

Le caractère indisciplinaire de l'enquête en histoire de l'art médiéval

Viviane HUYS

Cygne noir, no 1, 2013 : « Cygne noir ».

Résumé

Le présent article propose de rendre compte à la fois de la complexité épistémologique sous-jacente à la démarche indisciplinaire et de son impact sur la pratique même de l'histoire de l'art. Il aborde la question du rôle du déplacement dans le processus de semiosis à l'œuvre à l'intérieur d'un édifice comportant un important décor roman sculpté sur chapiteaux, l'ancienne abbatale Sainte-Marie-Madeleine à Vézelay. L'étude fait appel à une démarche *in situ* et démontre que les modalités d'accès aux images en contexte concourent à éclairer leur analyse et leur compréhension. Considérant la singularité formelle du chapiteau et la multiplicité de ses faces, il s'avère que sa disposition au sommet des colonnes formant piliers ne permet pas d'en saisir toutes les faces en même temps. Loin de constituer un obstacle à la cohérence discursive du programme iconographique, cet aspect fragmentaire du support privilégié du décor historié roman autorise une construction séquentielle. Le déploiement de ces séquences d'images s'avère tributaire du sens de circulation emprunté par celui qui déambule dans l'édifice car ce ne sont pas les mêmes faces de chapiteaux que l'on peut voir d'ouest en est ou d'est en ouest. Seules l'expérience de la déambulation et l'importance attachée au regard et aux modes spécifiques d'énonciation visuelle permettent de rendre compte, à Vézelay, de la sophistication du discours produit par les images romanes. Encadrant ensuite notre étude par l'outillage conceptuel que fournissent la philosophie du langage, l'histoire de l'art et la sémiotique, nous proposons alors un ancrage théorique qui vient conforter et valider nos propositions.

Pour citer cet article

HUYS, Viviane, « Le caractère indisciplinaire de l'enquête en histoire de l'art médiéval », *Cygne noir*, no 1, 2013. En ligne : <http://www.revuecygnoir.org/numero/article/le-caractere-indisciplinaire-de-lenquete-en-histoire-de-lart-medieval> (consulté le xx/xx/xxxx).



Cet article de *Revue Cygne noir* est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons : Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 2.5 Canada.

LE CARACTÈRE INDISCIPLINAIRE DE L'ENQUÊTE EN HISTOIRE DE L'ART MÉDIÉVAL

Introduction : Les raisons de l'indiscipline

Parce que l'iconographie romane qui se déploie sur les chapiteaux historiés dépend étroitement de la structure architecturale dans laquelle elle prend place, il nous paraît important de prendre appui sur la déambulation et le déplacement qui mettent en évidence les conditions visuelles qui leur sont inhérentes. Ces contraintes font apparaître la spatialisation singulière du chapiteau roman et la nécessité d'une démarche *in situ* pour en comprendre le fonctionnement. La trajectoire de l'observateur conditionnant l'accès au discours qu'il permet de construire, il faut enregistrer des images selon les parcours empruntés dans l'édifice pour souligner la dynamique visuelle qui participe du processus de *semiosis* à l'œuvre. C'est la raison pour laquelle notre étude ne peut être désolidarisée des supports vidéo et photographiques qui l'accompagnent ici. Nous verrons alors qu'une organisation séquentielle témoigne de la sélection visuelle guidée par les qualités plastiques des différents types de chapiteaux – historiés et à feuillages – et qu'elle rend compte d'une élaboration discursive active, dispositif dans lequel le spectateur constitue un agent majeur. Loin de proposer un discours fragmenté et fragmentaire, le programme iconographique des chapiteaux de la nef de l'ancienne abbatale Sainte-Marie-Madeleine de Vézelay en France (Bourgogne, Centre-Est de la France), met en évidence la dynamique de l'énonciation qui passe par l'activation des images du fait même du déplacement accompli dans l'espace (vidéo 8*). Nous observerons alors que, dépassant le modèle linguistique susceptible de nous écarter des véritables questions que pose le registre visuel, les sémiotiques greimassienne et peircienne proposent des outils théoriques qui viennent à la fois enrichir l'analyse et fournir le cadre conceptuel dont nous avons besoin. Insistant sur les aspects pragmatiques et praxéologiques de notre étude, nous verrons notamment qu'une combinatoire de relations conduit à comprendre le discours qui s'élabore alors et que l'analogie en constitue le pivot central. Comprenant que voir et faire forment les deux pendants d'un dispositif actionnel dont on ne peut dissocier les incidences sur la construction discursive, nous achèverons notre démonstration par le rapprochement des démarches de Charles Sanders Peirce et d'Aby Warburg dont les modèles épistémologiques distincts n'en sont pas moins complémentaires et, sur certains points, similaires. Nous défendons, *in fine*, une approche résolument *indisciplinaire*¹ qui ne se prive d'aucune discipline ou méthode permettant de conduire à la résolution de ce qui relève de l'*enquête*². Car c'est bien l'objet dans sa particularité qui oblige à l'intégration de plusieurs démarches et outils disciplinaires – ici, un programme iconographique incompris contraignant à associer histoire de l'art, philosophie du langage et sémiotique. Alors que la pluridisciplinarité consiste en une juxtaposition des analyses en fonction de points de vue disciplinaires différents, l'interdisciplinarité suppose, elle, d'organiser un dialogue entre les disciplines selon une dialectique qui vient enrichir l'analyse de l'objet. Enfin, la transdisciplinarité qui a pour ambition le transfert conceptuel d'une discipline à l'autre a, en réalité, peu à voir avec l'*indisciplinarité*. Cette dernière concerne davantage l'exploitation des zones de frottement entre disciplines et en fait le ressort épistémologique d'une analyse

dynamique et multiconceptuelle susceptible de résoudre certaines difficultés méthodologiques. Car l'indiscipline ne signifie aucunement désordre ou anarchie théorique ou bien encore instrumentalisation parcimonieuse des résultats ou des concepts de disciplines variées. Bien au contraire, l'indiscipline suppose une reconnaissance des disciplines dans leur singularité, leur histoire et leur apport à une analyse épistémologique, ici, des problématiques artistiques. Nous pourrions alors évaluer l'intérêt du cadre scientifique qu'offre cette démarche, notamment lorsqu'elle permet de surmonter certaines impasses : celle par exemple de l'identité de l'auteur du programme iconographique de la nef de La Madeleine, à Vézelay. Prenant en compte les réflexions de Bruno Zévi au sujet de l'espace associées aux outils sémiotiques tout en ayant soin de ne pas omettre les caractéristiques historico-symboliques propres aux édifices du XII^e siècle ainsi que le contexte philosophique de celui-ci, la méthodologie empruntée suppose également de profiter des techniques de restitution visuelle offertes par la photographie et la vidéo. C'est par conséquent l'ensemble de ce dispositif scientifique et technique qui autorise une gestion raisonnée des outils mis à disposition par l'ensemble de ces champs.

1. Démarche *in situ* : l'importance de la « trajectoire de l'observateur »³

Installée au sommet de la colline que forme le bourg de Vézelay, au nord de la Bourgogne, la basilique Sainte-Marie-Madeleine a fait l'objet d'un grand nombre d'études et les spécialistes de nombreux champs (histoire, histoire de l'art, histoire du patrimoine et de l'architecture, etc.) se penchent régulièrement sur cet édifice pour tenter d'en comprendre le fonctionnement et d'en percer les énigmes. En effet, l'une d'elles, et non des moindres, concerne son « programme iconographique », autrement dit l'ensemble de ses sculptures romanes composées de près d'une centaine de chapiteaux romans dont plus de soixante sont historiés, se référant majoritairement aux sources vétérotestamentaires et néotestamentaires, ainsi que la façade de sa nef qui montre l'un des plus rares tympans de la période (vidéo 1). Conçu à partir de 1120, au lendemain d'un grave incendie, cet ensemble sculpté a longtemps posé la question de sa cohérence ainsi que celle de son auteur. Quel message pouvait avoir été construit à travers ce gigantesque ensemble sculpté et par qui? Une pensée singulière, politique ou encore théologique fournissait-elle le substrat d'un véritable programme? De nombreux historiens de l'art avaient conclu à l'absence d'unité thématique et donc à celle d'une cohérence globale⁴ attribuant une certaine « faiblesse » au chapiteau, support « éparpillé » dans l'espace, prétendument moins enclin à permettre le développement suivi et cohérent d'une idée⁵. C'est ce qui fait dire à Eliane Vergnolle que ce serait « surtout à travers les peintures murales » que « s'expriment les grands programmes iconographiques » au prétexte que dans le cas des chapiteaux historiés romans « la cohérence des cycles sculptés est généralement brisée par la dispersion des scènes, tant les emplacements architecturaux propices au développement d'un programme sont peu nombreux⁶ ».

