

QUESTIONS D'ICONICITÉ DANS LA REPRÉSENTATION DE LA VILLE EN PEINTURE

Francesca Caruana

Artiste-plasticienne

Enseignant-chercheur à l'Université de Perpignan

Résumé

Depuis que la perspective a symbolisé l'espace environnemental, sa perception et sa représentation en ont été modifiées au point de constater une inversion du schéma territorial. Si comme l'indique Daniel Arasse dans son Histoire de peinture, l'espace territorial était initialement segmenté en trois zones, privilégiant le centre (*la città*), la *reggio* et la *provincia*, on assiste à l'inverse aujourd'hui à un phénomène centrifuge des répartitions d'activités, dont l'art et le paysage sont la première « victime ». De Lorenzo Credi à Raymond Hains, nous assistons au passage de la profondeur signifiant un espace incommensurable, à la présence frontale et concrète de palissades révélant un paysage exo-urbain par un événement esthétique.

Cet article propose d'étudier comment les artistes ont indiqué la présence de la ville dans les tableaux au cours des siècles, jusqu'à la période contemporaine qui montre une appropriation concrète de ses composantes pour faire œuvre. Autrement dit, il s'agira de montrer le passage du sujet à l'objet « ville » traduisant un processus d'iconicité historique.

Mots-clefs: iconicité, musement, representamen, sujet, espace

Abstract

Since perspective first came to symbolise space in an environment, its perception and representation have been modified until they have come to establish a transformation of the territorial pattern. If, as Daniel Arrasse states in his History of Painting, space was initially segmented into three areas, with more importance being given to the centre (*città*), *reggio* and *provincia*, today we are experiencing the opposite - a centrifugal phenomenon dividing up activities; one in which art and landscape are the first "victim". From Lorenzo Credi to Raymond Hains, we have been witnessing the change from a profound depth of field signifying boundless space, to close ups of concrete and confrontational barriers revealing an exurban landscape through an aesthetic event.

This article proposes studying how artists have denoted the presence of urban spaces within the scene over the centuries, right up to the contemporary period with its concrete commandeering of the components needed to create art. In other words, we are talking about moving from the subject to the object "city", conveying a process of historical iconicity.

Key Words: iconicity, musement, representamen, subject, space

1. Introduction

Dans l'univers de l'image et particulièrement celui de la peinture, traduire la ville revient, dans une certaine mesure, à traiter de sa représentation, mais comment l'appréhender comme sujet? Est-elle un

territoire qui s'oppose à la végétation, sachant que toutes les politiques urbaines tendent à en conserver le plus de verdure possible? Est-ce ce qui s'oppose au paysage, soit des séries d'architectures ou de constructions sèches plantées dans la nature humide? Ou bien encore ce lieu de regroupement dans lequel les hommes se concentrent pour y partager une part de leurs activités? La frontière entre ces mondes divers est ténue et il n'est pas rare d'entendre que tout lieu plutôt surdimensionné au regard de ce que l'on avait imaginé, soit assimilé à une ville, ou une ville dans la ville. Comme si la ville était le lieu de la mesure -ou de la démesure-, du mouvement, du rassemblant, regroupant à elle seule la somme des activités humaines. « Habiter à la ville » n'était-il pas un signe gratifiant de condition sociale? L'ensemble de ces paramètres a conditionné les représentations que les artistes ont restituées de la ville, prenant en compte à la fois, espace vécu et espace perçu, non comme une approche de la condition de citadin mais en tant que porteuse de mentalités. La mentalité du XV^e siècle a eu vocation d'assigner aux représentations urbaines une fonction catéchétique, proportionnellement perdues de nos jours au profit d'un simple effet de miroir sur nos pratiques de consommation.

En observant quelques œuvres peintes entre le XV^e et le XX^e siècle, il sera question de montrer le mouvement d'inversion entre forces centrifuge et centripète dans les représentations artistiques de la ville ; et donc en quoi les techniques de représentation participent-elles de l'élaboration de nos représentations mentales.

