

Représentation Iconique et Sculpturale :

la figure et le fond en se référant à des objets et à des idées

NAKAMURA Yasushi

Introduction

Comment pouvons-nous exprimer la représentation de l'œuvre d'art en trois dimensions qui est souvent exposée en tant qu'installation dans le champ de l'art contemporain ? Ce style plastique issu de la sculpture et de la peinture est parfois constitué par des objets réels en renforçant un rapport avec l'environnement comme dans l'art *in situ*. Si l'œuvre d'art en trois dimensions représente quelque chose, comment cette représentation fonctionne-t-elle entre l'œuvre, le spectateur et l'espace ? Nous aborderons ce sujet en appelant la représentation de l'œuvre d'art en trois dimensions « la représentation iconique et sculpturale ». Quant à la représentation iconique, c'est-à-dire la représentation de la peinture, de la gravure, de la photographie et de l'image sur écran, il y a de nombreuses discussions dans le domaine de l'esthétique analytique : la théorie de la ressemblance, celle de l'illusion, celle de « voir-comme », celle de « voir-dans » ou celle de la sémiotique, etc. En outre, la représentation iconique est aussi censée être une base de la représentation sculpturale. Cependant, dans cet article nous commencerons une analyse sur l'acte de la représentation sculpturale en mettant en valeur la question de l'espace de la représentation au lieu de nous focaliser sur la problématique de la représentation iconique.

Nous examinerons tout d'abord l'espace de la représentation sculpturale puis de la représentation iconique. Puis, nous proposerons une in-

interprétation de la représentation iconique et sculpturale du point de vue à la fois perceptuel et sémiotique. Enfin, nous expliquerons l'acte de la représentation à travers les exemples de quatre styles d'œuvres d'art.

1. Qu'est-ce que l'espace de représentation sculpturale et de représentation iconique ?

1.1 L'espace corporel

Qu'est-ce que l'espace de la représentation sculpturale ? Dans le cas de la sculpture, il n'y a rien qui la circonscrit comme le cadre pour la peinture. Même si elle est posée sur un socle, celui-ci n'a pas la fonction d'entourer l'espace. L'espace de la représentation sculpturale ne se limite pas à la sculpture elle-même, mais il s'étend à l'espace autour de la sculpture. Susanne Langer s'exprime sur « le semblant de l'espace cinématique » comme suit :

... la sphère cinématique des volumes tangibles ou des objets, et des espaces d'air libre entre des objets, est organisée dans l'expérience réelle de chaque personne comme son environnement, c'est-à-dire un espace dont il est le centre ; son corps et l'étendue de son mouvement libre, de son espace de respiration et de la portée de ses membres, sont son propre volume cinématique, le point d'orientation dont il trace le monde de réalité tangible (Langer, 1977, 90).

En d'autres termes, selon le résumé de Robert Hopkins, « nous faisons l'expérience de notre environnement tel qu'il est organisé autour de nos mouvements et actions possibles » (Hopkins, 2003, 280).

L'assertion de Langer pourrait se rapprocher des notions de phénoménologie de la perception de Maurice Merleau-Ponty. Celui-ci fait remarquer le mouvement abstrait qui unifie l'espace potentiel des êtres humains dans l'espace physique.

Le mouvement abstrait creuse à l'intérieur du monde plein dans le-

quel se déroulait le mouvement concret une zone de réflexion et de subjectivité, il superpose à l'espace physique un espace virtuel ou humain. Le mouvement concret est donc centripète, tandis que le mouvement abstrait est centrifuge, le premier a lieu dans l'être ou dans l'actuel, le second dans le possible ou dans le non-être, le premier adhère à un fond donné, le second déploie lui-même son fond. La fonction normale qui rend possible le mouvement abstrait est une fonction de « projection » par laquelle le sujet du mouvement ménage devant lui un espace libre où ce qui n'existe pas naturellement puisse prendre un semblant d'existence (Merleau-Ponty, 1976, 142).

Ensuite, Merleau-Ponty continue sa discussion en disant que la puissance de projeter un spectacle demeure dans la représentation visuelle : « elle [la représentation visuelle] est elle-même habitée par la même puissance de projeter un spectacle qui se manifeste dans le mouvement abstrait et dans le geste de désignation (Merleau-Ponty, 1976, 146) ». Dans ce cas, le mot « représentation visuelle » ne désigne pas nécessairement une représentation esthétique, mais la représentation de choses ordinaires au sens philosophique. Selon Merleau-Ponty, « “représentations visuelles,” “mouvement abstrait” et “toucher virtuel” ne sont que des noms différents pour un même phénomène central (Merleau-Ponty, 1976, 149) ». Puis, il constate que « les représentations visuelles, les données tactiles et la motricité sont trois phénomènes découpés dans l'unité du comportement (Merleau-Ponty, 1976, 151) ». Ainsi, la représentation visuelle est une charnière qui unifie l'espace corporel à l'espace physique par sa capacité de projection d'un spectacle cinétique. De cette manière, on organise l'espace autour de lui.