C'est donc en partant du principe que la déambulation au sein d'une architecture de pèlerinage structurait le déplacement des fidèles à l'intérieur du bâtiment et qu'elle obligeait donc le regard à ne percevoir que partiellement certaines faces d'un chapiteau dans un premier sens de circulation, et d'autres dans le sens inverse, que s'imposa la nécessité de filmer cette

déambulation afin de vérifier cette hypothèse.

En effet, le chercheur reconstitue artificiellement une linéarité et une continuité entre les différentes faces d'un chapiteau car pour en observer l'intégralité, il faut bien sûr tourner autour. De plus, la plupart du temps, les chapiteaux montrent une suite narrative organisée autour de la face centrale, les faces latérales fournissant des compléments d'information sur le récit auquel il est fait référence⁷.



Figure 1. Animaux hybrides, lutte contre le démon qui participe à l'enlèvement de Ganymède, duel entre deux chevaliers et le démon du désespoir qui transperce son propre corps d'une épée, dans une lutte contre lui-même. Collatéral sud, circulation ouest-est, Basilique Sainte-Marie-Madeleine, Vézelay, France.



Figure 2. La Luxure, les animaux musiciens, le monstre de l'enlèvement de Ganymède. Collatéral sud, circulation est-ouest, Basilique Sainte-Marie-Madeleine, Vézelay, France.

Les deux photographies, ci-dessus rendent compte du caractère partiel des chapiteaux. La première montre un duel entre animaux hybrides et l'enlèvement de Ganymède ainsi qu'un second duel entre deux hommes vêtus de tuniques de combat chevaleresque, puis l'Orgueil ; alors que la seconde montre la Luxure, les animaux musiciens et le monstre de l'enlèvement de Ganymède. Lorsqu'on emprunte les collatéraux de l'ancienne abbatale, on constate que les chapiteaux composés de plusieurs faces, formant autant de fragments, ne donnent pas à voir les mêmes formes et sujets dans un sens ou dans l'autre. La circulation spatiale d'ouest en est montre des images différentes de celles que l'on peut voir en se déplaçant d'est en ouest. Les vidéos 2 et 4 rendent compte des différences de contenu selon que l'on emprunte le collatéral sud d'ouest en est ou d'est en ouest⁸. En effet, d'ouest en est, les faces visibles mettent en scène des animaux hybrides, des éléments narratifs relevant de la conversion de saint Eustache, ou encore des apiculteurs. Les mêmes piliers dissimulent alors dans ce sens de circulation des chapiteaux ou des faces visibles seulement dans le sens de circulation inverse : sont alors visibles d'est en ouest des éléments thématiques tels que la Justice (le Sein d'Abraham, la Balance, etc.), ou encore l'Orgueil (les animaux musiciens) et bien sûr la Luxure (vidéo 12) – là où le sens de circulation ouest-est insiste sur le Désespoir, autre figure sculptée de ce chapiteau.



Collatéral sud, sens de circulation ouest-est : discours sur la

CONVERSION

- Blé en farine (Moulin Mystique)
- Corps-Âme (Mort de Lazare)
- Pollen-Miel (Apiculteurs)
- Violence-Force (Lion-Agneau, David et le Lion)

Collatéral sud, sens de circulation est-ouest, les deux mêmes piliers : discours sur la **JUSTICE**

- David-Lion (Usage juste de la force)
- Justice divine (Meurtre de Caïn)
- Justice divine (Lazare dans le sein d'Abraham)
- Juste mesure/Justesse (Balance)



Figure 3.

On peut encore voir dans les séquences photographiées ci-dessus la manière dont la déambulation masque certains chapiteaux ou faces de chapiteaux nous obligeant à voir certaines faces d'est en ouest et d'autres, très différentes, d'ouest en est. Nous nous arrêtons ici sur l'exemple d'un discours élaboré sur la conversion et sa polysémie (blé en farine, pollen en miel mais aussi le corps devenant l'âme de Lazare ou encore la violence du lion dominé par David symbolisant la Force) dans un sens de circulation ouest-est. Ces mêmes piliers (marqués A et B) et certains chapiteaux donnent à voir dans le sens de circulation est-ouest quelque chose de bien différent : la justice de David qui défend son troupeau, associée au meurtre de Caïn par Tubalcaïn et Lamech, expression d'une Justice divine, puis l'âme de Lazare qui dans ce sens de circulation n'est plus enlevée par deux anges mais figure déjà dans le Sein d'Abraham, expression de l'accomplissement de la Justice de Yahvé et, enfin, le motif de la balance, évocation de la juste mesure, chère aux théologiens de la période romane, attachés au néo-platonisme et à la notion de justesse.

Nous observons alors la façon dont s'articulent les faces de chapiteaux et obtenons la preuve que ces faces sont susceptibles de faire sens dès lors qu'elles complètent et participent d'un discours fait de fragments que le déplacement dans l'espace lie entre eux et que le regard embrasse de façon simultanée.

1.1 Un découpage séquentiel

Par conséquent, le processus énonciatif doit être envisagé comme « dynamique », *a fortiori* dans un contexte liturgique qui impose le déplacement. Parce que les images empruntent leurs références aux sources bibliques ou hagiographiques, il semble que leur organisation vise avant tout la narration. Cette dimension narrative s'avère déterminante, car au-delà de la question de l'identification des images, du récit ainsi convoqué, s'impose la nécessité d'établir ce niveau figuratif pour mieux le dépasser, en comprendre la raison d'être et les effets.

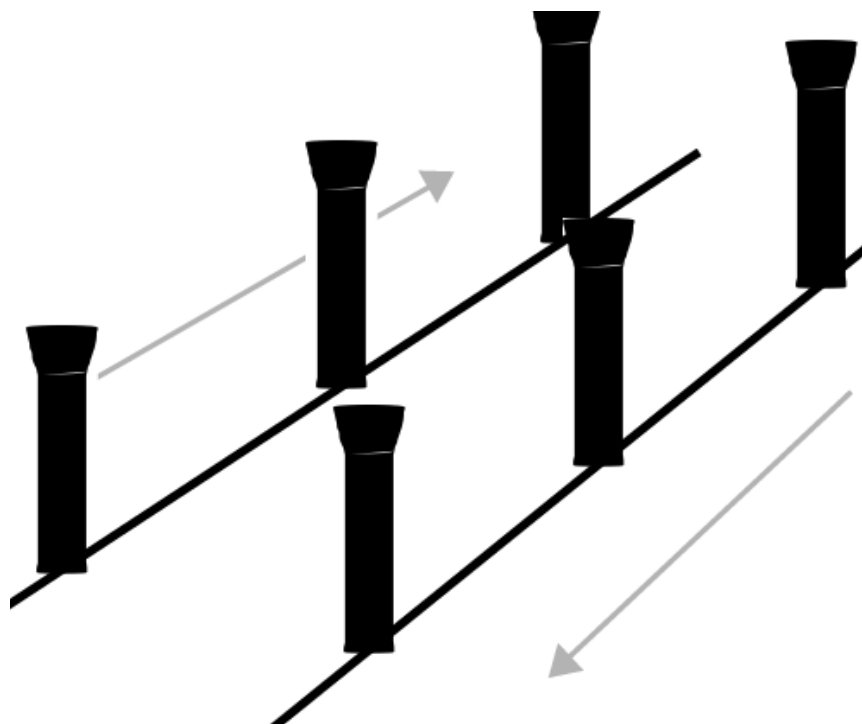


Figure 4. Ce schéma permet d'insister sur ce qui se joue spatialement dans le rapport au chapiteau historié roman : si l'emprunt est textuel, la forme résulte de la combinaison d'images puis conduit à l'organisation de ces images à l'intérieur d'un dispositif spatial faisant intervenir le déplacement temporel.

Mais ce caractère narratif ne doit pas conduire à conclure à l'absence de cohérence dès lors qu'il semble rompu⁹. En effet, loin de n'être qu'une illustration de propos biblique, les images sculptées durant la période romane, tout comme les images peintes, visent avant tout une exégèse et non une littéralité textuelle qui serait transférée de façon iconique.

Des groupes de faces de chapiteaux distincts qui interagissent et sont scandés – ou séparés – par des chapiteaux à feuillages forment ainsi des séquences. En effet, visuellement et graphiquement, ces derniers créent une différenciation formelle importante dont on peut penser raisonnablement qu'elle était renforcée par leur chromatisme¹⁰, et assurent des temps de rupture qui marquent les débuts et fins de séquences. Ce découpage séquentiel dégagé et explicité dans mes précédents travaux m'a conduit à concevoir l'organisation de ces séquences non comme une narration continue et linéaire mais plutôt comme une forme discursive de type syntaxique que j'ai nommée *théographie*¹¹.

