qu'elle lui semble répondre ou non à ses valeurs ou à ses critères absolus de jugement et de choix interne qui seraient propres, notamment, à l'art pictural (grand format, *qualité d'être plat* ou bidimensionnalité du plan-support, planéité de la surface de la toile, fonction structurante du support, etc.). C'est justement en fonction de ces critères de choix que seule, comme démarche plastique, l'abstraction post-picturale de Louis et Noland, et aussi l'art abstrait expressionniste du canadien Jack Bush, reçoivent en priorité l'aval de son jugement évaluatif.

Le post-formalisme, l'hybridité postmoderne - l'après peinture *peinture*: du visuel au post-visuel

En raison de ses valeurs restrictives, le modernisme greenbergien peut choisir de laisser de côté les pratiques contemporaines qu'il juge d'une portée essentiellement non-artistique, c'est-à-dire le happening, la performance, la photographie, l'art d'installation, les médias mixtes, l'art vidéo. Dans la mouvance artistique de la fin des années 1960 et du début des années 1970, ces pratiques coïncident avec un mouvement de dématérialisation *post-visuelle* de l'oeuvre artistique *visuelle*, notamment de l'objet pictural. En vertu de leur interdisciplinarité intrinsèque s'ouvrant par croisements, par transferts, à une multiplicité des discours, des attitudes et des démarches, et d'entrée de jeu à un art post-rétinien (au sens visuel limité seulement à la vue du *rétinien* dénoncé déjà

dans ses écrits et dans sa pratique par Marcel Duchamp), elles remplacent alors la peinture ou la sculpture comme les démarches porteuses du changement, du renouveau dans l'art visuel, comme les pratiques les plus significatives de leur époque de contestation et de réfutation de tous les ordres, de tous les systèmes - celui des impératifs de la vision notamment - et de tous les pouvoirs.

Face à l'hégémonie critique et idéologique du formalisme greenbergien, les artistes post-formalistes s'attaquent instinctivement à cette vision hyper-réductrice en mettant au centre des intérêts et des préoccupations plastiques des valeurs anti-formalistes d'insubordination et d'instabilité *vs* de stabilité de l'objet substantialiste greenbergien; voire des valeurs d'impureté *vs* de pureté moderniste, comme les matériaux *mous* du Process Art et de l'Arte Povera au détriment des matériaux durs plus classiques, ou comme les aspects irrationnels de l'expérience vécue dans le quotidien au détriment de la rationalité mimétique, tel qu'exemplifié chez Robert Morris, Richard Serra, Jannis Kounellis, Luciano Fabro, Mario Merz, Penone, Pistoletto, etc. Ces artistes valorisent aussi la présence *vs* l'absence d'une temporalité agissante au sein du parcours de découverte et d'exploration du champ d'inscription environnemental de l'objet plastique de l'art minimal et post-minimal. Et ils s'approprient de même une temporalité reconquise sur les ruines expressives du passé, comme les dimensions ou les strates sédimentaires d'ordre historique et temporelle des matériaux organiques de l'Arte Povera qui sont accumulés au fil du temps pour reconstituer l'expérience humaine et artistique. Mais d'emblée ils sont surtout galvanisés par des impressions nouvelles de présence théâtrale, de théâtralité, envahissant les productions artistiques post-minimales. S'inscrivent aussi dans cet itinéraire, les tableaux-objets baroquisés de Frank Stella produits au milieu des années 70 qui sont mis en scène d'une manière hybride et impertinente à la fois entre la peinture et la sculpture, c'est-à-dire dans un entre-deux qui se refuse à choisir entre l'une ou l'autre démarche, qui, donc, contrairement aux dictées de Greenberg, se refuse à cloisonner, à compartimenter les pratiques artistiques, de façon à pouvoir pervertir et renverser

ainsi la main-mise et le contrôle exercé par les codes disciplinaires formalistes/modernistes (Carani, 2000a; 2000b; 2002).

