

**Jean Paris, *Painting and Linguistics*, Pittsburgh: Carnegie —  
Mellon University, 1975. 72 p., 12 illus., \$4.00**

Gérard Le Coat

Volume 3, numéro 1, 1976

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1077384ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1077384ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

ISSN

0315-9906 (imprimé)

1918-4778 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Le Coat, G. (1976). Compte rendu de [Jean Paris, *Painting and Linguistics*, Pittsburgh: Carnegie — Mellon University, 1975. 72 p., 12 illus., \$4.00]. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 3(1), 71–73.  
<https://doi.org/10.7202/1077384ar>

the title of the work cited only in the bibliography which follows on p. 105. These are minor problems though and do not detract from the valuable contribution the book makes to our knowledge of early European panel painting techniques.

Barbara Dodge  
York University  
Toronto

Jean PARIS, *Painting and Linguistics*, Pittsburgh: Carnegie — Mellon University, 1975. 72 p., 12 illus., \$4.00.

Ce volume, premier né d'une série *PRAXIS/POETICS* comprend deux essais, "Toward a Visual Syntax" et "The Misfortunes of the Virgin Mary", qui furent présentés l'an dernier sous forme de conférences à l'Université Carnegie—Mellon. Le titre *PRAXIS/POETICS* choisi par les promoteurs de la série montre d'emblée leur intention de privilégier le domaine de l'expression, inséparable de l'investigation des démarches instrumentales de sélection et combinaison qui mettent en évidence le système rhétorique dénoté par l'objet observé aussi bien que l'appartenance idéologique de l'artiste. D'autre part, la bipolarité de type *ET/OU* retenue ici semble bien indiquer un intérêt particulier pour la dialectique de la linguistique structurale. S'il est encore trop tôt pour savoir comment se développera la série, l'ouvrage initial que nous présentons ce jour aux lecteurs de RACAR confirme en tous cas l'orientation suggérée plus haut.

Jean Paris, dont les entretiens avec Roman Jakobson, Morris Halle et Neam Chomsky ont été récemment publiés (*Hypothèse*, Paris, 1972), se fait l'avocat d'une approche critique de l'objet visuel fort différente de celle promues par les trois maîtres-à-penser de l'histoire de l'art contemporaine: Wölfflin, Riegl et Warburg. Tandis que Wölfflin tend à isoler le fait visuel, Riegl valorise les articulations stylistiques; Warburg, quant à lui, valorise le socio-culturel. On trouve donc trois approches distinctes que l'on peut désigner, je pense, comme formaliste, évolutionniste et contextualiste. Or, ce qui lie ces trois approches, c'est le recours à un cadre référentiel unique: le cadre chronologique — celui-là même dont Jean Paris refuse la suprématie. Affirmant l'autonomie des structures de l'imaginaire "[which] owe very little to social conjunctures", il déclare: "It is not because one work

follows another that it stems from it... similar works can appear in areas as distant in time as they are in geography". L'archétype thématique "does precede its applications, its deformations, only for a logical mind: in reality, it often springs from them". Ergo, "it is about time to upset the sacrosanct historical categories... and to get rid, by the same token, of the tyranny of *influence*, another obsession of art criticism" (p. 45; italique dans le texte original).

Cette décision d'explorer l'objet visuel "disregarding chronology and schools" n'implique cependant pas pour Jean Paris le rejet global de la perspective historique (rejet auquel aboutit George Kubler dans *The Shape of Time*, par exemple). Il accepte la notion d'"historical dialectics in art", mais se trouve dans l'impossibilité d'utiliser les schèmes évolutifs continus perfectionnés par ses illustres prédécesseurs pour la simple raison qu'il poursuit un but différent des leurs: il ne s'agit pas pour lui de replacer le fait visuel dans telle ou telle séquence au nom d'une grammaire stylistique normative, mais de lui restituer sa dimension ontologique. Dès lors, peu lui importe que tel ou tel objet ait été créé avant ou après tel autre. Ce qui compte, c'est de reconstituer la logique *interne* du développement de l'archétype, donc de rendre compte de permutations qui ne peuvent en aucun cas exclure l'intrusion d'éléments achroniques. Ainsi, dans le modèle transformationnel auquel il aboutit à propos de l'archétype marial, l'artiste ayant exécuté la *Vierge en gloire* de Xenophontes (XVI<sup>e</sup> siècle) est placé avant celui auquel est due la *Vierge de Monreale* (XII<sup>e</sup> siècle).