1.2 La sélection visuelle

Nous savons aujourd'hui que le regard parcourt certains itinéraires et sélectionne les informations perçues en fonction de lignes directrices guidées par la constitution du réseau linéaire et chromatique qui nourrit les formes vues. Les œuvres sont elles aussi construites et élaborées en fonction de lignes de composition, de structurations chromatiques, de contrastes qui fournissent des indications visuelles suffisantes à l'œil. Dans le cas des chapiteaux sculptés structurés de façon tripartite, nous avons montré que le regard ne peut prendre en compte que certaines faces de chapiteaux et pas d'autres. L'œil ne peut tout embrasser et saisir une quantité importante de données. Il a besoin de points d'appui, de zones de « repos », de seuils et de rythme. Ce rythme est assuré par une sorte de ponctuation visuelle qui scande l'enchaînement apparemment ininterrompu des chapiteaux historiés, alors même qu'ils constituent les fragments de séquences. Cette ponctuation s'opère à Vézelay par des chapiteaux présentant une distinction de taille sur le plan formel : leur corbeille porte un décor de feuillages empruntant au motif corinthien ou aux éléments de décor tel l'ove, la grappe de raisin, les crosses et autres déclinaisons végétales (vidéos 7 et 9). Nous avons pu ainsi observer à Vézelay l'organisation séquentielle du programme grâce au repérage de chapiteaux à motifs végétaux qui venaient tout à fait opportunément clore ou ouvrir les différentes séquences repérées. La ponctuation, nécessaire à l'organisation du discours, trouve ici un registre formel qui tout à la fois ne le rompt pas et lui assure continuité dans la discontinuité.



Figure 5. Entrée collatérale nord, chapiteaux à feuillages présentant un traitement plastique distinct de celui des chapiteaux historiés. Basilique Sainte-Marie-Madeleine, Vézelay, France.

S'il est si difficile d'envisager ce type de construction « logique », c'est en partie parce que notre perception est soumise à notre subjectivité, à nos schémas représentationnels qui dirigent la lecture des images. C'est par conséquent l'opération de sélection qu'il convient d'interroger. Pour autant, la sélection peut être soutenue par un ensemble d'outils, de vecteurs, qui la guident.

La forme symbolique – et par conséquent polysémique – permet, plus encore, enrichit la construction analogique. Or, ainsi que le fait remarquer Marie-Dominique Gineste, toute construction analogique nécessite une opération sélective¹². Cette dernière est formellement assimilée au processus cognitif. Nous trouvons donc dans l'agencement des formes les éléments favorisant la sélection en même temps que la reconstruction. Les éléments dont dépend cette sélection sont :

- le sens de circulation ;
- l'identité du spectateur ;
- le contrat fiduciaire efficient à ce moment-là¹³ ;
- le contexte dans lequel se trouve l'image par rapport aux autres images environnantes ;
- la configuration du chapiteau qui permet une proposition sélective en fonction du sens de circulation adopté.

1.3 L'enregistrement visuel : la place du sujet et la question de la subjectivité dans la saisie des informations visuelles

Il est communément admis que toute perception est subjective et que les couleurs elles-mêmes ne sont pas perçues de la même manière par chacun de nous. On introduit même des divergences de perception visuelle entre les hommes et les femmes : la vue serait sexuée¹⁴. Toutefois, nous voulons attirer l'attention ici sur le faible écart existant dans la perception qu'ont les individus d'un objet et sur le repérage relativement standardisé qu'ils effectuent¹⁵. Cela devant bien entendu être distingué des relations plus ou moins complexes que ces mêmes individus seront ensuite capables de construire entre différents objets ou parties d'objets perçus, mais augure des modes de contact visuel relativement identiques pour tous. Lorsqu'on souhaite s'adresser d'abord au regard, autrement dit communiquer visuellement, il est préférable de penser et de structurer son « message » afin d'être compris par le plus grand nombre – à moins de ne viser que des initiés. À Vézelay, il est probable qu'on ait voulu toucher le plus grand nombre : édifice de pèlerinage, route privilégiée marquant l'un des départs pour Saint-Jacques-de-Compostelle, en cela, pôle important du monde chrétien occidental au Moyen Âge ; l'abbatiale accueillait sans doute de très nombreux fidèles, pèlerins plus ou moins érudits, et sa vocation à rendre visible un discours ne peut être discutée ou mise en cause. C'est ainsi que du sud au nord et d'ouest en est, les parcours discursifs se déploient à Vézelay : introduisant le pèlerin ou le fidèle dans une « forêt » de chapiteaux végétaux (vidéo 8) se succèdent des éléments de bestiaires puis quelques épisodes vétérotestamentaires témoignant notamment de ce qui caractérise ces livres des Écritures, la violence par décapitation (David et Goliath, le meurtre d'un Égyptien par Moïse, vidéo 6). Surgit ensuite, sur le chapiteau de Moïse et le Veau d'or, un Bon Pasteur, dans le coin droit du chapiteau (vidéo 10) qui introduit à sa suite des épisodes mettant en valeur le modèle érémitique et l'ascèse des Pères du désert (Antoine et Paul, un moine torturé par un démon, les funérailles de saint Paul ermite). On suppose alors que c'est une Cène qui prend

place dans cette séquence. Une fois engagés dans le collatéral sud, « Toute chair verra le Salut de Dieu » fait référence au texte de Luc qui propose le traitement équitable de tout être vivant (deux ovins adorent un nimbe crucifère). Puis c'est la Justice divine dévoilée par Abraham, la Balance et la mort de Caïn qui permettent d'insister sur ce qui attend le pèlerin sur le chemin de sa rédemption. Enfin, l'Orgueil, la Luxure et le Désespoir (vidéo 2 bis) viennent achever ce périple conçu pour rappeler les épreuves qui attendent celui qui chemine, qu'il s'agisse d'une pérégrination géographique (vers Saint-Jacques-de-Compostelle) ou d'une *peregrinatio ascetica* qui évoque davantage un cheminement « intérieur », quotidien du moine qui ne sort pas de l'abbaye. Mais le parcours inverse au départ du collatéral sud est tout aussi instructif et initiatique : ce sont les duels entre animaux hybrides et les duels encadrés par la loi qui illustrent les luttes contre le Mal qui sont le quotidien des fidèles ; puis c'est l'Acédie qui guette toute victime de la *superbia* et seule la Conversion matérialisée notamment par le Moulin Mystique (vidéo 3) permet ce « retournement » garant d'un questionnement permanent. Le face-à-face avec Dieu, acte impossible, gît pourtant au cœur des miracles : celui de Daniel dans la fosse aux lions ou encore de Martin convertissant les païens. Puisque ce chemin demeure parsemé d'embûches, les parcours qui suivent présentent l'ataraxie comme l'une des solutions prônées par Évêgre¹⁶ le Pontique. La violence demeure et nourrit la séquence qui suit, l'Ange exterminateur de la dixième plaie d'Égypte ne déroge pas à cette règle vétérotestamentaire. Enfin, le point d'aboutissement devient la Sagesse qui vient clore le parcours dans une ultime séquence. Entourée de chapiteaux à feuillage, elle signale le terme, la visée qui guide les pas de celui qui arpente les routes ou qui chemine dans sa vie quotidienne.

Cette dynamique de la marche à l'intérieur de l'édifice rappelle ce qui jalonne le chemin qui mène le pèlerin ou le pénitent à Saint-Jacques. Cette marche rappelle également que la construction des images et leur association est ce qui définit pour une part la forme de l'énonciation discursive. Poursuivant dans cette direction, il conviendrait désormais d'aller plus loin que le simple relevé des trajectoires visuelles et, pour ce faire, intégrer aux investigations des méthodes scientifiques et techniques comme l'oculométrie¹⁷.

2. Le processus dynamique de l'énonciation visuelle

La sémiotique greimassienne insiste sur la dynamique construite par les interactions entre plan du contenu et plan du contenant, ou encore plan de l'expression et formes de cette expression. Ce jeu interactif entre ces deux registres, contribuant au façonnement du sens trouve dans l'apport de la sémiotique développée par C. S. Peirce un complément indispensable et précieux¹⁸ : celui de la place occupée par l'interprète et l'interprétant qui tous deux assurent l'*interprétabilité* des objets, des œuvres en l'occurrence. Si l'interprète est défini par sa place dans le jeu social, ses références culturelles, sa mémoire, bref, son histoire ; l'interprétant quant à lui fait écho au signe et relève *in fine* de l'*habitude* que nous avons d'affecter tel ou tel sens à un objet (ici une image). Mais l'interprétant est également dynamique en ce qu'il peut ne pas demeurer figé. Par exemple, dans le cas de la Pendaison de Judas à Vézelay, le corps transporté sur la face latérale droite du chapiteau qui jouxte une scène de pendaison visible sur la face

centrale, conduit à penser, du fait de cette juxtaposition, qu'il s'agit bien de Judas *dépendu*. Si l'on se réfère aux Écritures, cette dépendaison paraît impossible et ne peut être admise en tant qu'interprétant. Toutefois, si l'on prend en compte l'arrière-plan théologique du programme iconographique, fondé sur l'Espérance et un ensemble de références judaïques, le salut de Judas devient envisageable et recevable, et, par conséquent, sa dépendaison tout à fait admissible¹⁹. On mesure ici le poids des habitudes culturelles qui conduisent souvent à rejeter l'évidence. Intervient donc la part stratégique de l'interprète et de ses interactions avec le trinôme signe/interprétant/objet.