De même le spectateur, devant la sculpture comme matière, superpose l'espace corporel à l'espace physique autour de cette sculpture en projetant un spectacle potentiel de son mouvement corporel. Mais dans ce cas, ce spectacle n'appartient qu'à la potentialité concrète de motricité du spectateur. En outre, la projection d'un spectacle de représentation

sculpturale s'ajoute à l'espace corporel.

1.2 L'organisation de l'espace de représentation et de l'espace corporel

Langer note qu'il y a une analogie entre notre acte instinctif de construire l'espace sensoriel et l'activité mentale du sculpteur dans son travail, qui se reflète sur son œuvre (Langer, 1977, 91). Par conséquent, la sculpture domine son environnement comme nous organisons le nôtre.

Une sculpture est un centre de l'espace en trois dimensions. Il est un volume cinétique virtuel, qui domine un espace environnant, et cet environnement retire toutes les proportions et les relations de ce volume cinétique virtuel, comme un environnement actuel provient de lui-même (Langer, 1977, 91).

Langer résume ses idées par la phrase suivante : « la sculpture est littéralement l'image du volume cinétique dans l'espace sensoriel » (Langer, 1977, 92). Même dans le cas de la sculpture, elle met en valeur la sensation visuelle qui rend le volume tangible et cinétique visible en alléguant la conception de « l'espace perceptuel comme scène virtuelle » d'Adolf Hildebrand. Elle argumente sur la notion de « l'espace virtuel » en tant que notion principale de représentation sculpturale. Alors, en s'intéressant à la notion de Langer, Hopkins reprend sa phrase comme suit : « nous pouvons voir l'espace autour de la sculpture pour qu'il soit organisé autour de ses possibilités cinétiques » (Hopkins, 2003, 280). Cependant, Hopkins se demande ce qui organise l'espace de la représentation sculpturale, quoiqu'il approuve la plupart des idées de Langer.

Dans le cas de la sculpture, en revanche, le spectateur ne voit pas l'espace de la galerie organisé autour de l'objet sculpté en s'imaginant être au pied de cet objet : son propre point de vue actuel reste le seul point pertinent. De ce point de vue, il fait l'expérience de

l'espace autour de la sculpture comme formé par la potentialité de l'objet sculpté pour bouger et se comporter de diverses manières (Hopkins, 2003, 280).

Le point de vue de Langer sur la notion de l'organisation de l'espace se réfère au processus intentionnel du sculpteur. Ainsi, selon elle, l'intention de l'artiste d'organiser l'espace s'incarne en son œuvre et cette œuvre domine totalement les points de vue du spectateur. Cependant, comme Hopkins le remarque, la position du spectateur pour voir la sculpture n'est pas forcément identique à celle du sculpteur. En effet, il est des spectateurs qui organisent l'espace de la représentation sculpturale en l'interprétant de diverses manières. Par conséquent, il y a une organisation de la projection du mouvement virtuel de la sculpture, qui est composée par le spectateur sur son mouvement potentiel. En d'autres termes, l'espace de représentation sculpturale qui est organisé par le spectateur sous la possibilité cinétique de l'objet sculpté se superpose à son espace corporel. On pourrait lier l'espace de la représentation sculpturale à la figure et l'espace corporel au fond, et dans ce cas ce fond reculerait comme horizon du champ sensoriel. D'ailleurs, cette figure est encore composée de la figure de la sculpture et du fond de l'espace autour de la sculpture.

1.3 L'espace de la sculpture et de la peinture

Herbert Read fait remarquer que la sensation tangible est la nature propre de la sculpture, à la différence de la peinture. Cependant, la sensation tangible se réduit enfin à la représentation visuelle comme le note Merleau-Ponty. Or, quoique admettant la supériorité du regard, David Martin souligne la différence entre l'espace de la sculpture et celui de la peinture :

... l'espace autour d'une sculpture, bien que n'étant pas une partie de son corps matériel, est néanmoins une partie essentielle de la structure perceptible de cette sculpture. D'ailleurs, les forces per-

ceptibles dans cet espace environnant influencent directement notre corps, en donnant à cet espace une translucidité, une épaisseur, dont manque majoritairement l'espace devant une peinture [...] même si on ne touche pas effectivement son corps matériel, on sent son pouvoir pénétrant dans l'espace environnant et poussant nos corps (Martin, 1976, 282).