Confrontant le cul-de-sac épistémologique du *late modernism*, qui est, on l'a esquissé, l'aboutissement logique de l'évolutionnisme téléologique, de l'évolution progressive, propre à l'idéologie moderne du progrès en art, la pensée postmoderne s'associe à ces expériences artistiques post-formalistes pour remettre en question les visions, les idéologies et les mégacodes totalisants de la culture visuelle, ainsi que des arts pratiqués, qui, du tableau albertinien au tableau moderne, jusqu'au tableau formaliste/moderniste, avaient été mis en place comme dominances dans l'art occidental. Elle le fait d'abord en s'appropriant positivement à son compte les notions d'impureté, de présence temporelle et de théâtralité tant dénigrées par un des principaux tenants de la critique moderniste, le critique d'art Michael Fried, puis en introduisant dans la description, dans l'analyse et dans l'interprétation en domaine visuel des métanotions poststructuralistes tirées des travaux de Barthes, de Derrida, de Lyotard et de Foucault, qui étaient demeurées jusqu'alors ignorées ou secondarisées de différence, d'altérité, de déconstruction, de relations de pouvoir, de simulation, de simulacre, d'hybridité, de métissage interculturel et d'intermédiaticité (Carani, 1999; 2000a). La pensée post-moderne permet d'envisager la culture et l'art comme des choses constamment défaites et refaites, et de reconnaître le rôle transformateur de la contestation permanente des valeurs fondamentales ainsi que des conflits de codes dans sa (re)construction épisodique. En outre, la question de la division séculaire dans l'histoire de l'art occidental entre le High Art et le Low Art, entre les beaux-arts ou les arts dits *supérieurs* et l'artisanat, les techniques, les matériaux et les sujets dits *inférieurs*, ne se pose plus. De même, l'idéologie de la nouveauté pour la nouveauté érigée en dogme par les avant-gardes modernistes n'est plus un critère de jugement.

Plutôt, la volonté d'action, les stratégies de manipulation et les capacités de créer de nouveaux signes y sont priorisées. La culture elle-même s'y construit dans la confrontation de l'identique et de l'altérité, de l'ici et de l'ailleurs, du présent et du passé, de la

nouveauté ou de l'originalité et de l'emprunt, dans des assemblages signifiants, des espaces de contacts, des entre-lieux qui sont des champs identitaires et polysensoriels interactifs. Là, les signes transférés subissent des recontextualisations: ils prennent d'autres formes, ils acquièrent de nouveaux usages et ils changent de sens. Les transformer est une manière de marquer une appropriation, une réappropriation et, en même temps, ces mêmes signes transmués transforment ceux qui les manipulent. Il ne reste plus alors qu'à prendre de tels fragments-signes de sens et à les (ré)assembler d'une manière signifiante. La culture post-moderne est donc celle de l'incongruité d'un art fait d'emprunts, de citations, de copies, mettant en cause les intentions de l'original et prenant des formes multiples pour ce faire. Le monde des choses devient avant tout un simulacre où l'œuvre réalisée questionne le vieux principe de l'originalité artistique. Contre les coups de force réussis de contrôle de la représentation, les nouveaux imagistes visuels/post-visuels des années 1970, 1980 et 1990 valorisent alors la discontinuité, la polysémie, tout autant que la rhétorique des signifiés ou le *contenu* évacué sous l'autoréférentialité plastique greenbergienne. L'esthétique chargée épistémologiquement de sens de l'hybridité, de l'hétérogène, de l'hétéroclite, du métissage, y est célébrée au regard du débordement, du détournement ou du travestissement de la notion d'espace-temps et de la juxtaposition des styles et des images disparates, ainsi qu'en vertu d'une théâtralisation et d'une baroquisation de l'imagerie conventionnelle, auratique, allégorique, mythologique, ou aussi massmédiatique (Carani, 2002).