Dans tous les cas, l'idée que l'énonciation relève avant tout d'un processus mis en acte par un agent se trouve en germe dans les deux approches, française et anglo-saxonne, renforcée par l'apport de Mikhaïl Bakhtine qui parle du « corps vivant de l'énonciation²⁰ ». Le jeu ouvert des interactions que propose un dispositif comme celui de La Madeleine à Vézelay – comme de tout dispositif mobilisant à la fois ses aspects sensori-perceptifs et sa dimension temporelle – peut donner le vertige et pose la question cruciale de ses « contours ». Convoquant la question délicate de l'action et des pratiques – ici liées aux déplacements ritualisés propres aux édifices chrétiens – il importe d'ancrer l'analyse dans un schéma de type « épi-sémiotique » qui encadre les modalités d'un déroulement avant tout séquentiel²¹.

Il est important de revenir sur les différentes définitions de l'énonciation et de l'énoncé, hors du champ strictement textuel qui limiterait dans le cas présent l'analyse visuelle. Par ailleurs, l'autre paramètre qu'est le temps constitue une composante majeure dans ce type d'analyse pour intégrer le déplacement à la structuration de l'énoncé et à la cohérence de l'énonciation.

2.1 Lien entre conditions visuelles et spatiales : le problème de la fragmentation

Contrairement à l'énoncé textuel qui suppose une inévitable succession, la forme de l'énoncé iconique impose une simultanéité des informations. Même si la prise de connaissance de celles-ci requiert un ordre, une hiérarchisation qui passe par la taille des personnages, leur organisation et leurs relations, s'affirme ici la concomitance de figures au sein de l'espace. Dès lors, on pourrait croire que le compartimentage des différents chapiteaux, sépare, entrecoupe et donc, fragmente. S'il semble fragmenter l'énoncé, il ne fragmente pas l'énonciation. Car si fragmenter s'avère indispensable pour ordonner, clarifier afin de mieux assurer ensuite une cohésion dans les relations possibles, fragmentation des énoncés ne signifie pas fragmentation du discours. C'est en effet la tâche du discours que d'assurer une continuité au sein même de la fragmentation spatiale. Or, le discours suppose différentes stratégies susceptibles de construire du sens là où il peut sembler ne pas y en avoir du fait de ces hiatus apparents et, notamment, le traitement des relations « logiques » qui en assure la pertinence. La fragmentation des supports que constituent les chapiteaux peut donc de prime abord sembler menacer la profonde cohérence discursive qu'ils autorisent en réalité.

On sait combien dans nos sociétés occidentales la vision constitue l'un des sens les plus déterminants dans l'accès aux dispositifs de signification. On sait également que toute chose vue peut profondément « marquer » le regardeur et que ce qu'il vient de voir peut déterminer sa compréhension de ce qu'il verra ensuite. Car, en réalité, c'est un principe d'association qui intervient alors et qui « lie » le sens de ce qui vient d'être vu à ce qui le sera. Cette question de la mémoire visuelle qui interfère avec la perception de ce qui est saisi par la suite s'avère fondamentale pour comprendre la théorie des relations qui règle la construction visuelle opérée.

2.2 Voir en mouvement

Le fait de voir en mouvement nécessite de convoquer la question de la place occupée par la temporalité. Anne Beyaert-Geslin explique combien sa définition diffère selon que l'on prend le parti d'une sémiotique des pratiques ou d'une sémiotique du texte²². Parce que la temporalité procède d'une expérience, le traitement sémiotique du déplacement, lui-même vécu à travers l'espace, suppose la prise en compte d'un cadre théorique qui contribue à la définition des contours séquentiels de ce qui se joue alors.

2.3 L'activation des œuvres

À Vézelay, la déambulation constitue le mode de déplacement privilégié dans l'abbatiale Sainte-Marie-Madeleine. L'activation du dispositif visuel qui se déploie sur les chapiteaux ne peut se faire que par le déplacement du pèlerin, du fidèle ou du moine. Certes, les interventions orales, les sermons, la polychromie vivifiante aujourd'hui disparue²³, accompagnaient les images sculptées mais ces éléments manquants désormais sont plus difficiles à prendre en compte de façon efficiente. Aussi, seul le déplacement nous paraît pouvoir être retenu comme condition majeure du déclenchement dont Jacques Fontanille précise qu'il doit prendre appui sur un élément concret matérialisant l'entrée séquentielle. Lequel, en ce cas, s'opère par l'entrée dans le collatéral nord permettant d'engager la marche et l'appréhension d'images qui forment les séquences (cf. vidéo 1 et figure 5).

2.4 Modalités de restitution : caractéristiques énonciatives

Dans le cas précis des chapiteaux de Vézelay se posent des questions spatiales propres à l'architecture mais, plus encore, à l'interaction de celle-ci avec les images qu'elle abrite et qu'elle articule également comme autant de fragments, apparemment « dispersés » dans l'espace. Le problème touche donc à la fois au domaine iconographique et aux enjeux qu'il soulève du fait du déplacement, de la circulation dans lesquels les constructions iconiques s'élaborent. En ce cas, l'outil agissant le mieux comme levier est celui des *relations* entre les objets iconiques. La sémiotique, entre autres, propose les moyens nécessaires à leur compréhension et à leur modélisation.

3. Les outils théoriques : histoire de l'art, philosophie et sémiotique

Parce que nous ne pouvons résoudre les problèmes que pose un objet scientifique à travers les seuls modèles que fournit une discipline, il nous paraît indispensable non seulement de convoquer mais aussi de *lier* les domaines scientifiques susceptibles d'en appréhender un maximum d'aspects. Si les théories du langage supportent une part importante des concepts opératoires dans le domaine des images, il nous semble nécessaire de recourir aux champs de la spatialité et aux modes de relations qu'elle organise.

3.1 Les insuffisances du modèle linguistique

Sans vouloir nous affranchir totalement du modèle linguistique qui marqua tout le XX^e siècle, il convient de rappeler les aspects inopérants des outils que propose ce paradigme. En effet, lorsqu'il s'agit d'aborder la question de l'énoncé et de l'énonciation visuelle, les pratiques d'analyse du langage s'avèrent la plupart du temps insuffisantes. C'est essentiellement le modèle saussurien qui fait ici défaut car l'analyse des images ne peut recourir exclusivement au binôme sémantique/syntaxe ou encore signifiant/signifié sans prendre le risque de passer à côté de tout ce qui fait les images : leurs usages, leur contexte d'installation et de monstration, leurs héritages explicites ou implicites, leur interprétation, l'étendue des registres symboliques auxquels elles se réfèrent ou encore leur dimension iconique à la fois riche et singulière.

La forme n'est pas le mot et encore moins la phrase. Si montrer revient à énoncer, montrer n'est pas dire. L'écart entre le verbe et l'image gît dans l'incontestable plurivocité de la seconde²⁴. Car si le texte n'est point univoque, son *interprétabilité* demeure conditionnée par des règles grammaticales non équivoques et (presque) incontournables. C'est la pluralité des combinatoires de relation, remarquable dans l'image, qui en fait la singularité. Car la rhétorique visuelle repose avant tout sur une iconicité qui, si elle ne peut autoriser l'absence de limites, ne présuppose pas le recours à l'arbitraire du signe.

Dans le contexte médiéval où nous nous situons, il importe de comprendre la place et le statut qu'occupent les *images*. Pour Averroès, l'intellect ne peut voir quoi que ce soit et ne peut même penser que s'il le pense au moyen d'une image. Les images sont par conséquent les sensibles de l'intellect²⁵. En effet, à la lecture d'Aristote, il comprend que l'intellect « conçoit les formes par les imaginations premières²⁶ ». Par ailleurs, la création des intelligibles serait antérieure à l'activité de penser²⁷. La reconnaissance semble ici le processus à l'œuvre et de même façon lorsqu'Aristote évoque l'imagination comme ce qui suscite la construction intellectuelle²⁸. D'autre part, s'ouvre la question d'une pensée visuelle possible, pourtant souvent discréditée parce que dénuée de « la clarté qui caractérise la faculté supérieure du raisonnement²⁹ ». Mais, « percevoir, c'est aussi résoudre des problèmes », car « voir, c'est voir en relation » ; et donc construire une forme de raisonnement analogique. D'autre part, dans le cadre de l'étude de l'apparition du langage articulé chez l'humain, on sait que la liaison du langage à l'expression graphique est de l'ordre de la coordination et non de la subordination³⁰. Par conséquent, la construction d'images, loin d'être subordonnée au langage verbal, est le fruit d'un processus

connexe à l'élaboration du langage. D'où la question cruciale que Louis Porcher énonce on ne peut plus clairement lorsqu'il écrit : « Que le langage soit un métalangage universel [...] n'autorise pas à induire que toute signification est d'origine linguistique. Même si le langage est l'accoucheur du sens [...] il n'en résulte nullement qu'il en soit le générateur³¹ ».

