

Les formes d'écriture de Marguerite Duras, tout comme le contenu de ces écrits, rendent la part active impartie au lecteur à la fin du XX^e siècle (Umberto Eco) en inventant un nouveau système d'économie des mots. La rupture contenue dans l'œuvre de l'auteur tient à l'énonciation d'une nouvelle logique des formes, d'une nouvelle mentalité axée sur l'émergence des sujets contre l'objectivisation de la pensée. Les textes de l'auteure traduisent, dans le système narratif qu'elle énonce et critique tout à la fois, le refus de faire de l'écriture une fin de la production économique comme support, comme principe d'intégration psychologique, comme stratégie politique ou stratégie de contrôle social, là où les mythologies des sociétés capitalistes modernes entendent maintenir l'écriture à des fins productivistes. Telle serait la marge durassienne aujourd'hui.

Catherine Vogt

CREM, université Paul Verlaine-Metz
4vogt@free.fr

Bernard DARRAS, *Images et sémiologie. Sémiotique structurale et herméneutique.*

Paris, Éd. Publications de la Sorbonne, coll. Esthétique, 2008, 150 p.

Images et sémiologie est le second ouvrage de la série « Images analyses » ; il regroupe les contributions de neuf chercheurs du domaine de la sémiotique structurale et herméneutique. La présentation de l'ensemble ainsi que la dernière communication sont rédigées par Bernard Darras, professeur à l'université Paris I et membre du centre de recherche Images, culture et cognitions. Le livre retient l'intérêt car il reprend les principales notions de la sémiologie, en référence aux travaux de Ferdinand de Saussure. Par ailleurs, le lecteur y découvre différentes applications qui vont du dessin de presse au design de l'information en passant par les photographies et l'autoportrait de Vincent Van Gogh. L'ensemble donne lieu à des méthodes d'analyse et d'interprétation spécifiques.

La première contribution, « Le scénario de Ben Laden. Interprétation d'un dessin de presse », reprend un sujet d'actualité de la scène médiatique présenté sous forme d'illustration. Dans son étude, Nicole Everaert-Desmedt, professeur aux facultés universitaires Saint-Louis à Bruxelles, dénote deux plans de lecture : l'expression et le contenu. Elle y développe les travaux initiés en sémiologie par Louis Hjelmslev qui divisent l'image en deux parties : « Comme il s'agit de dessin, le plan de contenu (le plan conceptuel, le signifié) est à mettre en relation avec un plan de

l'expression (le plan matériel, le signifiant) qui est d'ordre plastique ou graphique » (p. 12). Chacun de ces plans est finement expliqué, le document de travail étant constitué de ce même dessin de presse et les références théoriques, de celles du Groupe μ qui, contrairement aux recherches de Jean-Michel Floch, « distingue, dans une image, deux classes de signes autonomes : les signes "plastiques" et les signes "iconiques" » (id.).

Une seconde méthode est présentée par Pierre Fresnault-Deruelle, professeur à l'université Paris I Panthéon-Sorbonne ; elle est fondée sur le décodage d'une affiche réalisée par un anonyme et datant de 1968. Pour le chercheur, cette affiche est un « véritable document historique » (p. 26). Dans un premier temps, la démarche consiste à l'envisager selon son contexte sociopolitique, médiatique et culturel ; dans un second, à s'arrêter sur chacun des aspects iconographique et iconologique qui la constituent. Ces deux étapes contextualisent donc socialement et scientifiquement l'objet étudié. Ainsi le travail de décodage reprend-il séparément les composants de l'affiche tout en essayant, à chaque fois, d'appliquer le rapport signifiant/signifié. D'où cette définition de Pierre Fresnault-Deruelle : le code est « un ensemble d'au moins deux unités qu'on appellera signes, ensemble réglé par un système de correspondances terme à terme » (p. 32).

Un autre modèle d'analyse sémiotique est présenté par Georges Roque, directeur de recherche au CNRS, rattaché au Centre de recherches sur les arts et le langage à l'École des hautes études en sciences sociales. Il est fondé sur l'autoportrait de Vincent Van Gogh à l'oreille bandée. Une lecture aussi descriptive que détaillée est proposée ; elle reprend les conditions de vie du peintre ainsi que le contexte de réalisation de son œuvre. Quant à l'analyse, elle prend en compte les couleurs utilisées pour les décrire et les analyser finement. Afin de clarifier les tenants et aboutissants de l'objet de sa contribution, Georges Roque énonce que « dans les analyses d'images, l'accent est presque toujours mis sur les éléments iconiques, au détriment des éléments plastiques. Cela tient notamment au fait qu'on assigne encore trop souvent à la couleur une valeur décorative et ornementale, sans prendre en compte sa valeur signifiante » (p. 63). Cette attention particulière portée à la couleur émane du contexte de parution de l'œuvre. En effet, « le peintre était soucieux non seulement d'harmonie chromatique, mais aussi d'harmonie entre les couleurs et le sujet qu'il traitait ». À noter que cette contribution est très précise quant au détail plastique. En découle un

équilibre qui transparait autant au niveau formel de la composition qu'à celui de l'analyse iconographique. Sur ce plan, ressort l'idée d'harmonie chromatique « en tant que réconciliation des contraires et des contrastes [et qui] doit être mise en rapport avec la vie de Van Gogh, à la fois sur les plans psychique et socio-économique » (p. 64).