Dans le champ *pictural* plus spécifiquement, le métalangage postmoderne du nouveau domaine visuel/post-visuel s'y révèle en tant qu'une telle démarche aménagée soit dans un espace simulationniste où l'artiste se permet de jouer, à partir d'une reprise critique de la forme figurative, de la forme iconique et de ses balises représentationnelles ou compositionnelles propres, des figures recomposées, mélangées, décontextualisées/recontextualisées, appropriées/réappropriées de l'imaginaire culturel ou de l'imaginaire personnel, soit dans un espace artistique nouvellement élargi au contexte installatif. Autrement dit, avec l'avènement du post-visuel,

la peinture *peinture* que l'on avait appris à connaître en termes de métaphorisations du lointain, du rapproché et du proche pendant les épisodes renaissant, moderne, puis formaliste/moderniste, se mute par le biais d'un nouveau bricolage hétéroclite de sa surface peinte - cette notion de bricolage étant empruntée par les post-modernes au structuraliste français Claude Lévi-Strauss en vue d'être détournée de son acception initiale et reformulée autrement dans un nouveau contexte de créativité plastique -, ou bien en un tableau-objet simulacré, c'est-à-dire en une peinture dérivative, citationnelle, pastichée, appropriationniste, ironisante, fragmentaire, ou bien en une peinture-installation empruntant à l'une et à l'autre de ces pratiques constitutives et ce, pour brouiller les frontières, pour mélanger les choses, pour rompre les amarres ou les balises habituelles du tableau peint, comme l'autorité et l'économie de l'art moderniste en tant que catégorie plastico-visuelle infranchissable.

Ainsi, d'une part, l'image citationnelle ou dérivée de la Trans-avant-garde (d'un Enzo Cucchi ou Sandro Chia), du néo-expressionnisme (d'un Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Jörg Immendorf, Markus Lüpertz, Sigmar Polke, A. R. Penck ou Julian Schnabel), du néo-Dada, du néo-Surréalisme, du néo-géométrisme (d'un Peter Halley), ainsi que de l'Appropriation Art (d'un David Salle ou Eric Fischl), de la New Image (d'un Leon Golub), de l'East Village Art (d'un Kenny Scharf) ou de l'art graffiti (d'un Keith Haring, Jean-Michel Basquiat), etc., est-elle déconstruite comme autorité mimétique mais recomposée en vertu d'images extraites du passé de la peinture pratiquée (histoire de l'art) ou tirées de la nouvelle représentation référentielle massmédiatique (publicité, cinéma, TV). Par le biais de fragments néo-figuratifs de sens empruntés à ces couches de mémoire, à ces mythologies individuelles ou collectives, elle se révèle la somme hybride d'expériences à la fois mnésiques, car basées sur la mémoire et le souvenir, fictionnelles, fantaisistes, occultes ou fabuleuses, que proprement factuelles, car fondés sur des images existantes de la culture visuelle d'aujourd'hui.

Entendant créer un effet perturbateur de sens, l'imagiste post-moderne y mélange donc pêle-mêle, sans hiérarchies, sans sacralités, les codes naturalistes et a-naturalistes, les références iconiques et

aniconiques, le lointain et le proxémique, le premier plan et l'arrière-plan, ainsi que tous les autres éléments ou formants constitutifs des structures du langage pictural. De même, on y puise et on y amalgame sans but, sans finalité ou sans artifice perspectif fixé au préalable, les images, les points de vue, les points de fuite et les perspectives contradictoires, manipulant ainsi les distances, les dimensions et les échelles, ainsi que les affects et les émotions du spectateur. Au sein d'un nouvel univers post-visuel, l'oeuvre picturale postmoderne s'inscrit là à travers le souvenir, la mémoire, dans les lignes du mensonge métaphorique et ce, pour penser les limites du voir comme du dire, du saisir comme du comprendre, du perçu comme du vécu. Spatialement, par la rencontre, par le rapprochement ou par l'assemblage hybride de perspectives hétéroclites - le plus souvent contradictoires - dans le (même) tableau, jouxtant le loin et le proche, etc., le simulacré s'installe sous le postmodernisme pictural, accusant l'image normée, normative, comme le passage ou le glissement de sens d'un mode canonique de figuration à un nouveau métalangage d'ordre figural. Cette pratique amenée au tournant des années 1980 par la reprise néo-expressionniste en peinture, qui, à l'encontre de l'espace mimétique traditionnel en creux, préfère conserver tout de même les espaces proxémiques de la peinture semi-figurative, semi-abstraite ou abstraite contemporaine, pointée par l'emprunt ou par la reprise citationnelle distanciée des schèmes perspectifs une reconstruction du tableau devenue une démarche en contre-vue, un contre-sens, un contre-Pouvoir.