Les chapiteaux romans sculptés font la preuve qu'une construction spécifique favorise un certain type d'élaboration conceptuelle. Loin des seules préoccupations illustratives et catéchétiques des images sculptées sur chapiteaux ou de l'unique traitement de l'écart entre le visuel et le textuel, nous entrevoyons le caractère gnoseologique des images médiévales. L'art roman réfléchit cette construction et nous montre une voie possible à travers l'invention de formes qui se font l'écho d'une pensée à l'œuvre. Pensée dont nous aurions tort de négliger la complexité. Pour mesurer et comprendre cette complexité, il paraît important d'aborder la question délicate, contestée parfois, des procédures qui produisent des énoncés.

3.2 Les relations comme condition de structuration de la signification et l'existence d'une combinatoire

Parce que le mouvement et le déplacement dictent la saisie visuelle des images et qu'ils démontrent qu'ils nourrissent le processus dynamique de l'énonciation visuelle, il devient également évident que c'est le spectateur qui, à l'occasion de sa déambulation, crée des relations entre les images perçues. Car si la découverte du processus énonciatif a pu jaillir d'une démarche *in situ*, afin de mieux comprendre ce qui se joue dans les relations visuelles, mais aussi, de quelle manière elles se structurent, il est nécessaire de faire appel à des règles de cadrage : les relations entre les objets, entre les formes, entre les images, ne se nouent pas au hasard car elles fondent la construction du sens ; sens qui ne peut être le fruit aléatoire de combinaisons subjectives, mais qui est ici guidé par des formes théologiques chrétiennes. La complémentarité, l'opposition, la contradiction ou encore la contrariété, organisent cette construction. Mais, plus encore, dans le cas des images romanes, ce sont les relations de ressemblance qui concourent à susciter l'établissement de rapprochements. En effet, de toutes les relations, la première faisant l'objet des opérations cognitives qui règlent notre rapport à nos mondes et à la perception est la relation de ressemblance. C'est elle qui règle le rapport à l'altérité, à ce qui est différent aussi. Si elle demeure une relation de surface, la relation de ressemblance joue un rôle crucial en ce qu'elle intervient à des degrés divers : ressemblance entre des objets distincts, mais aussi ressemblance de rapports. À ce sujet Thierry Ripoll indiquait que « les humains seraient dotés d'un principe, le principe de systématisme qui les rend particulièrement sensibles à la similitude des relations³² ».

L'un des fondements du processus cognitif repose en effet sur le phénomène de ressemblance qui constitue « le préalable épistémologique de l'apparition du sens³³ ». Dans tous les cas, ce type de relation vise à « rapprocher des choses distantes » en décelant l'aspect qui leur est commun, et à poser ainsi « un espace de juxtaposition et de cohabitation »³⁴. Ainsi la métaphore « vient rappeler la dépendance réelle là où l'analogie ne peut poser qu'indépendance et symétrie ; elle restitue la continuité là où ne sont admises que les discontinuités³⁵ ». Toutes ces notions requièrent la plus grande prudence compte tenu de leur usage en linguistique.

Prisonniers du langage nous demeurons, et puisqu'il nous faut nommer les spécificités du fonctionnement des images, tout en évitant la profusion de néologismes – autre danger –, nous opterons pour une requalification des concepts utilisés. Parmi elles, l'analogie paraît la plus fréquente et la mieux à même d'expliquer l'impact des ressemblances de rapports qui conduisent à l'élaboration du raisonnement. « L'idée de ressemblance au Moyen Âge engage la réflexion sur les rapports entre *imago* et *similitudo*, *figura*, effigies et facies³⁶ ». Mais de tous les concepts rattachés à l'image, l'*icona* semble correspondre à cette « dynamique du regard qui inviterait à envisager la ressemblance comme une contemplation active³⁷ ». Le caractère d'immédiateté de l'icône en fait un élément supérieur à l'écriture. Sa force émotive et persuasive contribue à la rendre plus opératoire. Face à une telle puissance du visuel, l'activité qui consiste à entreprendre le repérage de ressemblances doit être soutenue par un ensemble de stratégies. L'analogie, la symétrie, les phénomènes de répétition, introduisant des effets de redondance, constituent autant de caractères de l'image romane qui favorisent une forme de cheminement visuel, et partant intellectuel, à des degrés divers.

3.3 Le cas particulier de l'analogie

De toutes les formes de relation, l'analogie constitue sans doute à la fois la plus complexe et la plus féconde. En effet, dépassant la simple ressemblance de surface qui peut faire reconnaître certains éléments d'un objet A dans un objet B, l'analogie met en jeu des mécanismes relevant d'un repérage de ressemblances de rapports entre objets, autrement dit engage l'identification *de relations de relations*. La ressemblance ne se situe plus au niveau des objets entre eux mais au niveau *des relations* entre objets. Pour exemple, dans le collatéral sud, au terme de la déambulation d'ouest en est, au sein de la séquence structurée autour du face-à-face avec Dieu, se trouve La Lutte de Jacob avec l'Ange, épisode auquel succède la bénédiction de Jacob par Isaac (vidéo 5). Mais c'est la face latérale gauche du chapiteau qui est essentiellement visible et qui montre Esaü rentrant seul de la chasse, son gibier sur l'épaule. Sur le plan de la logique narrative, le second épisode devrait se trouver avant le premier, l'arrivée d'Esaü et la bénédiction par Isaac figurant *avant* la rencontre de Jacob avec l'Ange. S'il se trouve *après* c'est parce que la construction « logique » et cohérente ne se situe pas sur le plan du récit mais sur celui du discours : après sa confrontation avec l'Ange, Jacob devenu Israël, rencontre de nouveau Esaü auquel il déclare qu'il « a affronté [sa] présence comme on affronte celle de Dieu³⁸ ». On voit bien dès lors que s'instaure une *ressemblance de rapport* entre Jacob et l'Ange d'une part et entre Jacob et Esaü d'autre part. Le rapport de Jacob à l'Ange *ressemble* donc au rapport de Jacob avec Esaü. Dès lors, ce n'est plus une simple *narration* qui est proposée, mais un *discours* à propos du face-à-face avec Dieu et de son importance dans la tradition vétérotestamentaire hébraïque notamment. Les exemples sont nombreux, à Vézelay et ailleurs, qui montrent la force structurante de l'analogie et sa puissance heuristique. En cela, elle est un allié précieux de la dialectique romane. Le Moyen Âge des XI^e et XII^e siècles nous paraît constituer un moment crucial dans les habitudes cognitives infléchies par une pensée religieuse qui prend appui sur des stratégies discursives efficaces. La multiplication des « réseaux d'images » dans le contexte de ce début de XII^e siècle dans lequel le chapiteau historié occupe alors une place privilégiée et singulière et qui, de plus, ne durera que quelques décennies, vient nourrir un raisonnement

analogique qui forme également le soubassement de la pensée chrétienne. L'un des symptômes les plus récurrents de ce mode de construction des représentations trouve son expression dans la concordance entre l'Ancien et le Nouveau Testaments. C'est par exemple parce que Daniel est à la fosse aux lions ce que Jésus est aux limbes que l'on verra dans cette figure de prophète la préfiguration du Christ. Ainsi, le modèle analogique traverse le raisonnement théologique médiéval et structure les rapports entre les objets, entre les symboles, bref, entre toutes les formes de signes. Il en assure la fécondité mais aussi la multiplicité : car la forme analogique ne peut s'affranchir du contenu des images et assure le renouvellement de sa perception par les ressemblances de rapport qu'elle souligne. On redécouvre ainsi les contenus purement narratifs des chapiteaux en ce que certains aspects de leur teneur font l'objet d'un repérage de ressemblances de rapport.



Figure 6. Le Miracle de saint Martin, Daniel dans la fosse aux lions, La Lutte de Jacob avec l'Ange et le retour d'Esau. Entrée collatérale nord, chapiteaux à feuillages présentant un traitement plastique distinct de celui des chapiteaux historiés. Basilique Sainte-Marie-Madeleine, Vézelay, France.