2. Architectures peintes comme sujet de la ville

L'apport théorique qui fut donné par Léon Battista Alberti par la découverte de la perspective a bouleversé la représentation de l'espace; mais de cet espace présenté à l'identique du réel, nous savons qu'il était davantage question de se donner les moyens d'une signification spirituelle plus que d'imitation. Ce savoir mis au service d'une transcendance a eu pour objet de proposer un sujet religieux, initiatique et fonctionnel pour l'Église et le pouvoir de l'époque.



la remise des clefs-1481

Lorsque Péruçin peint «La remise des clefs », scène située en extérieur, on aperçoit en arrière plan une architecture très équilibrée, conformément répartie selon les préceptes architecturaux de Brunelleschi, reprenant l'apparence de la cathédrale de Florence. La présence des personnages installés au premier plan instaure une ligne frontale signifiant très ouvertement leur implantation dans la ville. La remise des clefs à Saint-Pierre n'est rien d'autre que l'ouverture vers le paradis, mais comment le faire apparaître si ce n'est en introduisant des lignes de fuite, en un mouvement de concentration et d'excentration. Saint-Pierre agenouillé devant le Christ trace une ligne diagonale passant par son bras, le haut de la tête du Christ et sous l'arc de triomphe latéral ouvrant sur la partie la plus lumineuse de la fresque. La croisée en V de la composition indique une expansion des valeurs mélioratives du message contenu dans l'image, à savoir une promesse d'au-delà dans une composition ouverte vers les cieux, venant de la terre mais contenue dans un objet essentiel: les clefs. Et pour cela, toute la vie doit être dédiée à l'obtention de ces clefs qui font entrer au paradis. Néanmoins, Péruçin a installé cette ligne de personnages dans la Florence de l'époque, donc dans une réalité possible, mettant le pied du spectateur à l'étrier de la dévotion et à celui de la réussite fervente. Tout se passe comme si l'image présentait une recette solennelle et organisée d'une commémoration future accessible à chacun sous condition. En cela la présence de la ville se réduit essentiellement à une architecture religieuse, cette dimension devient capitale au début du XVe siècle.

Cette préoccupation se retrouve dans bon nombre d'œuvres de l'époque visant à signifier l'architecture religieuse comme substitut de lieu du divin, tout autre bâti n'ayant pas vocation de transmettre une signification. L'architecture est un 'mis pour', un *representamen* en termes sémiotiques indiciaire de la présence divine¹. La réduction de la représentation de la ville à celle des églises et édifices adjacents montre une forte détermination à favoriser le message spirituel et surtout à ne pas distraire le spectateur de son nécessaire engagement dans le soutien aux pouvoirs de l'église et de l'état.

Il faut remarquer que la ville en elle-même est insuffisante à représenter ce genre de message, il faut donc sélectionner les édifices pour donner les moyens au prosélytisme de s'accomplir. La ville s'impose donc comme sujet métaphorique pour évoquer un autre espace que l'espace urbain mais un espace spirituel. Plus rien à voir

¹ « un signe ou representamen est quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport ou à quelque titre. Il s'adresse à quelqu'un, c'est-à-dire créé dans l'esprit de cette personne un signe équivalent ou peut-être un signe plus développé(...) ». Gérard Deledalle, *Théorie et pratique du signe*, Payot, Paris, 1979, p.65

avec la peinture médiévale représentant essentiellement le pouvoir du souverain par la présence de ses châteaux, inaccessibles, et des domaines qui lui appartiennent. Malgré cela on peut noter qu'il s'agit aussi de représentation de sujets de domination, tout comme l'éveil du sentiment religieux doit être porteur d'une idée dominante pour la société du XVe siècle. Dans « la remise des clefs » Pérugin domine parfaitement son sujet en accusant une symétrie à la limite de la neutralité, ponctuée par la verticalité de la clef, l'entrée de la cathédrale et le dôme. Cette ligne verticale est une bissectrice entre les deux espaces latéraux, proposant une ouverture ascensionnelle, du point de l'événement (la remise de la clef) à la structure en éventail loin au-delà de la cathédrale. La suggestion d'un espace infini fait partie du programme religieux de l'époque. L'invention de la perspective apporte un élargissement de l'espace figuré, par opposition aux murs à fond d'or médiévaux.