Que penser de cette prise de position? Personnellement, elle ne me dérange ni ne m'intimide. Nous savons très bien que l'approche totale du phénomène artistique est impossible; force nous est de nous centrer sur certaines modalités à l'exclusion d'autres, donc de sélectionner des critères analytiques pertinents. Quelque objectif que l'on se fixe, la nécessité demeure de pouvoir identifier et classer une masse d'objets qui méritent le nom d'événements dès l'instant où on les considère comme étant apparus à différents moments. Or, pour nous occidentaux, les objets visuels sont devenus essentiellement des événements — une conséquence, je suppose, du dynamisme particulier de notre culture. À la « tyrannie » des influences, on peut ajouter celle des attributions (dont Frederick Antal disait il y a plus de vingt ans déjà qu'elle tend "to confine art history to attributions almost for attributions' sake"), et celle du découpage du « scénario » en séquences stylistiques, découpage

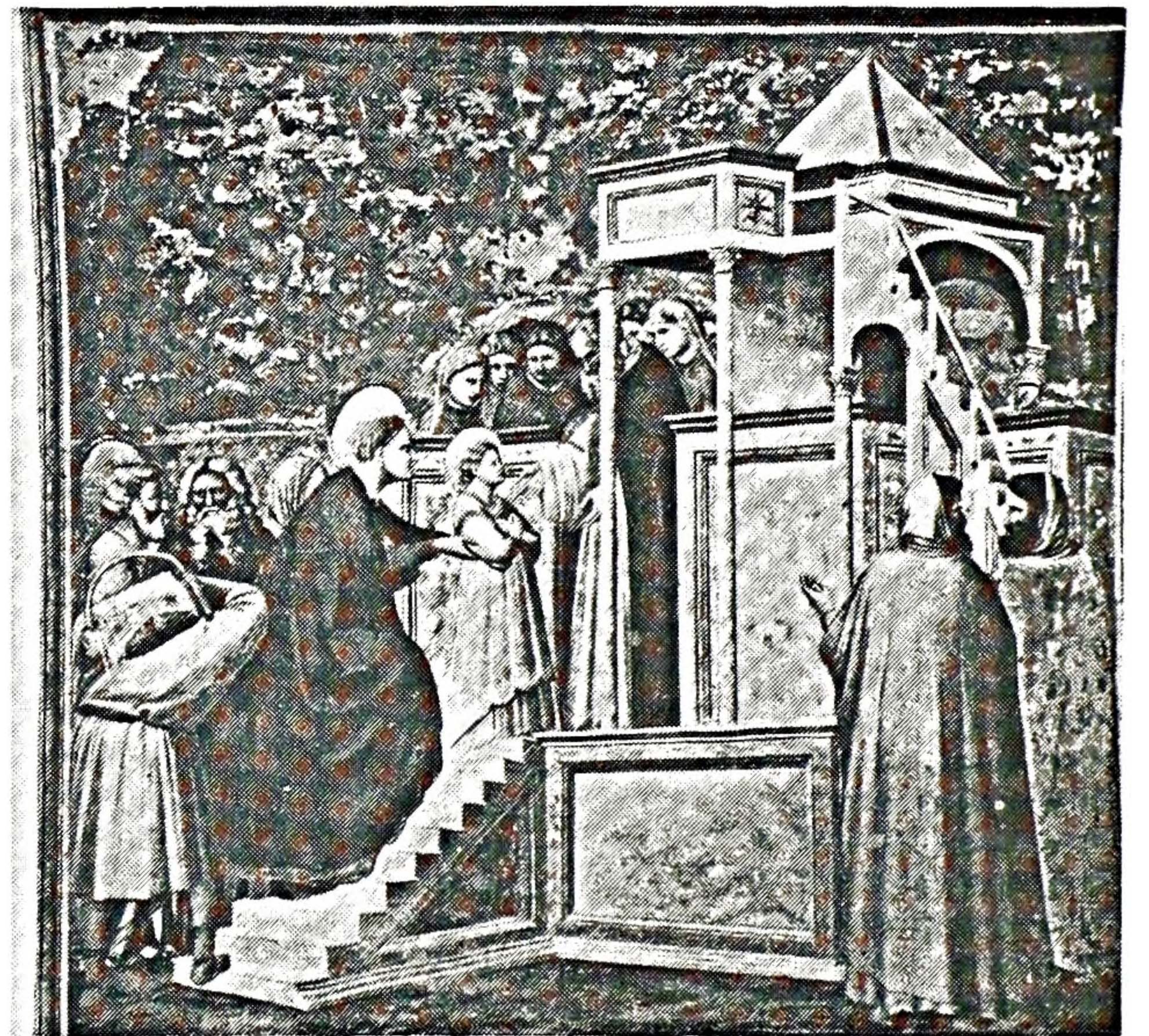
rendu difficile par le caractère équivoque de notre terminologie, qui confond les dimensions syntagmatique et paradigmatique (ainsi le Baroque est à la fois un âge, un courant, un style, une vision du monde, une tendance avec un degré  $x$  de périodicité... il ne faut pas s'étonner de ce que les *insolubilia* abondent). Cependant, si « tyrannies » il y a, le cadre référentiel chronologique n'en reste pas moins, me semble-t-il, extrêmement utile. Ce n'est pas d'exclusion qu'il faut parler, mais de correctifs: chaque cadre nous aide à cerner de plus près les phénomènes (y compris le sociologique, dont Paris tend à minimiser l'importance).