À l'instar de Martin, nous dirions que l'espace autour de la sculpture appartient à sa représentation, mais que l'espace réel devant la peinture n'y appartient pas forcément. Dans le cas du tableau, l'espace intérieur du cadre, c'est-à-dire l'espace de la représentation iconique, n'a pas de continuité avec l'espace corporel où le spectateur se trouve réellement. Leon Battista Alberti a ainsi comparé la peinture à la fenêtre : « l'espace du dehors d'une fenêtre est différent de l'espace du dedans de la salle (Hopkins, 2003, 279) ». Cependant, comme la fenêtre fait partie de l'architecture, la peinture fait partie de l'architecture où elle est exposée. La relation entre les deux pourrait correspondre à celle de la figure et du fond. Par exemple, le tableau *L'Église d'Auvers-sur-Oise vue du chevet* de van Gogh, accroché sur le mur du Musée d'Orsay, forme une figure comme peinture sur le fond de l'espace du musée. Dans ce cas, ce fond recule comme horizon du champ visuel et l'espace devant cette peinture est transparent. Par contre, dans le cas de la fresque du *Jugement dernier* de Michel-Ange, l'influence de son expression s'étend sur l'espace de la chapelle Sixtine en tant que partie de l'architecture. De ce fait, le spectateur organise l'ensemble de la fresque et de l'espace comme figure sur fond de l'architecture, qui a aussi la figure de la fresque sur le fond de l'espace de la chapelle.

2. La représentation iconique et sculpturale : organisation de la figure et du fond

Selon Anne Souriau, la représentation générale dans le domaine esthétique signifie la « présentation qui double une autre » (Souriau, 2004,

854). C'est-à-dire que d'un côté il y a un corps ou phénomène artistique, et de l'autre côté il y a un être fictif ou quelque chose d'autre, y compris la chose quasi identique. Ces derniers sont parfois indéterminables comme dans le cas de la peinture abstraite ou de la musique, toutefois ils sont intentionnés ou questionnés esthétiquement. De plus, chaque aspect de la représentation peut correspondre à la figure et au fond. Quant à la représentation de la peinture, c'est-à-dire une dualité de la matérialité de la surface de tableau et de la nature de l'image qui se montre dans l'esprit du spectateur, nous pourrions la considérer comme relation entre le fond et la figure. Selon la théorie gestaltiste, « tout objet sensible n'existe donc qu'en relation avec un certain "fond" » (Guillaume, 1979, 64). Par ailleurs, Merleau-Ponty fait remarquer une représentation d'une tache sur un fond qui est visée comme partie intentionnelle :

Qu'une qualité, qu'une plage rouge signifie quelque chose, qu'elle soit par exemple saisie comme une tache sur un fond, cela veut dire [...] qu'il annonce quelque autre chose sans la renfermer, [...] Désormais le rouge ne m'est plus seulement présent, mais il me représente quelque chose, et ce qu'il représente n'est pas possédé comme une « partie réelle » de ma perception mais seulement visé comme une « partie intentionnelle » (Merleau-Ponty, 1976, 36).

Cet exemple n'est pas le cas de l'œuvre d'art. Dans ce paragraphe, Merleau-Ponty traite de la représentation perceptive d'une chose ordinaire et selon lui, la représentation mentale est représentée par l'organisation de la figure et du fond en tant qu'acte de l'intentionnalité. En outre, la représentation esthétique se superpose sur cette représentation mentale à la manière d'une mise en abyme. Ainsi, un phénomène artistique est aussi visé comme une partie intentionnelle par la réaction esthétique. Merleau-Ponty explique deux types d'intentionnalité : « l'intentionnalité d'acte, qui est celle de nos jugements et nos prises de position volontaires et l'intentionnalité opérante (*fungierende Intentionalität*), celle qui fait l'unité naturelle et antéprédicative du monde et de notre vie »

(Merleau-Ponty, 1976, 18). Ensuite, il refuse le mécanisme de « l'association des idées » basée sur la thèse empiriste, qui ramène à l'expérience passée (Merleau-Ponty, 1976, 38), et il émet qu'il est par la conscience présente devant l'objet que le passé de fait est déployé. Ainsi, selon Merleau-Ponty, « nous percevons un ensemble comme chose que l'attitude analytique peut y discerner ensuite des ressemblances ou des contiguïtés » (Merleau-Ponty, 1976, 39). Or, une conscience d'unité ou une association des éléments, laquelle est la donnée devant l'objet ? En mettant cette question de côté, en tout cas, nous pouvons lier les deux dans le processus de cognition. Nous pourrions dire que l'intentionnalité et la référence à des objets ou à des idées fonctionnent interactivement dans une expérience esthétique. Notre perception d'une unité permet de discerner des ressemblances ou des contiguïtés, et simultanément la référence à des objets ou à des idées sous l'influence de la ressemblance et de la contiguïté nous amène à former une interprétation du contenu. Donc, l'acte de représentation iconique et sculpturale consiste en la formation de la figure sur le fond qui fonctionne dans une interaction entre l'intentionnalité et la référence. Quant à la sculpture, la particularité de sa représentation contient non seulement la sensation visuelle mais aussi la sensation tactile et cinétique de son volume.