Que l'axe principal de ces représentations passe par des sujets religieux ne peut surprendre, les besoins du clergé sont massivement tournés vers la dévotion, vecteur infaillible d'une aliénation aux pouvoirs. Toutefois il faut rendre hommage aux artistes qui par les bouleversements esthétiques de leurs productions sont parvenus à nuancer leur engagement puis à dégager d'autres points de vue liés à de véritables préoccupations plastiques. Non encore débarrassées de toute implication symbolique, comme on le voit chez Titien, un glissement d'interprétation des architectures peintes se fait jour.



Titien amour sacré, amour profane-1508

Dans « Amour sacré, amour profane », Titien compose la scène dans un paysage où la ville est savamment suggérée. Située au loin et au-dessus du personnage assis, habillée, mimant ainsi les habitudes des besoins terrestres, la ville renforce la place du personnage attaché aux biens de ce monde et indique le profane, ensemble lesté par le terrestre, opulence des draperies, couleurs sombres, tandis que le personnage nu à ses côtés, est prêt pour l'émanation divine, l'échappée et la marque qui la typifie est la présence d'une église. La ville qu'elle abrite est celle dans laquelle on célèbre Dieu. Contrairement à « la remise des clefs » de Pérugin, une vingtaine d'années plus tôt, Titien peut introduire une variation architecturale dans la mesure où elle peut être authentifiée par les personnages. Si l'on suit Panofsky, on serait tenté de s'arrêter à cette allégorie sur l'amour céleste et terrestre. Il

semble aussi à l'examen de certains détails que Titien soit allé au-delà de ce propos. En effet, il y a des éléments plastiques qui complètent l'hypothèse. La présence de Cupidon n'est pas particulièrement explicable chez Panofsky tout comme le bas-relief du sarcophage. Or ces figures organisent un mouvement d'espace-temps dans le tableau. Le sarcophage à l'antique, s'il reprend le modèle néo-platonicien qui caractérise cette époque, n'en est pas moins pourvu d'attributs faisant référence à l'*Hypnerotomachia* attribué à Francisco Colonna². Il faut se rappeler en cela que l'histoire de l'art est en pleine invention des techniques narratives et qu'un tel ouvrage illustre parfaitement une histoire d'amour entre les deux Vénus citées par Panofsky « céleste et terrestre » tantôt personnifiées par Ripa tantôt idéalisées par Ficini³. Mais je ne m'intéresserai qu'à la présence des architectures et ce qui est étonnant c'est de constater que ce deuxième plan est essentiel, il livre une grande partie de la signification de l'image. En effet, les croisements de composition et la symétrie, un peu à l'identique de ce que Pérugin a exécuté, mais ici de façon moins ostensible, sont le jeu de correspondances entre le temps terrestre obscur, périssable, païen et matérialiste et l'espace céleste, plus clair, célébré par la présence de l'église et la spiritualité qu'elle engendre. De même sur le plan plastique, la Vénus de droite semble allumer le ciel avec sa torche, être chez elle et modifie ainsi la relation entre le temps et l'espace. Cupidon peut bien remuer l'eau qui mêle ensemble le sensible et l'intelligible, il reste le trait d'union espiègle d'une relation dont on sait déjà qu'elle est sans issue pour ici-bas. En n'oubliant pas que les femmes sont assises sur un sarcophage, les stries horizontales qui composent les draperies et le paysage enroulent la Vénus en hauteur, se mêlent à la circularité des plans d'eau. La main élevée tend à englober la maîtrise du monde dans sa torche alors que la Vénus de gauche s'appuie sans légèreté sur le sarcophage, signifie son appartenance terrestre et par voie de conséquence oppose deux modèles d'architecture. La ville croyante et la ville païenne. L'importance de la question qui nous importe est de remarquer cette symétrie dans laquelle l'architecture peinte joue un rôle essentiel pour livrer des significations « secondaires », c'est-à-dire invisibles « à l'œil nu ». Un temps et un espace réunifiés dans l'image de l'amour. A ce terme on peut dire que la ville n'a de justification qu'en tant qu'elle incarne un précepte moral ou religieux, qu'elle est un sujet mis à distance pour une signification allégorique et que son traitement en dit long sur le contexte intellectuel du XVIe.

² Cité par Otto Pächt dans *Questions de méthode en histoire de l'art*, coll. La Littérature artistique, Macula, Paris, 2000.