Toute tyrannie conduit à la rébellion. Jean Paris se rebelle, mais d'une manière constructive. Conscient de ce que le fait plastique est à la fois transitoire et permanent (c'est-à-dire *événement* et *objet*, pour reprendre les termes employés plus haut), il s'efforce de concilier histoire et présence. Comme l'a noté Claude Lévi-Strauss dans *La Pensée sauvage*, l'histoire ne saurait constituer un but en soi, mais plutôt un point de départ « qui mène à tout à condition d'en sortir ». Pour éluder la stricte succession chronologique sans toutefois sacrifier la dialectique historique, Jean Paris propose une taxonomie ontogénétique et, ce faisant, cherche à répondre à la question posée par Noam Chomsky dans *Language and Mind*: « Are there other areas of human competence where one might hope to develop a fruitful theory, analogous to generative grammar?... one might, for example, consider the problem of how a person comes to acquire a certain concept of three-dimensional space in similar terms ». C'est cette possibilité, entrevue par Chomsky, qui a indiqué à Paris le but à atteindre et la démarche analytique appropriée.

Le premier essai propose un mode de découverte de la syntaxe du monde visible. L'auteur attaque d'abord deux « hérésies »: celle qui réduit le visuel au linguistique, et celle qui, inversement, réduit le linguistique au visuel. Dans le premier cas, la sémiologie est englobée par la linguistique (Barthes, Benveniste); dans le second, l'expérience optique constitue le modèle perceptif par excellence (Merleau-Ponty, Lyotard). Dans les deux cas, il y a perversion idéologique parce que vision et langage sont pensés comme mutuellement exclusifs. En réalité, aucun des deux perceptifs ne peut revendiquer une suprématie ontologique: « Language is within me, I am within language » / « the picture is in my eye, but I am in the picture »; en d'autres termes, « a sentence is a trap for the meaning / a painting is a trap for the vision » (p. 14, Lacan) Ceci invite Paris à prendre pour focale, après Gombrich et Gregory, une grammaire de la per-

ception, dans le but de découvrir des analogies entre les deux systèmes.

Ces analogies, l'auteur les découvre d'abord au niveau de l'ambiguïté: pour le destinataire, l'image est aussi ambiguë que la phrase (qu'elle soit entendue ou lue), et tout décodage implique une activité de reconstruction. Dès lors le signe ne peut pas être considéré comme produit fini, mais seulement comme indice, comme « objet-hypothèse » (p. 20, Gregory). Les signes qui constituent le message « must be selected and combined independently of current sensory information » (Gregory). Cette élaboration nécessaire, c'est précisément le « transformational process » mis en évidence par Chomsky, activité qui implique l'existence de deux structures: « surface structure » et « deep structure ». On sait que pour le linguiste, ceci revient à distinguer entre interprétation phonétique et interprétation sémantique. Comment donc appliquer ces concepts aux arts visuels? Jean Paris choisit la peinture, et plus précisément une oeuvre de Giotto, la *Présentation de la Vierge au temple* (Padoue, Église des Scrovegni). Pour lui, la « surface structure », c'est ce que l'on « voit », c'est-à-dire « the anecdotic chain of details »: « If the entire painting is this deceptive surface, as is linguistically the audible speech, the deep structure cannot be deciphered at this level of visibility, but rather in the invisible aspect of any vision ». Cet invisible, c'est *le regard*, « the founda-



Giotto, *Présentation de la Vierge au temple*. Padoue, chapelle des Scrovegni.