Pour Kendall Walton, « n'importe quelle peinture non-figurative ou non-objective qui doit se voir dans quelque configuration figure-fond sera qualifiée » (Walton, 1990, 56). En revanche, Richard Wollheim exclut l'hypothèse figure-fond de son point de vue de la représentation, parce que « pour un élément [visuel] être figuré est une caractéristique bien plus générale qu'être pictural sur une autre chose » (Wollheim, 1973, 28). Je suis d'accord sur cette remarque, mais quand le spectateur a une intentionnalité esthétique, la figure est considérée comme une chose picturale. En outre, former une figure sur / dans un fond correspondrait au « voir-comme » de Ludwig Wittgenstein.

3. La représentation est-elle une illusion, une imagination ou une référence ?

Pour Langer, la représentation est une illusion qu'elle définit comme « espace virtuel » :

Comme une espace derrière la surface d'un miroir, il est ce que les physiciens appellent « espace virtuel » — une image intangible. Cet espace virtuel est l'illusion primaire de tous les arts plastiques (Langer, 1977, 72).

L'espace virtuel de Langer n'est pas localisé et elle explique sa nature comme suit :

L'espace virtuel, étant totalement indépendant et non une zone locale dans l'espace réel, est un système total autonome. Qu'il soit en deux dimensions ou à trois dimensions, il est continu dans toute sa direction possible et il est infiniment plastique (Langer, 1977, 75).

Donc, la représentation sculpturale que Langer considère comme « l'espace virtuel » est une illusion qui existe quelque part ailleurs. Bien que Hopkins soutienne les idées de Langer, il conteste l'interprétation de la représentation sculpturale comme illusion et il adopte la théorie de l'imagination : « Ma suggestion, c'est que l'expérience que Langer a décrite est essentiellement une expérience imaginative » (Hopkins, 2003, 282). Hopkins se réfère à la théorie de l'imagination de Kendall Walton, connue comme celle du *make-believe*. Walton exprime la représentation sculpturale en utilisant l'exemple d'une poupée :

... la place où il y a un bébé fictivement, est justement la place réelle où la poupée se trouve être ; il n'y a pas de la « place fictive » considérée comme un « monde fictif ». À cet égard, les statues et les sculptures sont parfois imaginées ainsi que les poupées sont

imaginées. La statue Minute Man sur le pont Concord fait imaginer qu'un soldat est *sur le pont Concord* (Walton, 1990, 63).

De même, Walton exemplifie son interprétation de la représentation de l'art non-figuratif comme imagination en prenant la peinture de Malevitch *Composition suprématiste* :

On pourrait penser que ce que nous avons ici est simplement une illusion, — il semble au spectateur qu'il y a un rectangle jaune, devant un long rectangle vert, devant un trapèze — et non pas un cas d'imagination. Mais, dans un premier temps, il n'est pas clair que c'est une illusion véritable. Parce qu'il y a une sensation dans laquelle la peinture apparaît comme une surface plane, avec sensation qu'aucune partie de la peinture n'est clairement devant n'importe quelle autre [...] Pourquoi ne dit-on pas qu'elle [la surface de la peinture] suscite une imagination au lieu d'une illusion ? (Walton, 1990, 56)

Si on consulte la définition générale de l'illusion, elle est désignée par l'exemple suivant :

L'illusion est une fausse apparence qui se joue de nous (du latin *ludere*, jouer). Dans l'illusion, il existe bien un objet réel ; mais il se présente d'une manière trompeuse, et nous avons l'impression qu'il est autre que ce qu'il est effectivement (Souriau, 2004, 854).