³ Panofsky, Erwin, *Essai d'icologie*, traduit de l'anglais par Claude Herbette et Bernard Teyssèdre, Gallimard, Paris, 1979. pp.224 et sq.

Le signe pictural qui nous est donné n'est compréhensible que dans la mesure d'une présence détaillée des architectures, lesquelles informent dialectiquement sur l'interprétation des personnages et la place qu'ils occupent. Sans cela, la relation entre frontalité et arrière plan ne donnerait pas lieu à une interprétation des enjeux intellectuels.

La force centripète de la Renaissance met l'homme au centre de l'univers et expulse les extérieurs dans le fond des tableaux comme pour mieux les voir, s'y référer ou les stabiliser entre l'œil et la surface de vision, puis rencontre sa contradiction avec la disparition de la peinture narrative. Les architectures conserveront leur rôle symbolique pour rappeler la présence divine (colonne, édicule à portique, etc.) mais laisseront leurs places à l'envahissement de la nature avec Poussin. La ville ne sera plus qu'une toile de fond hors d'usage, n'étant plus au premier rang du récit mythologique. Ce ne sont que des bribes d'architecture (temple, socle, colonnes, etc) qui resteront présentes comme les aide-mémoires d'un passé glorieux dont on tire le récit savant (*doctus pictor*)⁴.

L'avancée et l'invention de la notion de paysage se fera au détriment des représentations urbaines mais c'est un manque qui brille par son absence annonçant les effets d'une réversibilité des processus de représentation. Au cours de l'histoire de l'art, plus la nature a envahi le paysage, plus le paysage a envahi la peinture, plus le procédé de loupe s'est développé. Passant par la peinture de genre et la nature morte, le gros plan a facilité en quelque sorte l'évacuation des sujets religieux en même temps que les conditions politico-historiques perdaient de la vitesse en matière de pouvoir pédagogique. Les représentations mythologiques qui avaient présidé longtemps aux sorts de la peinture se sont aussi effacées peu à peu laissant la place à une forme plus triviale de perception, plus immédiate, ni sublimée ni allégorique, mais simplement réelle. Au XVIII^e puis au XIX^e siècle avec la découverte de la photographie, le sujet ville prendra la forme d'une force centrifuge centrant la représentation sur l'idée d'un rapprochement visuel.

Jusqu'à là le sujet associé aux techniques narratives rend compte de cette catégorie sémiotique appelée par Peirce, la tiercéité, assimilable dans ce contexte à l'esthétique⁵.

⁴ LEE, RAINSLER, *Ut pictura poesis*.

⁵ « la tiercéité est donc, par excellence, la théorie de la médiation : de la relation des concepts et de la continuité, elle a une dimension expérientielle : la loi est action, elle s'exerce dans les choses ; elle transforme le monde ». G. Deledalle, *Ecrits sur le signe*, Charles S. Peirce, textes traduits, rassemblés et commentés, coll. L'ordre philosophique, Seuil, Paris, 1978, . p.210