D'autre part, dans la peinture-installation, entendue comme une pratique artistique actuelle qui, par définition même, s'inscrit dans le post-visuel par suite de son ouverture aux massmédias ainsi qu'aux nouvelles technologies de l'information et de la communication, les œuvres produites, généralement *in situ*, c'est-à-dire spécifiquement pour un lieu-site donné, sont expérimentées directement dans l'espace d'exposition que celui-ci se trouve *in* ou hors-galeries. Elles ne sont plus seulement visuelles, donc, au sens de la peinture peinture, elles sont plutôt des expériences interactives avec le spectateur et avec l'environnement qui les supporte, qui les ponctue, qui les anime, ce qui suggère que l'art pratiqué ne réside

pas seulement dans l'objet pictural *per se* mais dans une expérience sensori-perceptuelle, comme polysensorielle, différente et multidimensionnelle de l'espace-temps. S'affranchit et s'affirme là le déplacement physique, temporel, du spectateur dans l'espace ouvert, déployé et élargi de l'oeuvre, dans son parcours dynamique au sein de l'espace de localisation en interaction avec de nombreux médias de masse: TV, photo, vidéo, cinéma, ordinateurs. Plus tard dans les années 1990, avec l'émergence du WWW et de l'Internet, ce parcours pourra n'être que virtuel, ou virtualisé, massmédiatiquement. Ce sont donc ici les éléments de mouvement physique et de localisation spatiale qui priment avant tout dans la peinture-installation (d'un Jonathan Borovsky, par exemple). L'espace d'exposition y rejoint l'espace du spectateur. L'artiste et le spectateur imaginent et construisent leur propre espace picturalisé. Les facteurs spatiaux: lignes de force, vecteurs perspectifs, tracés et taches colorées, etc., sont exposés (déconstruits) et servent de prémices pour la reconfiguration d'un lieu-site picturalisé. L'oeuvre picturale installative habite donc un espace transmuté, posé dans un entre-deux jouxtant la peinture et le théâtre vivant, un espace-parcours qui guide le regard instruit par les possibilités de plusieurs massmédias; elle impose sa facture transcodique, elle fournit un nouveau langage, un contre-code par rapport aux codes de la peinture.

Souvent une forme de narration para-théâtrale est effectivement mise en scène dans la peinture-installation. On y exhibe en un rapport d'effet récit/effet-tableau des objets-éléments picturalisés qui sont extraits d'expériences autobiographiques et/ou socio-contextuelles. Tout cela fait ainsi éclater dans un métacontexte transgressif les significations individuelles associées aux objets éparés trouvés au sein de l'oeuvre installative elle-même, soit en vertu de la déambulation significative même du *regardeur*-spectateur, ce qui élargit d'autant le sens visuel à tous les autres sens, soit en vertu de l'assemblage amalgamant au sein de l'oeuvre les objets-signes tirés de la mémoire ou du souvenir de l'artiste comme de son quotidien le plus banal. Ainsi, des *wall-drawings* ou des objets-indices quotidiens picturalisés (mobilier, vêtements, décors) y invitent les projections, les décryptages, les assimilations, ou encore les parodies. Voulant

ponctuer encore plus ce parcours initiatique, on juxtapose là l'impact emblématique de ces objets à leur charge référentielle pour intensifier d'autant dès lors les renversements et les débordements de sens produits par l'expérimentation sensori-physique et psysico-psychique de l'œuvre. Ces déambulations comportent alors une charge émotionnelle importante qui permet d'occuper pleinement le site, d'en faire le terrain d'une expérimentation polysémique où se concentrent une multiplicité de lectures et d'éléments significatifs.