D'ailleurs, Ernst Gombrich reconnaît comme illusion la dualité de la peinture qui se montre tantôt à titre du matériel, tantôt à titre de l'image, sans la limiter au cas du trompe-l'œil et de la perspective (Gombrich, 1977). On dirait que l'illusion fait partie de la dualité du réel et du fictif et elle n'exclut pas forcément le réel. Ainsi, la remarque de Walton qui dit que « la peinture apparaît comme une surface plane » n'exclut pas nécessairement une illusion. Par contre, la notion de Langer sur l'indé-

pendance de l'illusion en tant qu'espace virtuel dépasserait la définition générale de l'illusion à cause du manque de localité. Sa notion, comme Hopkins l'indique, est plutôt proche de celle de l'imagination indépendante de la circonstance réelle. Pour Walton, la peinture est un accessoire théâtral pour susciter une imagination dans laquelle le spectateur croit à un spectacle. Pourtant, au sujet de la peinture *Composition suprématisiste*, il semble que ce qui fait voir au spectateur un rectangle jaune devant un long rectangle vert soit basé sur une référence à des choses entassées dans son expérience visuelle. Wittgenstein explique le « voir-comme » par la phrase suivante : « ce que je perçois lors de l'apparition soudaine d'un aspect n'est pas une propriété de l'objet. C'est une relation interne entre lui et d'autres objets » (Wittgenstein, 2001, 180^e). Plus tard, il « est parvenu à favoriser plus les termes “relations grammaticales” ou “connexions grammaticales” que “relations internes” » (Glock, 1996, 190). Donc, même si Wittgenstein mentionne seulement une ressemblance de la figure comme relation interne, on pourrait penser que le « voir-comme » est un acte de perception qui relie l'objet à d'autres objets dans un contexte (Wittgenstein, 2001, 180^e). Il me semble que cette notion serait pertinente pour la représentation iconique et sculpturale.

Dans le cas de la peinture *Carré noir sur fond blanc* de Malevitch, on ne voit pas la profondeur suscitée soit par l'imagination, soit par la perception du « voir-dans »¹⁾ que Wollheim définit, mais on peut reconnaître une représentation, même dans cette peinture. Nous la voyons en tant que figure en nous référant à des carrés géométriques de couleur noire ou à des peintures abstraites en tant que telles, sur le fond de la toile, du châssis, du mur et du bâtiment de musée. Certes, il est possible d'imaginer une fenêtre blanche dans la nuit, un puits carré ou d'autres choses, mais cette imagination n'est pas forcément nécessaire pour la représentation. Nous dirons que la représentation iconique et sculpturale appartient à la notion du « voir-comme », qui consiste dans un acte de formation de la figure sur le fond en se référant à quelque chose d'autre. Quant à la référence, nous pouvons évoquer la notion sémiotique de

Charles Sanders Peirce. Il classe le signe en trois types : *icône*, *indice*, *symbole*. « L'“index” [“indice”] est un renvoi du signifiant au signifié en vertu d'une contiguïté effective ; l'“icône” est un renvoi du signifiant au signifié en vertu d'une similarité effective ; le “symbole” est un renvoi du signifiant au signifié en vertu d'une contiguïté assignée (“imputed”), conventionnelle, habituelle » (Jakobson, 1975, 8). Ainsi, la figure se réfère à des objets, des images ou des idées en vertu de la ressemblance, de la contiguïté, ou de la convention.

4. Exemplification

4.1 La peinture figurative

[Référence littérale] Revenons à la peinture de van Gogh. Dans le Musée d'Orsay, si l'on s'arrête devant le tableau *L'église d'Auvers-sur-Oise vue du chevet*, on voit une figure comme une peinture figurative sur le mur du musée, en focalisant son champ visuel. Dans ce cas, le fond est composé de la toile, du châssis, du mur, et du bâtiment, ainsi que du titre de la peinture, de la connaissance du spectateur, et du contexte culturel, et ce fond recule en arrière-plan du champ visuel comme horizon, « mais il ne cesse pas d'être là » (Merleau-Ponty, 1976, 96). Ensuite, dans cette figure on organise encore la figure et le fond comme une mise en abyme. On voit une église, une femme et un chemin se séparant comme figures sur le fond du ciel bleu foncé. Ces figures se réfèrent à des objets réels en vertu de la ressemblance expérimentée. Ces dénominations correspondent à la référence littérale.

[Référence associative] Ce tableau de van Gogh représente un paysage campagnard dans la journée, mais la couleur du ciel est sinistrement sombre et l'on aperçoit de nombreuses touches sinueuses partout. Le ciel sombre nous évoque la tempête par l'association de la contiguïté ; les touches ondulées de couleurs nous évoquent l'idée de l'inquiétude par l'association de la similarité ou des conventions linguistiques. On pourrait se référer au serpent en vertu de la similarité des touches si-

nueuses, qui causent l'inquiétude par les conventions linguistiques ou contiguïté causale. Cette référence correspond à la référence associative.

On peut montrer l'acte de la représentation de la peinture figurative dans la Figure 1.