3. La ville, objet de rapprochement

Ne pouvant traiter dans ce cadre d'écriture l'évolution d'une représentation picturale de la ville, je m'en tiens à citer les œuvres qui semblent avoir affecté l'hypothèse défendue dans ce texte dont je rappelle qu'elle met en évidence un mouvement d'inversion voire de rotation entre deux forces de perception qui correspondent à des mentalités historiques. Ainsi à la vision de l'homme au centre de l'univers qui caractérise l'humanisme de la Renaissance, est confrontée l'avènement au XIXe siècle de la photographie, du béton, d'un développement industriel propres à modifier les conceptions et la place de l'homme au regard de la machine. Même si le sujet semble éculé du point de vue de la sociologie de l'art, on comprend qu'il puisse nous renseigner sur la place du signe esthétique lorsqu'il s'agit du cas particulier de la représentation urbaine. Ces différentes découvertes accompagnent la vie artistique qui s'en empare pour en faire un objet critique. Alors que la représentation de la ville, comme cela a été dit, faisait partie d'un schéma organisationnel d'une perception « aménagée » pour rendre compte des exigences du réel politique et religieux, le traitement plastique du sujet va en faire l'objet de la peinture. Il suffit pour aborder la question de s'intéresser à la relation entre un sujet représenté par la peinture néoplatonicienne et celle d'un Corot qui aborde la ville avec une certaine maladresse au regard de ses talentueux paysages plein de subtilités, ou d'un Monet qui plutôt que de citer la ville va la représenter au cœur de son activité. Il n'est plus question d'allégorie ni de sublimation mais de l'appropriation de l'architecture pour en faire un théâtre plastique. Quand bien même la ville arbore quelques éléments de paysage, elle est représentée pour signifier l'implication du regard de l'artiste sur le matériau dont elle est faite et tel qu'il est perçu par la technique impressionniste. Bien que la profondeur ne soit pas absente, il se passe dans le tableau comme dans la réalité, une vision de près limitée par la frontalité même des bâtiments qui limitent ainsi la sensation de profondeur. Il semblerait donc que la distinction entre ville et paysage s'opère au carrefour de deux perceptions: le lointain et le proche. Que le sujet soit la nature ou la ville ou même l'architecture citée dans la nature, ce qui conclut à la représentation de la ville est la réduction du regard à un objectif centralisé, à un point de vue rapproché, dans le cas contraire on persiste à utiliser le terme de « paysage urbain ». On peut se demander alors si la traduction de la ville en termes de peinture n'a pas pour objet l'échelle de la représentation. Deux facteurs peuvent concourir à argumenter le propos: d'une part l'extériorité et ses effets de traitement plastique de la vibration de l'air et d'autre part le « gros plan

». A contrario si l'on observe les architectures de Piranese on s'aperçoit qu'elles ne peuvent être considérées comme des représentations de ville (bien qu'elles ne soient qu'architecture), car les points de vue illusionnistes ou non choisis par Piranese sont centrés sur des intérieurs et cela même ne peut représenter quelque idée du monde urbain. La sphère privée commence et s'arrête aux murs des bâtiments.



Corot-Soissons -la maison et l'usine de monsieur Henry- 1833



Corot- le beffroi de Douai-1871

Par ailleurs, les motifs de la ville viennent compliquer la question en ce sens qu'ils participent de la pluralité, de la multitude, de la concentration et des grouillements qui la caractérisent: accumulation de constructions, trouées spatiales pour figurer le sujet (rues et fenêtres), relativité de l'échelle entre les corps et les bâtisses (mais cela n'est pas propre aux représentations urbaines, le cadre naturel se mesure aussi à l'aune des personnages). Enfin dans le cas de la peinture impressionniste, il est intéressant de noter un exemple de traduction picturale que Monet réalise de la rue Montorgueil en 1878.



Monet -la rue Montorgueil- 1878

Il donne une image de la ville en fête à la fin de l'exposition universelle et remplit la toile là-aussi d'une architecture trouée par

l'espace de la rue, s'emparant du sujet frontalement pour en faire l'objet de la peinture au sens de sa matérialité. La division de la touche, la répartition des couleurs, les courbes formées par l'inclinaison des drapeaux, concourent à donner la sensation de bruit, de brouillage, de saturation, et de foule, dans un tremblement général. Le dispositif est purement plastique, le sujet est perçu en deuxième instance après en avoir perçu des détails. Le paradoxe réside dans le fait que les peintres impressionnistes inauguraient la peinture en extérieur, sur le motif, et que dans une telle vue, la rue de Montorgueil, l'observation se fait d'un bâtiment, depuis lequel Monet rapproche son sujet, le « frontalise » pourrait-on dire. C'est en ce sens que l'approche de l'espace est objectalisée dans la mesure où son traitement n'en fait plus une projection d'un monde à une échelle possible mais celui d'un monde dans lequel nous sommes intégrés, que nous n'enfonçons pas par le regard, qui se rapproche de nous et nous enrobe, et dont on peut saisir « tactilement » la matérialité plastique sans souci d'imitation.

Les deux notions de rapprochement et de picturalité sont en cause dans ce que la catégorie sémiotique de la secondéité révèle, à savoir un phénomène de mouvement, d'action, d'événement qui débouchera du point de vue de l'interprétation, sur la critique picturale⁶.

4. Le prélèvement de ville

La ville en peinture a été célébrée de multiples manières et sous ces formes les plus exclusives, la circulation, les embouteillages, les manifestations, la pluralité des hommes et des habitudes qui échappent au rythme de la nature, etc.