L'ensemble de ce discours, ainsi dégagé, relatif à la Conversion, aux Juifs susceptibles d'être rachetés (il faut avoir à l'esprit ici l'incroyable, inattendue et pourtant explicite dépendance de Judas), ce souci de la Justice ou encore le modèle érémitique placé au centre de l'exemplum néotestamentaire, ainsi que l'importance de la présence des démons qui menacent au détour de chaque pilier, rejoint les préoccupations de Pierre de Montboissier, dit le Vénéral qui fut présent en tant que responsable de l'enseignement à Vézelay juste avant l'incendie qui précéda la reconstruction de 1120. Cet homme, ami d'Abélard, lui-même ardent défenseur de l'absence de déicide des Juifs qui n'auraient péché que par ignorance, allait devenir en 1122

l'un des plus grands abbés de Cluny. La théologie des miracles, dont le programme de Vézelay développe certains aspects, figurait également parmi les éléments ecclésiologiques de Pierre le Vénérable³⁹, puisqu'il en fit l'un des ressorts fondamentaux qui structurent son *De Miraculis* (Le Livre des Merveilles de Dieu). Sans pouvoir disposer de la preuve incontestable du rôle qu'il joua à Vézelay dans l'élaboration du programme iconographique, les indices prélevés comme la volonté de conduire à la conversion tout infidèle, tout païen ; ou encore, la multiplication des évocations des Pères du désert à Vézelay, comme autant d'allusions aux conditions de l'ascèse, dont l'ordre des Chartreux qu'admirait Pierre de Montboissier constitue l'une des références majeures, conduisent néanmoins à faire de sa pensée la principale actrice qui justifie le programme iconographique⁴⁰.



Figure 7. Pendaison de Judas (arête gauche) et dépendaison du corps de Judas (arête droite) porté tel la brebis du Bon Pasteur. Nef centrale, basilique Sainte-Marie-Madeleine, Vézelay, France.



Figure 8. Saint Antoine et saint Paul, ermites. Collatéral nord, basilique Sainte-Marie-Madeleine, Vézelay, France.

Nous avons pu constater ici, que *voir* constitue un acte qui conduit inévitablement à mettre en relation et en cela met en jeu l'action. Parce que la vision est indissociable de l'agir, le mouvement lui est intimement lié. Aussi nous faut-il sans cesse associer *voir* et *faire*. Ces deux modalités, ici conjointes, méritent toutefois quelques éclaircissements, car si la dimension pragmatique associée volontiers à la dimension active et agissante des images semble jouer un rôle dans la question de leur efficacité⁴¹, il nous paraît opportun d'élargir le spectre de cette combinaison qui lie la vision et l'action.

3.4 La nécessaire association du voir et du faire : Aby Warburg et Charles Sanders Peirce

Comme C. S. Peirce, Aby Warburg introduisit une conception pragmatique dans les sciences humaines. Si elle ne prit pas les formes théoriques développées par le scientifique américain, elle s'inscrit dans une volonté de comprendre l'histoire des images à travers les fonctions anthropologiques associant le *voir* et le *faire*. Durant son voyage en Arizona qui le mit au contact

des tribus amérindiennes Hopis, l'historien de l'art allemand prit en compte la combinaison des danses et des images qui structuraient l'imaginaire, les croyances et les pratiques propres à leur culture. De plus, Aby Warburg, qui avait entrepris la constitution d'une collection d'objets et notamment la collecte de poupées Katchinas, anticipait l'idée que ces objets pouvaient avoir une qualité performative en ce qu'ils assuraient dans des contextes précis et au sein de rituels particuliers l'accomplissement de certaines croyances. Ainsi, la place de l'image du serpent, occurrence maintes fois relevée quelles que soient les cultures et les périodes – du Laocoon aux dessins d'enfants Hopis en passant par les chevelures botticelliennes – fournit à Aby Warburg la preuve qu'un motif peut correspondre à une *nécessité* anthropologique et notamment est susceptible d'entrer dans une logique actionnelle des formes⁴². La danse du serpent constitue à cet égard l'exemple même d'une pratique culturelle qui introduit avec force l'image du serpent, allant même jusqu'à recourir à la présence de l'animal vivant, et qui impose à travers différentes pratiques l'accomplissement de la demande formulée par ce rituel : l'arrivée de la pluie⁴³. Cette conception transactionnelle de l'objet qui constitue également une image et qui intervient au sein d'un dispositif « agissant », mettant en évidence la dimension trine de l'objet – le signe, l'objet et l'interprétant – illustre parfaitement la sémiotique dynamique imaginée par C. S. Peirce. C'est cette sémiotique dynamique introduisant à une approche pragmatique des œuvres qui vint enrichir mes travaux ces trois dernières années. En effet, la spécificité de l'enquête de type interdisciplinaire mise en œuvre ici repose sur l'engagement interprétatif dans le traitement des indices relevés au cours des multiples investigations. De nature historique, philosophique, et langagière, ces dernières furent articulées par un soubassement sémiotique qui en assura la cohésion. Dans le champ de l'indiscipline, la sémiotique garantit le maintien d'un socle épistémologique et évite les antagonismes théoriques entre disciplines. Le paradigme indiciaire⁴⁴ qui la sous-tend assure une méthodologie faisant des signes visuels et de leur agencement autant de formules indicielles permettant de conforter la formulation des hypothèses de travail. C'est la combinaison du voir et du faire qui autorise par exemple l'engagement scientifique en faveur de l'association de l'histoire de l'art et de nouvelles technologies⁴⁵. Notre rapport aux œuvres est, en certaines circonstances, déterminé par ce que nous voyons en même temps que nous nous déplaçons. Ce rapport du corps totalement engagé dans ce que nous percevons visuellement constitue un paramètre important pour envisager les questions cognitives qui sont ici en jeu. *Voir* et *faire* encadrent certes une certaine manière de concevoir les objets d'art au sein de pratiques mais sans aucun doute également une certaine manière de *faire* de l'histoire de l'art.

Conclusion

Parce que la basilique Sainte-Marie-Madeleine de Vézelay dissimulait aux médiévistes la cohérence – demeurée longtemps hypothétique – du programme iconographique de ses chapiteaux sculptés, j'entrepris de concevoir le rapport du spectateur à ces derniers à travers l'œil d'une caméra. Filmant les images tout en déambulant à l'intérieur de l'édifice, je compris alors que l'humain qui s'engageait dans le bâtiment devenait l'acteur de ce programme qui n'avait d'existence qu'à travers ses déplacements.

Nous avons pu vérifier cette intuition saisie de façon expérimentale, ayant à l'esprit comme simple amorce l'idée de Bruno Zévi selon laquelle seule compte dans les édifices chrétiens la trajectoire de l'observateur.

Dès lors, les modèles de l'analyse iconographique en histoire de l'art volèrent en éclat, cette découverte introduisant une rupture avec la pratique d'archiviste chère aux historiens (archives et sources au demeurant inexistantes à Vézelay, puisque la bibliothèque de l'abbaye subit durant la période médiévale de graves dommages après un incendie). Appréhendant les images des chapiteaux comme autant de fragments kaléidoscopiques, leur discursivité s'imposa comme une réponse possible à l'énigme longtemps posée : qui a pu être à l'origine du programme iconographique?

Il s'agit donc d'associer l'analyse iconographique soumise aux préalables classiques (héritage des modèles, culture et symbolique romanes vérifiées) aux outils sémiotiques assurant la compréhension du modèle discursif à l'œuvre et de prendre en compte également les relations entre un certain Pierre le Vénérable, futur abbé de Cluny, mais aussi écolâtre à Vézelay au moment de la construction de son abbatale romane, et les constructions philosophiques contemporaines ; et enfin, de mesurer l'impact du propos *théographique* construit dans un édifice singulier, haut lieu de la chrétienté européenne.

Cette approche inédite du programme iconographique de La Madeleine de Vézelay permet d'éprouver le caractère profondément *indisciplinaire* de ce qui constitue une véritable enquête, m'obligeant à faire cohabiter histoire de l'art médiéval, philosophie du langage et histoire culturelle, toutes rassemblées dans une sémiotique. Les indices, nombreux, ne sont pas soustraits à la vue mais, tels les pièces d'un puzzle, ne prennent leur sens qu'au contact d'autres, que des disciplines, des techniques et des outils longtemps invisibles en histoire de l'art médiéval autorisent pourtant. Ces moments de rupture ou de fracture occasionnés par ces frottements de disciplines s'avèrent en réalité une source féconde en ce qu'ils obligent à concevoir les contours de ces disciplines comme des zones de perméabilité autorisant leur recours conjoint. Au-delà des découvertes occasionnées par la méthodologie mise en place, en premier lieu il faut le reconnaître, de façon empirique, puis de façon bien plus conceptuelle et théorique ensuite, il est question pour moi ici, de plaider en faveur d'une approche à la fois indiciaire et indisciplinaire. Les outils sémiotiques qui structurent les deux jambes de ce corps épistémologique peuvent permettre de réinterroger les pratiques scientifiques en histoire de l'art et révéler les soubassements pragmatiques qui portent à la fois l'histoire des œuvres et nos propres pratiques de chercheurs. Il s'agit ainsi de mener de front à la fois la question des contenus de l'analyse et celle des méthodes scientifiques que celle-ci mobilise. Considérant comme nécessaire l'interrogation permanente de nos pratiques scientifiques, les objets que nous étudions constituent à la fois le programme de nos recherches mais témoignent aussi des choix épistémologiques que nous opérons et en ce sens révèlent nos positionnements théoriques et leurs enjeux. Au-delà donc des résultats obtenus à Vézelay, il me paraît fondamental de souligner l'importance d'une analyse réflexive qui touche aux outils scientifiques et techniques mobilisés, ces derniers prouvant la nécessité d'une approche indisciplinaire des phénomènes humains auxquels les œuvres médiévales et leur analyse appartiennent.