Cela permet aux spectateurs de vivre intensément pour une période donnée en un lieu donné qui, au départ à tout le moins, se veut anti-institutionnel, alternatif, contre-marché - entrepôts, manufactures, édifices abandonnés, site naturel -, qui est investi, occupé, transformé, recomposé de matériaux pauvres, ainsi que d'éléments reproductibles ou non, interchangeables ou non, transportables ou non, voire de sentiments divers, et qui comporte même parfois des sensations ou des affects contradictoires, paradoxaux, soit, par exemple, une certaine incertitude quant au *contenu* du message à y puiser. C'est qu'on assiste dans la peinture-installation à une démultiplication ainsi qu'à un croisement des références, où le sens n'est plus un donné unique imposé d'une façon autoritaire, mais un donné pluraliste. C'est, par ailleurs, en même temps, en réponse aux constatations de Barthes à ce sujet, une façon de mettre en lumière la mort de l'auteur-Dieu comme unique donneur ou producteur de sens.

L'établissement d'un tel parcours d'incertitude et d'instabilité, la mise en route d'une telle intentionnalité primordiale de déplacement, amène la mise en place de cette expérimentation polysensorielle engageant et convoquant tous les sens qui définit au premier chef la peinture-installation en tant qu'une démarche artistique postmoderne, post-visuelle. Le résultat le plus tangible: l'art d'installation, s'intégrant/intégré à la peinture, amène la réappropriation et la transfiguration d'un lieu-site ou, plus simplement, son réaménagement et sa réorganisation, au sens de la reformulation d'un espace, de la réalisation d'un méta-espace, à travers les nombreuses possibilités sensori-cognitives qu'y supportent plusieurs massmédias associés. Car à tous les instants on doit y être présent par tous nos sens (ouïe, odorat, vue, toucher), on doit y être

en état d'éveil constant. En faisant appel interactivement à tout le corps communiquant et au contexte d'inscription comme valeurs premières de l'exercice, on vise ainsi à installer un nouveau rapport cosmologique art/vie, où on circule comme spectateur attentif devenu regardeur-participant dans un état de perpétuel changement vital(iste).

On peut donc dire que les peintres-installateurs sont animés par le désir de déconstruire l'illusionnisme objectal traditionnel de la peinture, et surtout son emprise implacable sur le regard, pour pouvoir re/construire autrement le territoire et le sens véritables du monde des choses à partir de nouveaux rapports complexes d'ordre imaginaire, spatial et matériel s'établissant entre la forme, la structure, la couleur, le matériau, le lieu, l'environnement, etc. Dit autrement, dans l'ici-maintenant de la peinture pratiquée, la fenêtre d'Alberti n'ouvre sur plus rien de linéaire, de téléologique, de précis ou de certain. Le schème perspectif ne fonctionne plus comme supra-code, comme mode de vision articulée, comme *frein et guide de la peinture*, tel que l'enseignait Leonardo, mais on peut peut-être encore sentir sa présence dans l'imaginaire humano-artistique d'une manière fantômatique, diffuse, incertaine, c'est-à-dire comme *squelette invisible*, tel que le qualifiait jadis Uccello, ou plus justement comme métasymbole désancré, a-topique, a-historique, a-téléologique.