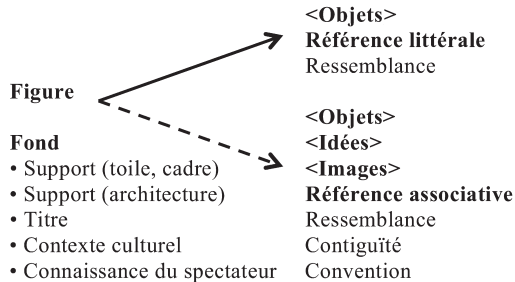


Figure 1 : L'acte de la représentation
(Le cas de la peinture figurative)

4.2 La peinture abstraite

Dans le cas de la peinture abstraite, par exemple le *Vir Heroicus Sublimis (Homme, héroïque et sublime)* de Barnett Newman, il n'y a pas d'objet concret que cette peinture dénote. Pourtant, elle n'est pas un échantillon de couleurs dans un magasin. Cette peinture est-elle seulement une présentation ou non ? En se référant à la grande classification des arts d'Étienne Souriau, Dominique Chateau propose ces deux modes de la représentation :

... *représentatifs*, ceux où « il y a une sorte de dédoublement ontologique » entre l'œuvre et les êtres fictifs qu'elle représente, et *présentatifs* ceux où « œuvre et objet se confondent ». On voit bien que la peinture ou le cinéma sont de la première sorte, la musique de la seconde. Mais on peut tout aussi bien considérer qu'il s'agit de deux modes, et que les arts représentatifs sont tout aussi bien présentatifs (Chateau, 2011, 26).

Ensuite, Chateau appelle « *trouble structurel* un sentiment d'ambivalence que produisent les aspects ou moments d'une œuvre où la fusion, par le

mode présentatif dominant, de l'œuvre et de l'objet se manifeste dans la structure ». Ce trouble structurel incite le spectateur à viser quelque chose d'autre que le semblant de l'œuvre. Même si nous ne pouvons pas distinguer des objets concrets dans une œuvre, nous pouvons catégoriser cette dernière d'un type de représentation. Selon Nelson Goodman, c'est un cas de la « dénotation nulle ou indéterminée » (Goodman, 2005, 52) qui appartient à la « représentation-comme ». Par exemple, « Dire [...] qu'une image donnée représente Pickwick mais non Don quichotte, c'est dire, [...], qu'elle est — et même qu'elle exemplifie — effectivement une étiquette-de-Pickwick mais non une étiquette-de-Don-Quichotte²⁾ » (Goodman, 2005, 98). En tout cas, même un tableau au mode présentatif peut se référer à certaines catégories de la peinture, par exemple, l'expressionnisme abstrait, l'art informel, etc. Le tableau *Vir Heroicus Sublimis* a un trouble structurel par la manière quasi-présentative de la couleur rouge et de la forme géométrique. Même si Wollheim exclut le *Vir Heroicus Sublimis* de la représentation³⁾, nous pouvons former et catégoriser une figure comme une sorte de peinture abstraite en tant que telle sur le fond de la toile au mur du MoMA, par notre connaissance de l'histoire de l'art et dans le contexte culturel. Cette catégorisation d'une figure qui se différencie du fond signifie une représentation⁴⁾.

En outre, on voit cinq lignes verticales et un grand rectangle rouge (ce qui est aussi censé être un fond) dans la toile, qui nous suggère des références associatives. D'après le titre qui appartient aussi au fond, on considère que le tableau *Vir Heroicus Sublimis* fait référence à l'homme héroïque et sublime. Une ligne verticale peut alors probablement se référer à un homme droit, en évoquant, par exemple, des sculptures de Giacometti. Ainsi, cette peinture se référerait à l'idée de l'homme héroïque et sublime que l'auteur a conçue comme titre, pourtant le spectateur ne pourrait pas forcément saisir cette idée, parce que le titre est écrit en latin et que la couleur rouge nous suggérerait diverses idées ou différents sentiments qui ne convergent pas. Il existe toujours un décalage entre l'intention de l'artiste et l'interprétation du spectateur.

4.3 Le *ready-made*

Examinons maintenant un cas de l'œuvre d'art en trois dimensions, du *ready-made*. Si on arrête devant les *Brillo Boxes* d'Andy Warhol, on les reconnaît comme figure sur le fond de la salle du musée. Bien que les *Brillo Boxes* soient des imitations sculptées de la boîte d'emballage de la société *Brillo*, le spectateur ne peut pas distinguer son imitation. De ce fait, l'œuvre est en apparence quasi identique à l'objet lui-même. Le spectateur peut évoquer des tampons savonneux en vertu de la contiguïté. Mais, dans ce cas, ce qui est fictif est une relation existentielle entre ces boîtes et le musée en tant que lieu culturel, c'est-à-dire que cette relation entre la figure et le fond n'est pas conventionnelle. On peut considérer les *Brillo Boxes* comme un signe indiciel qui montre la salle du musée par la contiguïté. Par cette fonction indicielle, nous concevons l'ensemble des *Brillo Boxes* et de la salle du musée comme une figure qui manifeste une théâtralité. D'ailleurs, les *Brillo Boxes* sont censées être une citation de la réalité sur une scène culturelle.