Bibliographie

ARISTOTE, *Petits traités d'histoire naturelle (Parva naturalia)*, traduction et présentation par P.-M. Morel, Paris, Flammarion, 2000.

ARNHEIM, Rudolf, *La Pensée visuelle*, Paris, Flammarion, 1997.

AVERROÈS, *L'Intelligence et la pensée. Sur le De Anima*, présentation et traduction par A. De Libera, Paris, Flammarion, 1998.

BASCHET, Jérôme, *L'Iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2008.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Le Marxisme et la philosophie du langage*, Paris, Minuit, 1977, (1^{re} édition, 1929).

BEYAERT-GESLIN, Anne, « Espace du tableau, temps de la peinture », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, prépublications, 2009-2010 : Sémiotique de l'espace. Espace et signification II. En ligne : <<http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3216>> (consulté le 20 avril 2012).

BORDAS, Éric, *Les Chemins de la métaphore*, Paris, P.U.F., 2003.

COURTÈS, Joseph, *Du lisible au visible. Analyse sémiotique d'une nouvelle de Maupassant, d'une bande dessinée de R. Barbier*, Bruxelles, De Boeck, 1995.

DIXSAUT, Monique, *Platon et la question de la pensée*, Études Platoniciennes, Paris, Vrin, 2000.

ÉVÂGRE, *Traité pratique*, édition présentée, traduite et annotée par C. & A. Guillaumont, Paris, Cerf, 1971.

FONTANILLE, Jacques, « L'analyse du cours d'action : des pratiques et des corps », *Semen*, no 32, 1^{er} octobre 2011. En ligne : <<http://semen.revues.org/9396>> (consulté le 28 mai 2012).

GINESTE, Marie-Dominique, *Analogie et cognition. Étude expérimentale et simulation informatique*, Paris, PUF, 1997.

GINZBURG, Carlo, « Signe, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », *Revue Débat*, no 6, 1980, p. 3-44.

GREIMAS, Algirdas-Julien & Joseph COURTÈS, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1993.

HUYS-CLAVEL, Viviane, *Image et Discours au XII^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2009.

HUYS, Viviane & Denis VERNANT, *L'indisciplinaire de l'art*, Paris, P.U.F., coll. « Formes Sémiotiques », 2012.

- IOGNA-PRAT, Dominique, *Ordonner et exclure. Cluny et la société chrétienne face à l'hérésie, au judaïsme et à l'Islam (1100-1150)*, Paris, Aubier, coll. « Historique », 1998.
- LEROI-GOURHAN, André, *Le Geste et la parole. Technique et langage*, vol. 1, Paris, Albin Michel, 1964.
- MINAZOLLI, Agnès, « *Imago/Icona : esquisse d'une problématique* », *Nicée II, 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*, F. Boespflug & N. Lossky (éds), Paris, Cerf, 1987.
- MITCHELL, W. J. Thomas, « *Interdisciplinarity and Visual cultures* », *Art Bulletin*, t. 77, no 4, 1995, p. 540-544.
- , *Image, texte, idéologie*, Paris, Les Prairies ordinaires, coll. « Penser/Croiser », avril 2009.
- PEIRCE, Charles S., *Collected Papers*, C. Hartshorne & P. Weiss (éds), Cambridge (MA), Harvard University Press, 1960.
- PORCHER, Louis, *Introduction à une sémiotique des images. Sur quelques exemples d'images publicitaires*, Paris, CREDIF, 1976.
- RIPOLL, Thierry, « *La recherche sur le raisonnement par analogie : objectifs, difficultés et solutions* », in *L'Année psychologique*, vol. 92, no 2, 1992, p. 263-288.
- SALET, Francis, *La Madeleine de Vézelay*, Melun, Librairie d'Argence, 1948.
- THOUARD, Denis (éd.), *L'Interprétation des indices. Enquête sur le paradigme indiciaire avec Carlo Ginzburg*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007.
- VERGNOLLE, Eliane, *L'Art roman en France*, Paris, Flammarion, 1994.
- VERNANT, Denis, *Du Discours à l'action*, Paris, P.U.F., 1997.
- VIDAL, Catherine, « *Le Cerveau a-t-il un sexe ?* », *La Recherche*, 290, 1996, p. 26-27,
- WARBURG, Aby, *Le Rituel du serpent*, Paris, Macula, 1998.
- ZÉVI, Bruno, *Apprendre à voir l'Architecture*, Paris, Minuit, 1959.

Notes

- * Les vidéos peuvent être visionnées depuis la version en ligne de cet article : <<http://www.revuecygnenoir.org/numero/article/le-caractere-indisciplinaire-de-lenquete-en-histoire-de-lart-medieval>> [ndlr].
- 1 J'emprunte la notion d'indiscipline à W. J. T. MITCHELL qui convoque ce terme pour désigner les tensions dues aux turbulences occasionnées par les rapports conflictuels générés par l'analyse interdisciplinaire. Voir notamment, « Interdisciplinarity and Visual Culture », *Art Bulletin*, t. 77, no 4, 1995, p. 540-544 ; mais aussi *Iconologie. Image, texte, idéologie*, Paris, Les Prairies ordinaires, coll. « Penser/Croiser », avril 2009 ; et également l'approche pragmatique et praxéologique dans les travaux de D. VERNANT, *Du Discours à l'action*, Paris, P.U.F., 1997 ; ainsi que l'ouvrage que nous avons co-écrit, *L'Indisciplinaire de l'art*, Paris, P.U.F., 2012.
 - 2 Nous développerons plus loin la question de la démarche indiciare qui est caractérisée dans une certaine mesure par une approche indisciplinaire.
 - 3 B. ZÉVI, *Apprendre à voir l'architecture*, Paris, Minuit, 1959, p. 47.
 - 4 F. SALET, *La Madeleine de Vézelay*, Melun, Librairie d'Argence, 1948 est le seul qui envisage comme pertinente la question de l'auteur d'un programme et fournit quelques pistes amorçant une possible résolution. P. DIEMER, K. SAZAMA, M. ANGHEBEN, pour n'évoquer que ces auteurs, considèrent qu'une pensée politique a pu motiver une telle entreprise ou au mieux thématisent le programme fondant leurs analyses d'abord sur un contenu dogmatique et ecclésiologique suggéré par l'iconographie. J'insiste quant à moi, sur la construction d'un dispositif auquel prend part, en tant qu'acteur, celui qui évolue dans l'espace qui abrite cette iconographie et qui, selon moi, en détermine pour une bonne part les modes d'accès.
 - 5 E. VERGNOLLE écrit à ce propos que « le chapiteau en tant que genre décoratif est en général moins indiqué pour représenter des rapports de sens que ne le sont par exemple les peintures de livres, parce que le sculpteur a tendance à extraire et séparer les divers éléments de l'ensemble de l'illustration », *L'Art roman en France*, Paris, Flammarion, 1994, p. 150.
 - 6 *Ibid.*, p. 265.
 - 7 Ainsi, le chapiteau mettant en scène la parabole du Mauvais riche montre sur sa face latérale gauche, l'âme de Lazare enlevée par des anges, sur sa face centrale, les tortures du Mauvais riche sur son lit de mort, et sur sa face latérale droite, l'âme de Lazare dans le Sein d'Abraham, le tout formant une unité narrative sur le devenir de l'un et de l'autre des protagonistes du récit.
 - 8 Partant, c'est donc le déplacement et le mouvement du spectateur qui établissent des relations entre les différentes faces en assurant à la fois la continuité et la discursivité.
 - 9 C'est d'ailleurs parce qu'on a longtemps cherché une cohérence narrative qu'on ne l'a pas trouvée à Vézelay. C'est dans l'ordre du discours qu'il fallait enquêter.
 - 10 Nous savons par la présence de traces de polychromie nombreuses, que l'ensemble du décor devait être peint.
 - 11 Précisons d'emblée que ce que l'historien de l'art entend par dispositif narratif est différent de la définition qu'en donne A.-J. GREIMAS par exemple. Ici, nous demeurons au niveau du récit, de l'histoire contée, à celui de l'organisation des images se référant aux Écritures dont le dispositif s'inspire et qui conduit à dégager un mode de communication que je nomme *théographie*, Cf. V. HUYS-CLAVEL, *Image et Discours au XII^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2009.
 - 12 M.-D. GINESTE, *Analogie et cognition. Étude expérimentale et simulation informatique*, Paris, PUF, 1997.
 - 13 Le contrat fiduciaire, défini par A.-J. GREIMAS, consiste en une entente tacite préétablie entre destinataire et destinataire. C'est ce contrat qui autorise la construction inter-communicationnelle, comme « une croyance tacite qui serait de nature métasémiotique », in A.-J. GREIMAS et J. COURTÉS, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1993,