Conclure sur le post-visuel et le post-humain

Dans les parages immédiats (ou dans les suites plus actuelles) des greffes entre la peinture et l'art d'installation, ayant recours à la théâtralité et à la narrativité, on connaît pendant les années 1980-1990 plusieurs démarches artistiques qui, réinvestissant la figure (humaine) comme sujet dynamique, gravitent au fil des conjonctures socio-artistico-culturelles, allant ainsi du ludique irrévérencieux à la gravité mortelle du sida, en passant par la mouvance désaliénante de la libération des identités sexuelles: le mixage hermaphrodite masculin-féminin, les frontières ambiguës du soi et de l'autre, l'homoérotisation des cultures *gay* et lesbienne, l'*outsider sensibility*, etc. Tous ces travaux emploient des stratégies de présentation, comme de re-présentation de la partie et du tout, de permanence et de non-permanence et de

collectibilité ou non, pour réifier et pervertir à la fois ce que le monde de l'art (et pour une bonne part l'histoire de l'art contemporain faite autant par les spécialistes universitaires que par les commissaires d'exposition) a accepté d'emblée en fin-de-siècle comme ce qui serait de l'art et du non-art, du social et de l'artistique, voire de l'esthétique et de l'histoire de l'art. Brouillage recherché des références disciplinaires entendues, donc, et marquage d'un nouveau territoire (re)sexualisé, d'un terrain revu, repensé, pour un humain fragmenté, resubjectivisé autrement au tournant du 3^e millénaire.

À cet égard, j'ai envisagé récemment dans d'autres contextes (Carani, 2000a; 2000b; 2002) l'émergence depuis quelques années maintenant d'une actualité artistique *post-postmoderniste* en peinture et en interarts, d'arts médiatiques et d'arts interculturels qui ont d'abord embrassé, puis dépassé intergénérationnellement les figures de l'abject art pour s'étendre et s'annexer le «post-humain» dans une fusion ou dans une combinaison inédite de l'organique et du technologique, de l'homme et des nouvelles technologies de la reproduction humaine comme le clonage. Une réflexion identique peut-elle être menée à propos de la peinture pratiquée après l'essoufflement assez récent de l'art d'installation et avec la fin des discours poststructuralistes, déconstructionnistes, simulationnistes, etc.? C'est-à-dire depuis la sortie du postmodernisme et l'entrée sur ses ruines dans une nouvelle catégorie artistique qui reste à comprendre et à découvrir?

Actuellement, la peinture pratiquée touche au post-humain, s'incorpore le post-humain, le rejoint, le revendique même, par exemple, à l'égard des capacités fantastiques d'ordre physico-chimique et technologique de manipulation génétique ou de transgénisme et ce, pour trafiquer une nouvelle fois en arts plastiques la figure humanocentriste en la privant (en la vidant) de ses liens habituels avec le monde (archi)connu. Cet univers du post-humain a été engendré ces dernières années par le développement de la toute puissante hyperculture digitalisée, numérisée (Carani, 2002). Cette culture numérique est venue à maturité, on ne peut plus le taire ou, à la limite, feindre par complaisance de l'ignorer de peur de briser la zone de confort qui, après bien des heurts, se sera finalement formée

autour des discours dominants sous le postmodernisme, via l'omniprésence planétaire des massmédias (télévision, vidéo, images publicitaires, etc.), ainsi que celle des nouvelles technologies de l'information (Intelligence Artificielle, ordinateurs personnels, micro-ordinateurs portables, photographie numérique, téléphonie numérique, réseau internet et www), la croissance et l'évolution exponentielles du cyberspace à travers l'espace virtuel des innombrables navigations possibles sur la Toile et par les effets perceptibles de cette nouvelle cartographie hyperdynamique posthumaine sur les sensibilités humaines et artistiques actuelles. En témoignent, en effet, les bouleversements d'ordre cognitivo-perceptif et sémiotico-symbolique que l'on connaît présentement dans ces deux sensibilités, comme aussi dans les arts pratiqués: s'y manifestent, en particulier, des résonances et des appels multisensoriels, des modes du sensible et de figurativité(s) régénérée(s) face à l'imagerie de masse, des digitalisations et des numérisations, des productions *totales* inter- et multi-médias, de l'art web, de la jeune peinture remédiatisée, de l'art transgénique, etc.