La contribution de Bernard Darras place la sémiologie dans un cadre plus large que les arts plastiques ou la photographie pour l'inclure dans le champ du design de l'information. À noter que cette notion faisant partie du domaine artistique, elle en appelle à la créativité et à l'innovation mais suppose aussi une part importante de fonctionnalité. Lié à l'information, le design vise à transmettre un message et atteindre une cible déterminée. Aussi cette étude met-elle en exergue le système des signes « dans leurs fonctionnements cognitif, créatif, pragmatique et social » (p. 125). Une analyse de la signalétique a donc été réalisée à partir d'icônes hautement standardisées et en tenant compte de la dimension internationale. Elle reprend l'exemple des pictogrammes d'hommes et de femmes dans plus de sept pays et « expose les nombreux allers retours entre le travail de recherche des designers et les enquêtes préalables et de validation auprès des populations concernées par la signalétique » (p. 135). Cette contribution déroule une logique démonstrative et interprétative ; elle vise à définir ce qu'est un dispositif signifiant et conclut sur une clarification de la notion de sémiotique systémique qui, selon Bernard Darras, « a pour vocation d'étudier le développement des sémoses et leurs programmes pragmatiques au sein des systèmes dans lesquels elles se développent » (p. 147).

Présentant quatre contributions de l'ensemble de l'ouvrage, une diversité aussi bien des sujets à analyser que des méthodes d'interprétation est remarquable. Ceci renseigne sur les étendues d'une discipline récente, la sémiologie, qui apparaît au début du XX^e siècle et ne cesse d'évoluer, faisant appel à divers champs théoriques et méthodes d'analyse. Car la sémiologie étudie prioritairement les signes que renferme tout objet. Mais prenant l'image comme champ d'investigation, on peut se demander dans quelle mesure on est susceptible de faire appel au contexte social et culturel de sa création pour autoriser l'émergence de nouveaux sens.

Sarra Belhassine

CREM, université Paul Verlaine-Metz
belhassinesarra@yahoo.fr

Sandrine DARSEL, Roger POUVET, dirs, *Ce que l'art nous apprend. Les valeurs cognitives dans les arts.*

Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. *Æsthetica*, 2008, 196 p.

Le cognitivisme appliqué au domaine des arts comme à tout autre domaine suscite de légitimes réserves. S'agirait-il du dernier des avatars de la psychologie cognitive (par extension, des sciences cognitives...) et de la métaphysique naturaliste qu'elle véhicule au mépris de toute réalité ? Les auteurs en ont conscience et précisent, dès l'introduction de l'ouvrage, les termes du débat sur le cognitivisme esthétique : « La valeur cognitive de l'art renvoie à ce qu'il est susceptible de nous apprendre. Le cognitivisme esthétique est la thèse selon laquelle la valeur artistique d'une œuvre d'art réside, au moins partiellement, dans ce qu'elle nous apprend ou nous fait comprendre. L'idée selon laquelle la valeur artistique d'une œuvre d'art est fonction de la valeur intrinsèque (ou esthétique) de l'expérience que l'œuvre offre, et non d'une quelconque valeur instrumentale, est rejetée. En effet, cette hypothèse recèle trois difficultés principales : d'une part, elle repose sur une division difficilement soutenable entre les éléments ou aspects d'une expérience et ses effets ; d'autre part, on ne voit pas pourquoi seule la valeur intrinsèque serait la mesure de la valeur de l'œuvre ; enfin, la restriction de la valeur artistique à la valeur esthétique ne va pas de soi. Dès lors, l'évaluation cognitive d'une œuvre d'art fait partie intégrante du processus d'évaluation » (p. 13).

Ce cadrage a le mérite de situer le projet, de le positionner d'une manière à la fois acceptable – en évitant l'écueil du naturalisme – et opérationnelle, en esquissant un vaste espace d'analyses. Dès lors, il s'agit de se plonger dans la dynamique de l'expérience esthétique en écartant les préjugés qui entravent la compréhension de celle-ci pour mettre au jour les opérations « cognitives » qui la conditionnent.

Si le projet est clairement posé, certaines des contributions composant cet ouvrage collectif ne partagent pas la même clarté. Ainsi la première se propose-t-elle d'« examiner en détail le fonctionnement cognitif de l'imagination dans l'éducation éthique, en attirant l'attention sur les fonctions jouées plus particulièrement, dans ce processus cognitif par l'universalisation et l'accointance imaginative » (Berys Gaut, p. 23). Le lecteur doit avouer son extrême perplexité, chaque terme lui paraissant équivoque. Et le reste de l'article (qu'il n'est pas parvenu à lire entièrement...) lui est demeuré