Cette constatation conduit Paris à détecter les parcours visuels (« visual paths ») qui, dans le tableau de Giotto, gouvernent, bien qu'invisibles, la composition toute entière. Ces parcours visuels,

indiqués par la trajectoire des regards, dessinent ici (si l'on prend en considération les trois personnages principaux: Sainte Anne, Marie et le Grand Prêtre) un triangle scalène dont deux des côtés sont soumis à trois types de transformations: expansion + parallélisation + perpendicularisation. C'est également grâce aux trajectoires des regards que Paris, dans son second essai, parvient à retracer les différentes phases de la destruction du mythe de la *Virgo orans* (sans recours, on s'en souvient, à l'ordre chronologique). Cette méthode a, me semble-t-il, un premier avantage: celui de commencer par l'investigation de l'espace à la fois défini et modifié par l'objet, donc d'exclure tout apriorisme; et un second: celui de permettre la confrontation d'oeuvres de cultures et de périodes différentes. À vrai dire, cette approche objective de l'objet (déjà utilisée par l'auteur dans *L'Espace et le regard*, Paris, 1965) n'est pas nouvelle. Rappelons seulement la *Strukturforschung* de Guido von Kaschnitz (centrée il est vrai sur l'étude de l'archéologie méditerranéenne) développée avant la seconde guerre mondiale en Allemagne et en Autriche, et les applications plus récentes des structuralistes conduits par Claude Lévi-Strauss. Ce qui change ici, c'est essentiellement le procédé heuristique, la notion de *structuration* prenant le pas sur celle de *structure*.

Ceci dit, certains points demeurent en suspens: comment appliquer le principe du regard au paysage, ou à la nature morte, par exemple? Bien sûr, le regard omniprésent de l'artiste demeure; mais comment évaluer son activité? Jean Paris suggère également (p. 25) que cette approche soit étendue à d'autres niveaux: chromatique, expressif, thématique, etc. Par quelles voies pense-t-il y parvenir? Et enfin: cette approche peut-elle nous aider à mieux comprendre les oeuvres contemporaines nonobjectives, rebelles aux méthodes analytiques traditionnelles? Quoiqu'il en soit, la critique générative proposée par Jean Paris mérite notre attention. Paradoxalement, les préoccupations linguistiques qu'elle met en évidence, loin d'être modernes (si ce qualificatif a encore un sens), nous ramènent à l'aube de la Renaissance. Dans le second livre du *De pictura*, on se souvient qu'Alberti qui prend Giotto déjà comme exemple, définit la composition picturale comme l'art d'intégrer « les parties au tout » dans un système à quatre niveaux: l'*historia*, c'est-à-dire le tout, comprend les corps, qui sont « les parties de l'*historia* », les membres, qui sont « les parties des corps », et les surfaces planes, qui sont « les parties des membres ». Michael Baxandall a montré que ce modèle compositionnel a été tiré du *De figuris sententiarum* d'Isi-

dore: « La période est faite de propositions, la proposition est faite de clauses, la clause est faite de mots ». Avec Alberti, la *composito verborum* devient, selon sa propre expression, la *compositio corporum*. *Painting and Linguistics* de Jean Paris pose en termes nouveaux un ancien problème, celui de la « poétique », c'est-à-dire l'ensemble des règles d'action imposées à l'artiste par l'autorité souveraine de l'imaginaire.

Gérard Le Coat  
Université Laval  
Québec

*The Waking Dream: Fantasy and the Surreal in Graphic Art 1450-1900*. Introduction and Commentaries by Edward Lucie-Smith; notes on the plates by Aline Jacquot. London, Thames and Hudson, 1975. \$33.25.

When I find a typographical error on the very first page of text (line 30) of Edward Lucie-Smith's lucid introduction to the fantastic and surreal in 450 years of printmaking, I become somewhat suspicious of the care and feeding given this volume.

Who bears the ultimate responsibility for the publication of an art book such as this? To whom is this book addressed? Why are prints, in the Year of Our Lord 1976, still being treated merely as images on paper? Why is it assumed that the reader knows nothing, will never know anything, and does not want to know anything about printmaking and about the similarities and differences that obtain between drawings and prints? Is there no true concern felt by anyone? Are we not looking, essentially, at a picture book of woodcuts, etchings, dry-points, aquatints, metal engravings, wood engravings? What, other than a desire for rubles, rials, pesos, dollars, and pounds, prompts one of the most respectable publishing houses in Europe to translate this two-year old work from the French, to employ the worthy services of Mr. Edward Lucie-Smith to write an introduction and some commentaries, and to republish an ill printed, poorly-bound, cheap, ugly, monstrous-to-the-touch, non-book, a *potpourri* of bad reproductions of some good and many poor prints on various themes by sundry persons, including several great print makers?

It appears as though the initial work was the effort of an individual trying to remember *Who Was Who in Printmaking*, from the Master E.S. to