Dans un tel contexte d'invention/production/réception artistique recomplexifiée, il-logique, la définition même d'un domaine (du) visuel/post-visuel est donc de nouveau mise en cause par les arts qui s'y activent. En vertu de ce méga-univers socio-artistique post-humain, dit aussi *post-visuel* (au sens d'une supra-imagerie artistique d'origine massmédiatique succédant à l'œuvre graphico-visuo-plastique), qui est traversé par des débordements ou des travestissements des frontières traditionnelles, notamment en raison de la multiplication d'identités transnationales (celle des internautes, par exemple, ces personnes déterritorialisées pouvant développer un sentiment d'appartenance à partir d'un espace virtuel et donc imaginé, dont les moyens de communication accroissent les capacités dialogiques et interactives), quels sont la place, le statut, la fonction et le rôle que peuvent occuper ou jouer les productions artistiques, y compris l'objet visuel proprement dit (objet graphique, objet de peinture, objet de sculpture, objet photographique, etc.)? Devrait-on discuter maintenant d'un domaine *pictural* où l'objet concret cèderait la place à un nouvel objet picturalisé, plus virtuel

ou virtualisé que réel? Tels seraient en même temps les défis, les enjeux fondamentaux, les provocations et les contributions des arts les plus actuels.

Bibliographie

- ALBERTI, Leon Battista. 1972. *On Painting*. Tr. Angl. London: Phaidon Press. [Della Pittura, 1436].
- ALPERS, Svetlana. 1983. *The Art of Describing*. Chicago: The University of Chicago Press.
- ARASSE, Daniel. 1983. « La peinture de la Renaissance italienne et les perspectives du moi ». *Image et signification*. Paris: La documentation française.
- _____. 1992. *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris: Flammarion.
- BAL, Mieke. s/d. *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- BAUDELAIRE, Charles. 1955. «Salon de 1859». *Oeuvres complètes, III*. Paris, 125.
- BOURDIEU, Pierre. 1987. «L'institutionnalisation de l'anomie», dans *Moderne, Modernité, Modernisme, Cahiers du MNAM*, 19-20, juin, 6-19, 10-11.
- BRYSON, Norman. 1983. *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*. New Haven: Yale University Press.
- CARANI, Marie. 1989. *Études sémiotiques sur la perspective*. Cahiers du GRESAC, Lettres-Histoire, Québec: Université Laval.
- _____. 1990. *L'oeil de la critique*, Sillery, Septentrion; « La perspective comme langage dans la peinture pratiquée. Le cas de la perspective en damier », *Degrés*, 67, automne, c1-c23.
- _____. 1992. *De l'histoire de l'art à la sémiotique visuelle*. Sillery: Septentrion.
- _____. 1994a. "Perspective, point of view, and symbolism", dans Thomas A. Sebeok et Jean Umiker-Sebeok édés., *Advances in Visual Semiotics. The Semiotic Web 1992-93*, Berlin et New York, Mouton de Gruyter, 283-317.

- _____. 1994b. “Une histoire pré-sémiotique de l’histoire de l’art: fondements, concepts, modèles, influences”, *RS/SI*, 14, 1-2, 175-199.
- _____. 1996. “La sémiotique visuelle, le plastique et l’espace du proche”, *Protée*, 24, 1, 16-25.
- _____. 1998a. “The semiotics of perspective”, *Semiotica*, 119, 3-4, 209-357.
- _____. 1998b. “À propos de Malevitch. Prolégomènes à une sémiotique du modernisme plastique”, *VISIO*, 3, 2, été, 47-65.
- _____. 1999. “Voir, décrire, penser et percevoir l’objet visuel. L’épineuse question de l’applicabilité des modèles sémiotiques en domaine visuel”, *VISIO*, 4, 2, 9-30.
- _____. 2000a. “L’interculturel, l’intergénérationnel, l’intermédiatique. Une sémiotique de l’*outsider sensibility*, de l’identitaire et du cosmique”, *VISIO*, 5, 1, 109-142.
- _____. 2000b. “La culture visuelle, les études visuelles, la peinture pratiquée, Andy Warhol, la *Beat Generation*, etc.”, *VISIO*, 5, 2, 95-140.
- _____. 2000-2001. “Revisiter Meyer Schapiro 1. L’histoire de l’art américaine en perspective: principaux enjeux et débats”, *VISIO*, 5, 4, 125-164.
- _____. 2001. “Revisiter Meyer Schapiro 2. Les projets intellectuel, théorique et sémiotique”, *VISIO*, 6, 2-3, 277-313.
- _____. 2002. “Autopsie et *petite histoire* d’une pratique. De la sculpture à l’installation, et après”, *VISIO*, 7, 3-4, 183-203.
- DAMISCH, Hubert. 1972. *Théorie du nuage*, Paris, Flammarion;
- _____. 1987. *L’origine de la perspective*, Paris, Flammarion.
- DIDI-HUBERMAN, Georges
- _____. 1990a. *Fra Angelico: dissemblance et figuration*, Paris, Garnier/Flammarion;
- _____. 1990b. *Devant l’image*, Paris, Minuit.
- EDGERTON, Samuel Y. 1976. *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*, New York, Harper & Row.
- FRIED, Michael. *Absorption and Theatricality*, Berkeley & Los Angeles, CA, The University of California Press.