- p. 69-71. « La compréhension minimale (ou "moyenne") d'un objet sémiotique donné [...] est fonction d'un savoir partagé à un moment donné et par l'énonciateur et l'énonciataire », in J. COURTÈS, *Du visible au lisible. Analyse sémiotique d'une nouvelle de Maupassant, d'une bande dessinée de R. Barbier*, Bruxelles, De Boeck, 1995, p. 196.
- 14 Voir par exemple les récentes théories développées par les *gender studies* en neurologie, neuropsychologie ou encore en psychologie cognitive qui mettent sur le compte du genre les différences de perception du temps, des couleurs par exemple ou encore l'évaluation du risque : C. VIDAL, « Le Cerveau a-t-il un sexe ? », *La Recherche*, 290, 1996, p. 26-27.
 - 15 Les travaux menés par l'INSERM (Institut national de la santé et de la recherche médicale) en oculométrie montrent combien les divergences sont faibles d'un individu à l'autre en matière de sélection visuelle et de compréhension d'un message visuel simple.
 - 16 ÉVÂGRE, *Traité pratique*, édition présentée, traduite et annotée par C. & A. Guillaumont, Paris, Cerf, 1971.
 - 17 Voir *infra*, note 42
 - 18 Cf. C. S. PEIRCE, *Collected Papers*, C. Hartshorne & P. Weiss (éds), Cambridge (MA), Harvard University Press, 1960.
 - 19 Cf. V. HUYS-CLAVEL, *Image et Discours au XII^e siècle*, *op. cit.*
 - 20 M. BAKHTINE, *Le Marxisme et la philosophie du langage*, Paris, Minuit, 1977 (1929), p. 156.
 - 21 J. FONTANILLE rappelle à ce propos que « Traiter les pratiques comme des langages, cela signifie donc aussi leur reconnaître une dimension épi-sémiotique qui n'est pas un véritable « métalangage » mais qui permet au moins à l'opérateur d'exercer à la fois un contrôle (cognitif) et une régulation (pratique) sur le cours d'action ; en outre cette dimension épi-sémiotique propose un ancrage interne à l'observateur extérieur et à l'analyste », in « L'analyse du cours d'action : des pratiques et des corps », *Semen*, no 32, 1^{er} octobre 2011. En ligne : <<http://semen.revues.org/9396>> (consulté le 28 mai 2012), p. 8.
 - 22 A. BEYAERT-GESLIN. « *Espace du tableau, temps de la peinture* ». *Nouveaux Actes Sémiotiques*, prépublications, 2009-2010 : Sémiotique de l'espace. Espace et signification II. En ligne : <<http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3216>>, (consulté le 20 avril 2012).
 - 23 Seules quelques traces de polychromie très résiduelles aujourd'hui laissent penser que l'ensemble des sculptures étaient recouvertes de pigments.
 - 24 Il ne s'agit pas ici d'indiquer une quelconque supériorité de l'image vis-à-vis du texte mais de rappeler que, notamment durant la période romane, l'image doit pouvoir susciter des évocations auprès de différents types de population et autoriser des registres et des niveaux d'interprétation multiples.
 - 25 Cf. AVERROÈS, Commentaire 39 du *De Anima*, III, 8, 432a, 3-14 ; *L'Intelligence et la pensée. Sur le De Anima*, présentation et traduction par A. de Libera, Paris, Flammarion, 1998.
 - 26 AVERROÈS, *De Anima*, III, 7, 431a, 22-32.
 - 27 *Ibid.*
 - 28 « Quant à la mémoire, même celle des intelligibles, elle n'existe pas sans image et l'image est une affection de la sensation commune. Dès lors, elle doit appartenir par accident à l'intellect, mais elle appartient par soi à la faculté sensible première », ARISTOTE, *Petits traités d'histoire naturelle (Parva naturalia)*, traduction et présentation par P.-M. Morel, Paris, Flammarion, 2000, p. 107.
 - 29 R. ARNHEIM, *La Pensée visuelle*, Paris, Flammarion, 1997 (1976), p. 11.
 - 30 Cf. A. LEROI-GOURHAN, *Le Geste et la parole. Technique et langage*, vol. 1, Paris, Albin Michel, 1964. L'auteur indique combien nous vivons « dans la pratique d'un seul langage, dont les sons s'inscrivent dans une écriture qui leur est associée, nous concevons avec peine la possibilité d'un mode d'expression où la pensée dispose graphiquement d'une organisation en quelque sorte rayonnante. », p. 273.
 - 31 L. PORCHER, *Introduction à une sémiotique des images. Sur quelques exemples d'images publicitaires*, Paris, CREDIF, 1976, p. 173.

- 32 T. RIPOLL, « La recherche sur le raisonnement par analogie : objectifs, difficultés et solutions », in *L'Année psychologique*, vol. 92, no 2, 1992, p. 272.
- 33 A.-J. GREIMAS & J. COURTÉS, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1993, p. 316.
- 34 É. BORDAS, *Les Chemins de la métaphore*, Paris, P.U.F., 2003, p. 107.
- 35 M. DIXSAUT, *Platon et la question de la pensée*, Etudes Platoniciennes, Paris, Vrin, 2000, p. 130.
- 36 A. MINAZOLLI, « *Imago/Icona* : esquisse d'une problématique », *Nicée II, 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*, F. Boespflug & N. Lossky (éds), Paris, Cerf, 1987, p. 314.
- 37 *Ibid.*, p. 314.
- 38 *Genèse*, XXXIII, 10-11.
- 39 Voir au sujet de Pierre de Montboissier, de son rapport au judaïsme et à sa pratique de l'argumentation défensive consistant à prendre appui sur les arguments de l'adversaire pour mieux défendre sa propre position, l'ouvrage de D. IOGNA-PRAT, *Ordonner et exclure. Cluny et la société chrétienne face à l'hérésie, au judaïsme et à l'Islam (1100-1150)*, Paris, Aubier, 1998.
- 40 J'ai développé la question de l'attribution des origines du programme iconographique dans l'ouvrage paru en 2009, *Image et Discours au XIIe siècle*, Paris L'Harmattan, en associant l'analyse du tympan de la nef à l'ensemble du décor figurant sur les chapiteaux ; tympan qui manifeste la volonté d'une conversion universelle, intégrant les Juifs à ce mouvement. Le rapport de Pierre de Montboissier aux Juifs, l'exhortation à la conversion qu'il affiche dans des textes comme le *Contra Iudeos* montrent qu'il porte en cette première moitié de XII^e siècle le projet de les associer au processus d'absorption de tous les peuples de la Terre dans la grande Église chrétienne à laquelle il aspire. Voir également les travaux de D. IOGNA-PRAT, *Ordonner et exclure. Cluny et la société chrétienne face à l'hérésie, au judaïsme et à l'Islam (1100-1150)*, *op. cit.*
- 41 J. BASCHET a abordé dans son ouvrage *L'Iconographie médiévale*, la question des images efficaces. Il entend également introduire une dimension pragmatique attachée à la mise en actes dont relève le dispositif global des images dans le « réseau de relations » au sein duquel elles se déploient.
- 42 C'est ainsi qu'il introduit la notion de *pathosformeln*, registre formel s'inspirant du motif du serpent structurant de façon fondamentale la psyché humaine. Cf. A. WARBURG, *Le Rituel du Serpent*, Paris, Macula, 2003.
- 43 Voir à ce sujet, l'ouvrage *Le Rituel du serpent*, *op. cit.* Aby WARBURG, intégrant les travaux d'anthropologues américains à ses recherches, comprit que l'histoire de l'art devait être complétée par d'autres sciences afin de prendre en compte la performativité des images.
- 44 Le paradigme indiciaire fut introduit par C. GINZBURG dans un article dans la revue *Débat*, sous le titre « Signe, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », no 6, 1980, p. 3-44. Plus récemment, la méthode indiciaire fit l'objet d'un colloque qui se tint à Lille en 2005, intitulé : *À la trace. Enquête sur le paradigme indiciaire*. Il fit l'objet d'une publication de ses actes, sous la direction de D. Thouard, *L'interprétation des indices. Enquête sur le paradigme indiciaire avec Carlo Ginzburg*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007.
- 45 C'est par exemple ce qui justifie mon projet de recherche mené au *Puits de Moïse* à Dijon, en collaboration avec le LIG (Laboratoire d'informatique de Grenoble, Université Joseph Fourier) et le CeReS (Centre de recherches sémiotiques) de l'Université de Limoges dont je suis membre associé : l'oculométrie peut en effet devenir une alliée précieuse pour saisir et comprendre les trajectoires visuelles et tenter d'en repérer les parcours privilégiés. Le projet OCULAR (OCULométrie appliquée à L'ARt) est actuellement dans la phase exploratoire de sa réalisation.