Hains- Panneau d'affichage-1960

⁶ « la seconde catégorie des éléments des phénomènes comprend les faits actuels. (...)les faits se rapportent également à des sujets qui sont des substances matérielles ». Deledalle, 1978, *op.cit.*, p. 81. Cette citation doit faire comprendre les faits comme une contingence, un mouvement d'action/réaction, transposable aussi à l'attitude critique qui réagit au fait pictural.

Autre développement si ce n'est sa continuation ou son épigone est l'appropriation de l'espace réalisée par certains muralistes ou par les peintres affichistes tels que Raymond Hains ou Jacques Villeglé. Quelle transformation de la perception s'est avérée dans la pratique artistique pour en parvenir à montrer des pans entiers de murs comme espaces de représentation de la ville?

Le mouvement de rotation évoqué plus haut entre force centripète et centrifuge, décrit à ce point une forme de spirale, ni dégénérescence, ni amplification mais modification d'une force entropique falsifiant la représentation d'objet contre l'objet lui-même. La boucle se boucle ainsi tout en échappant à la fixité, c'est-à-dire que dans le développement de la spirale, le modèle extérieur (la ville) s'enroule et progresse vers son grossissement faisant apparaître au premier plan invasif (les façades), puis la rotation s'accélérait dans une perception de plus en plus focalisée, aboutit à un effet de fusion entre sujet et objet, ce qui était le modèle (sujet) devient l'objet réel. La pratique contemporaine de R.Hains a consisté à prendre un pan de palissade prélevé dans la ville, supportant tous les indices de sa provenance, désignant la ville comme son propre nom. Il ne s'agit plus ici de désigner la ville comme symbole d'un effet théologique (Pérugin), ni de l'investir pour la montrer de près et la remettre à l'échelle d'un visible de proximité, délimitant la ville comme son propre indice (Monet), mais d'en choisir n'importe quel morceau pour la représenter, à condition qu'il soit suffisamment authentique, suffisamment plausible. Cela signifie que la palissade d'Hains n'est pas un symbole, qu'il s'agisse d'affiches arrachées, de protections de chantier, de panneaux publicitaires, etc..., ils sont suffisamment authentiques dans l'environnement urbain pour en être une des icônes possibles. Le pan de palissade est une icône de la ville, d'un ensemble urbain en général.

Tout se joue à la manière de l'épithète, l'œuvre de Hains semble être l'épithète artistique du milieu urbain, et non l'attribut, elle la qualifie comme la douceur ou la rugosité qualifient le même objet « main ». Cela ne change rien à l'identité de la main, c'est seulement son caractère qui s'en trouve précisé. Du point de vue du processus créateur, l'artiste procède spontanément, qualifie la ville de cette possibilité esthétique. Il s'établit une totale adéquation entre ce geste métaphorique d'arrachement d'icônes et le phénomène interne propre à la création qui relève à son insu d'un arrachement d'icônes dans le musement de l'artiste⁷. En cela il s'agit d'une pure priméité,

⁷ Le musement chez Peirce est ce qu'il appelle un Jeu Pur, « c'est le libre exercice de nos capacités. Le Jeu Pur n'a pas de règle, hormis cette loi même de la liberté. Il souffle où il veut. Il n'a pas de projet, hormis la récréation ». G. Deledalle, *Lire Peirce aujourd'hui*, coll. Le point philosophique, De Boeck Université, Bruxelles, 1990, p. 174

correspondant chez Peirce au phénomène de la possibilité, de la sensibilité, de l'émotion⁸, etc. Le prélèvement en direct et la nomination de l'œuvre font partie de la priméité de l'œuvre et de celle du créateur.

Ce qui peut sembler étonnant dans cette pratique plastique contemporaine c'est que sa simplicité extrême provoque pourtant une grande complexité voire une difficulté d'interprétation pour le spectateur. C'est en cela que réside l'intérêt catégoriel élaboré par Peirce. On voit bien en effet que la modestie de ce geste de prélèvement dans la ville en qualifie un de ses aspects. Ce n'est pas toute la ville, c'est seulement une palissade, élément général de protection des chantiers, dans une perception singulière de l'objet.