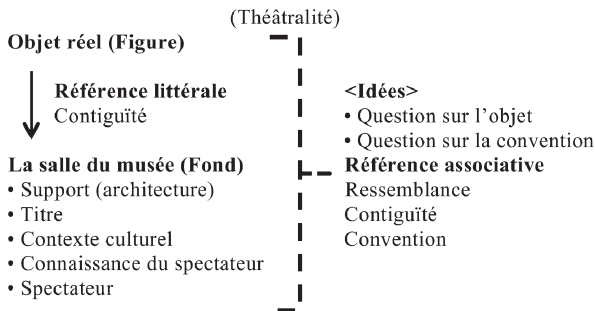


Figure 2 : L'acte de la représentation
(Le cas du *ready-made*)

Arthur Danto discute la différence de l'identité du même contenu selon le contexte, en traitant *Pierre Ménard, Author of the Quixote* de Jorge Luis Borges. « C'est une vérité généralement reconnue que les citations ne possèdent pas réellement les propriétés possédées par ce qui est cité : elles montrent quelque chose qui possède ces propriétés sans elles-mêmes les posséder. [...] ces qualités, sont liées aux circonstances

de la citation » (Danto, 1989, 79-80). Ainsi, les *Brillo Boxes* ne sont pas les Brillo Boxes qui sont utilisés dans le domaine commercial. Ce trouble de l'identité signifie une représentation.

On peut montrer la fonction de la représentation du *ready-made* dans la Figure 2.

4.4 La sculpture publique

Ensuite nous abordons une œuvre (Figure 3) qui appartient à la fois à la peinture et à la sculpture.



Figure 3 : Daniel Buren, *Les Deux Plateaux*, 1986, Paris.

Dans *Les deux plateaux*, qui est un travail *in situ* de Daniel Buren, on pourrait organiser la figure et le fond de diverses manières : (1) une figure qui consiste dans les colonnes, le sol, et l'espace sur le fond de la cour d'honneur du Palais-Royal en se référant à une catégorie de l'art public en tant que tel en vertu de la convention, à un très grand échiquier en vertu de la ressemblance ou à la relation théâtrale avec le spectateur en vertu de la contiguïté ; (2) les figures des colonnes dans le fond de cet espace en se référant aux colonnes traditionnelles de la galerie d'Orléans en vertu de la ressemblance ; (3) une figure du paysage des architectures autour de la cour d'honneur du Palais-Royal sur le fond des colonnes rayées en se référant littéralement à ces architectures défamiliarisées ; (4) les figures des rayures dans le fond de cet espace

en se référant à la peinture abstraite en tant que telle en vertu de la ressemblance ou de la convention, etc. Ces rayures montrent à la fois le lieu de la cour d'honneur et elles-mêmes en tant qu'indice en suscitant une nouvelle vision du lieu.

Conclusion

Pour conclure, la représentation consiste dans un acte d'organisation de la figure sur le fond en se référant à des objets, à des idées ou à des images. On peut considérer qu'il y a deux sortes de références dans la représentation de l'œuvre d'art : l'une est la référence littérale qui dénote l'objet en vertu de la ressemblance, l'autre est la référence associative qui se réfère à des objets, des idées ou des images, en vertu de la ressemblance, de la contiguïté ou de la convention.

Notes

1) « Voir-dans » de Wollheim (Wollheim, 1968, 205–226) consiste à reconnaître la profondeur dans la peinture, c'est-à-dire « sur », « au même niveau de » et « derrière » dans la peinture (Wollheim, 1973, 26–29). « Si nous pensons que la représentation se présente justement dans le point où le sens de la profondeur est perceptuellement évoqué, la carte se révèle non-représentationnelle, mais beaucoup de peintures abstraites sont le mieux considérées comme représentations » (Wollheim, 1996, 224).

2) D'après Goodman, une image de licorne exemplifie (ou est dénotée par) une étiquette-de-licorne. Mais, je ne tiens pas compte de son nominalisme selon lequel la notion générale d'une licorne n'existe pas. Dans le cas d'une image de licorne, il conviendrait qu'elle dénote une idée de licorne.