- GOETHE. 1983. *Écrits sur l'art*, Paris, Klincksieck.
- GOLOMSTOCK, Igor. 1991. *L'art totalitaire. Union soviétique. III^e Reich. Italie fasciste. Chine*, Paris, Éditions Carré.
- GOMBRICH, Ernst. 1963. *Meditations on a Hobby-Horse and Other Essays on the Theory of Art*, Oxford, UK, Phaidon Press.
- GREENBERG, Clement. 1961. *Art and Culture*, Boston, Beacon Press.
- KLEIN, Robert. 1979. *Form and Meaning. Writings on the Renaissance and Modern Art*, Princeton, NJ, Princeton University Press.
- KRAUSS, Rosalind. 1977. *Passages in Modern Sculpture*, New York, Viking Press.
- MALEVITCH, Kasimir. 1974. *Écrits I: De Cézanne au Suprématisme; tous les traités parus de 1915 à 1922*, traduits par Jean-Claude et Valentine Marcadé, Lausanne, L'Âge d'Homme;
- _____. 1977. *Écrits II: Le Miroir suprématisme*, édités et présentés par Jean-Claude Marcadé, Lausanne, L'Âge d'Homme.
- MESCHONNIC, Henri. 1988. *Modernité, modernité*, Paris, Verdier.
- PANOFSKY, Erwin. 1924-5. "Die Perspektive als 'Symbolische Form'", in: *Vorträge der Bibliothek Warburg*, Leipzig-Berlin, 1927. 258-330 (tr. fr. Minuit 1975).
- _____. 1939. *Studies in Iconology, Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York, Oxford University Press; *Meaning in the Visual Arts*, Garden City/New York, Doubleday.
- _____. 1975. *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Minuit.
- PIRENNE, M. H. 1970. *Optics, Painting and Photography*, Cambridge, UK. Cambridge University Press.
- RIBON, Michel. *L'art et la nature*, Paris, Hatier.
- SAINT-MARTIN, Fernande. *Sémiologie du langage visuel*, Sillery, PUQ.
- _____. 1990. *La théorie de la Gestalt et l'art visuel*, Sillery, PUQ.
- STEINBERG, Leo. *Other Criteria*, Londres et New York, Oxford University Press.
- STRZEMINSKI, W. et Kobro, K. 1977. *L'espace uniste*, Paris, L'Âge d'homme.

THÜRLEMANN, Félix. 1980. "Fonctions cognitives d'une figure de perspective picturale. À propos du *Christ en raccourci* de Mantegna", *Le Bulletin du Groupe de recherche sémiolinguistique* (ÉHÉSS), 15, septembre, 37-47.

USPENSKI, Boris. 1972. *A Poetics of Composition*.

VASARI, Giorgio. 1568. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori scritte da Giorgio Vasari pittore Aretino*, ed. Gaetano Milanesi, Florence, Samsoni, 1906 (d'après l'édition de 1568).