Et ici les habitudes de perception basculent car l'œuvre ne se représente pas avec des caractères d'art *a priori*: ni toile, ni peinture, ni dessin préalable, etc, seulement des formes de hasard, des couleurs à peine sélectionnées par l'arrachage, et des matériaux bruts, négligeables ou de rebuts. Autrement dit des matériaux extrêmement ordinaires, déplacés par un geste très simple, qui devraient rendre le prélèvement acceptable mais à condition qu'il ne fut pas accroché dans un musée. Cet exemple met en exergue une forme très particulière de cause possible au rejet de l'art contemporain. Soit il ne peut y avoir d'ordinaire en matière d'art, soit la trop grande familiarité avec l'objet la nie comme œuvre, soit la partie ne peut représenter ce tout qu'est la ville.

Or c'est toute la question que pose la représentation de la ville, le monde de l'esthétique la traduit par les œuvres, et les œuvres ne sont ni dociles ni transitives. La ville comme sujet est d'abord prétexte à représentations (Renaissance), puis devient l'objet de représentation par d'autres innovations plastiques (l'impressionnisme) et enfin substitut de la ville par un prélèvement direct, une prise directe dans le lieu même de sa définition (Hains et Villeglé).



Jacques Mahé de la Villeglé: Rue Jean Paris-Selesto, dé-collage, 1965

⁸ « La priméité est le mode d'être qui consiste dans le fait qu'un sujet est positivement tel qu'il est, sans considération de quoi que ce soit d'autre. Ça ne peut qu'être une possibilité » (1.25) et un peu plus loin: « l'idée d'une qualité est l'idée d'un phénomène partiel considéré comme une monade, sans référence à ses parties ou composantes, et sans référence à quoi que ce soit d'autre ». Deledalle, 1978, *op.cit.* pp. 70 et 91.

5. Conclusion

Les inversions de force centripète et centrifuge évoquées dans l'historique des phénomènes de perception ont montré comment le regard s'est rapproché du sujet pour en faire un objet de représentation, puis a présenté l'objet lui-même dans son actualité. Ce phénomène de perception renvoie à une détermination plus globale des artistes à rendre compte d'une sensibilité commune, d'une interaction entre la ville et les époques qui la traduisent. L'argument des catégories peirciennes contribue à constater une sorte de temporisation dans le phénomène créateur, à l'image d'une ordinalité. La catégorie troisième apparaît comme la plus complexe et la plus savante, et sous-entend une seconde et une première. La logique est certaine, mais cette hiérarchisation se passe dans le temps et l'espace et rien ne pouvait laisser entrevoir un processus semblable, sauf à constater que l'art ne se fait jamais *ex nihilo* et que si l'on peut prétendre à une situation plus couvrante par ses enjeux au XVe siècle, rien ne laissait entrevoir l'effet gigogne auquel on assiste. Tout se passe comme si l'art allait du plus complexe (la peinture élaborée par la perspective et toutes ses significations connexes) vers le plus simple (l'objet cru, à l'état brut). On ne peut pourtant pas établir un mode d'implication aussi simpliste qui aurait été inclus dans les procédés mêmes de la peinture, mais s'en étonner d'autant que le trajet de l'art a commencé par une abstraction et un phénomène de symbolisation⁹.

Nous serons amenés à penser malgré ce constat, que le passage d'une représentation élaborée voire codée de la ville, à la présentation d'une parcelle de ce qui la constitue est à considérer comme un indice de la mentalité des hommes contemporains, qui ne peuvent échapper à une culture de l'objet, à une détermination de la sensibilité et du musement dans le processus créateur, en restituant à leur tour une nouvelle structuration du réel. Reste donc à savoir si le cycle opératoire ne consistera pas en une alternance de type représentation-présentation-représentation pour ne pas conclure avec Hegel à une « fin de l'art ».

⁹ Cf. « Espace, spatialisation et continuité du signe ». Revue *VISIO, Peirce et la question de la représentation*, pp. 29-53 Université de Chicoutimi, Vol.9,N°1-2 . été 2004. Québec, Canada. Dans cet article je développe l'hypothèse selon laquelle les premiers tracés pariétaux avant d'être quelle que forme d'art que ce soit sont des repères de spatialisation.