3) Wollheim exclut certaines peintures abstraites, par exemple le *Vir Heroicus Sublimis* par Barnett Newman, de la représentation en raison du manque de profondeur (Wollheim, 2001, 131).

4) Goodman explique le cas de la dénotation nulle ou dénotation indéterminable à travers des exemples d'images de licornes, qui ne traitent pas l'objet réel, mais qui sont classés en images d'un certain type — « image-de-licorne ». Ainsi, la représentation qu'il définit a deux types : l'une est la dénotation et l'autre est la représentation-comme ou l'exemplification, c'est-à-dire une catégorisation (Good-

man, 1976, 31). Je pense aussi que la catégorisation est une sorte de représentation.

Références

- Cassin, Barbara (dir.) (2004), *Vocabulaire européen des philosophies : dictionnaire des intraduisibles*, Paris : Édition du Seuil.
- Chateau, Dominique (2011), « Le trouble esthétique », *Recherche en Esthétique*, no. 17, décembre 2011, Martinique : IUFM / C.E.R.E.A.P.
- Danto, Arthur Coleman (1989), *La transfiguration du banal*, Paris : Édition du Seuil.
- (1981), *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge & London : Harvard University Press.
- Glock, Hans-Johann (1996), *A Wittgenstein Dictionary*, Oxford : Blackwell.
- Gombrich, Ernst H. (1977), *Art and illusion : a study in the psychology of pictorial representation*, London : Phaidon.
- Goodman, Nelson (1976), *Languages of Art*, Oxford : Oxford University Press.
- (2005), *Langages de l'art*, trad. Morizot, Jacques, Paris : Vrin.
- Guillaume, Paul (1979), *La psychologie de la forme*, Paris : Flammarion.
- Hallett, Garth (1977), *A companion to Wittgenstein's "Philosophical investigations,"* Ithaca & London : Cornell University Press.
- Hildebrand, Adolf Von (1932), *The Problem of Form in Painting and Sculpture*, New York : Stechert & Co.
- Hopkins, Robert (2003), « Sculpture and Space », Dans *Imagination, Philosophy and the Arts*, Lopes, Dominic McIver et Kieran, Matthew (éd.), London : Routledge, 272–290.
- (2005), « Sculpture », Dans *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Levinson, J. (éd.), Oxford : Oxford University Press.
- Jakobson, Roman (1963), « Les embrayeurs, les catégories verbales et le verbe russe », Dans *Essais de linguistique générale*, Paris : Les Éditions de Minuit.
- (1975), *Coup d'œil sur le développement de la sémiotique*, Bloomington : Indiana university.
- Langer, Susanne (1977), *Feeling and Form : A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*, New York : Macmillan.
- Martin, F. David (1976), « The Autonomy of Sculpture », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 34, no. 3.
- Merleau-Ponty, Maurice (1976), *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard.
- (1962), *Phenomenology of Perception*, trad. Smith, Colin, London : Routledge & Kegan Paul.

- Read, Herbert (1956), *The Art of Sculpture*, New York: Pantheon Books.
- Souriau, Étienne (2004), Anne Souriau (dir.), *Vocabulaire d'esthétique*, Paris : Quadrige / Presses universitaire de France.
- Schier, Flint (1986), *Deeper Into Pictures*, Cambridge : Cambridge University Press.
- Vance, Robert D. (1995), « Sculpture », *British Journal of Aesthetics*, vol. 35, no. 3, 217–225.
- Walton, Kendall Lewis (1990), *Mimesis as Make-Believe : On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge : Harvard university press.
- (1970), « Categories of Art », *The Philosophical Review*, vol. 79, no.3, 334–367.
- Wittgenstein, Ludwig (2001), *Philosophical investigations*, trad. Anscombe, G.E.M., 3ème éd, Oxford : Blackwell.
- (1955), *Tractatus Logico-Philosophicus, introduced by Russell, Bertrand*, London : Routledge & Keagan Paul.
- Wollheim, Richard (1973), *On art and the mind : essays and lectures*, London : Allen Lane.
- (1992), *Art and its Objects*, Cambridge : Cambridge University Press.
- (1996), « Representation », avec Phillips, Antonia, *The Dictionary of Art*, t. 26, Turner, Jane (éd.), New York : Grove, 221–226.
- (1998), « On Pictorial Representation », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 56, no. 3, 217–226.
- (2001), « On Formalism and Pictorial Organization », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 59, no. 2, 127–137.

Cet article est une édition française, revue et augmentée, de l'article intitulé « Pictorial and Sculptural Representations: Figure and Ground Referring to the Object and Idea » dans les actes du 20th *International Congress of Aesthetics (ICA2016)* à Séoul en 2016 (Organisateur : IAA (International Association for Aesthetics)).