

Dynamique, déséquilibre et problématique de l'*indiscontinuu*

en « histoire » des « arts »

Michel COSTANTINI

Université Paris 8-Vincennes-Saint-Denis

Quatre évidences et trois complications

1. La diachronie n'est pas un donné, mais une construction.

2. Cette construction a ses instruments, qu'on nommera, de la façon la plus large, des catégories.

3. Ces catégories travaillent les données dès l'opération de prélèvement (ou sélection), autrement dit les faits colligés sont le résultat d'un tri, de tel ou tel type de tri, que la théorie justifie, et de tel ou tel tri de fait, dont la vérification doit être pensée et discutée. Il ne faut surtout pas confondre les trois : reconnaissance de l'existence d'une sélection, type de sélection (par exemple : par niveau), pertinence et efficacité de la sélection constatée (par exemple : évaluation du fait transformé en événement catégorisé).

4. Ce tri est orienté : son orient est la lecture de l'histoire... l'histoire du champ considéré. C'est là qu'interviennent les questions de téléologie et d'intertextualité (lorsqu'est impliquée, lorsque peut être impliquée, doit être impliquée la corrélation avec l'analyse d'autres champs).

C'est alors que tout se complique :

a) car autant l'objet est continu, autant on ne peut appréhender à proprement parler que sa discontinuité. Πάντα ῥεῖ, tout est flux ou mieux tout est fluence, soutenait Héraclite, au moins d'après le néo-platonicien Simplicius, mais il doit le formuler en deux mots et en trois syllabes...

b) Et aussi : ce flux que nous nommons unique, ce fleuve par exemple dans lequel nous ne nous baignons qu'une fois¹, est fait de mille feux qui ont ou n'ont pas la même histoire. Το ἐν _ πλέον. L'Un est multiple, et le Multiple naît de l'Un, mais aussi l'Un du Multiple. Selon le jeu de Neikos et d'Eros, Amour et Discorde, selon

¹ Héraclite toujours, d'après Platon, *Cratyle*, 402a, « δις ἐς τὸν αὐτὸν ποταμὸν οὐκ ἄν ἐμβαίης. ». Pour faire réfléchir, je ne résiste pas au plaisir de citer... Amélie Nothomb (elle est belge, après tout !) : « Tout coule », « tout est mouvance », « on ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve », etc. *Le pauvre Héraclite se fût suicidé s'il avait rencontré Dieu, qui était la négation de sa vision fluide de l'univers. Si le tube avait possédé une forme de langage, il eût rétorqué au penseur d'Ephèse: « Tout se fige », « tout est inertie », « on se baigne toujours dans le même marécage », etc. (Métaphysique des tubes, Paris, Albin Michel, 2000, p. 8).*

Empédocle qui eût pu nous servir de guide par son *Περὶ Φύσεως*² : vieux problème ontologique. Mais aussi, au niveau où nous nous plaçons, vieux problème sophistique qui appelle la méthode de dissociation, de diérèse socratique, et où demeure la question : jusqu'où distinguer, jusqu'où pousser la distinction ?

c) Et encore : ces mille flux qui constituent mon fleuve sont ou ne sont pas imbriqués, corrélatifs, parallèles, croisés, hiérarchisés en dominants et dominés, etc. etc. Bref, au regard de l'observateur des phénomènes, du phénoménologue allemand Wilhelm Schapp en l'occurrence, en 1953, le moins qu'il puisse dire est que ces phénomènes lui paraissent relever de la *Verstrickung*, disons pour l'instant l'intrication³. Alors l'activité analytique (et singulièrement l'activité sémiotique) pourra apparaître comme une entreprise de *désintrication*, rendant compte de la multiplicité des fils entortillés, pour suivre une autre métaphore, et de leur entortillement. Selon moi, rendre compte – version Jean-Marie Floch, ce serait plutôt parvenir à l'intelligibilité, selon Louis Panier, mettre en cohérence – peut maintenant se dire opérer le désentortillement, la désintrication, le désembrouillage.

L'imbricaille et la scansion

Il est temps de traduire sérieusement *Verstrickung* ou plutôt d'évoquer les deux principaux prétendants français à l'équivalence qui se trouvent en concurrence. Paul Ricœur adopte « enchevêtrement », Jean Greisch, le traducteur de l'ouvrage de 1953, choisit « empêchement ». Sans intervenir dans le débat philosophique, on pourra d'un point de vue sémiotique, c'est-à-dire celui de la désintrication, proposer de garder les deux. Le *désempêchement* consisterait à pister le Sujet, l'actant-Sujet de quelque nature, de quelque substance qu'il soit, dans son histoire avec soi et avec les autres, et à décortiquer cette dernière (il y a des méthodes pour cela, les procédures de la sémiotique tensive, de la sémiotique subjectale) ; le *désenchevêtrement* consisterait pour sa part à démêler les fils narratifs qui se touchent, qui s'écartent l'un de l'autre, qui s'enchaînent l'un à l'autre, etc. et pour cela il y a des méthodes, telles les procédures de la sémiotique narrative.

S'agissant de l'œuvre, que l'on envisage un opus littéraire ou un opus pictural, photographique, cinématographique, etc. (pour se limiter à ces deux types de champ), avançons qu'elle-même entreprend déjà la désintrication. Prenons un exemple grossier, simpliste, pour fixer nos idées, Balzac serait du côté du désenchevêtrement (il suit les différents fils narratifs, il les délie et les relie), Proust opérerait pour le côté ... du desempêchement (il engage le Sujet dans la quête de son identité, il l'empêtre et

² Aristote, *Physique*, VIII, 1 : « Comme Empédocle, il faut penser que les choses ont tantôt le mouvement et tantôt le repos ; le mouvement, quand de plusieurs choses l'Amour n'en fait qu'une, ou quand d'une seule la Discorde en fait plusieurs ; le repos, dans les intervalles de temps qui séparent l'action de l'Amour et de la Discorde. » (Jules Barthélémy Saint-Hilaire, *Physique d'Aristote ou Leçons sur les principes généraux de la nature*, Paris, Librairie Philosophique de Ladrangue / A. Durand, édition de 1862, paraphrase du livre VIII, 1).

³ Sur ce point, cf. Michel Costantini, « Argos, le fameux chien d'Ulysse, qui attendait son maître (*Sémiotiquement vôtre 3*) », *Littérature* n°163, sept. 2011, pp. 7-19.

le dépêtre). Chaque œuvre pose/impose sa/ses pertinence/s dans l'opération, et la sémiotique de l'œuvre suppose le repérage de la pertinence⁴. Disons autrement la distinction, en procédant par mot-clef : la *rencontre* serait le mot de l'enchevêtrement, *l'identité* le mot de l'empêchement, la rencontre le motif le plus récurrent des quêtes du désenchevêtrement, l'identité le motif le plus prégnant des quêtes du désempêchement.

Quel que soit son champ de pertinence, y compris l'apparence achronique, l'œuvre est temporalisée. Quel que soit son choix méthodologique, l'analyse sémiotique est discontinuée (même lorsqu'elle vise à rendre compte du continu). C'est pourquoi je pourrais résumer mon propos initial en deux mots, en deux termes lourds d'histoire et riches de sens, pour évoquer le discours du monde et son analyse, *Historie* et *Geschichte*, ou *phusis* et *logos*, mais j'ai choisi, pour caractériser plus précisément ces deux pôles incontournables de la sémiotique, l'imbrouille et la scansion. Car l'imbrouille, vieux mot français qu'a supplanté, en français même, son origine, l'italien *imbroglio* (et au passage je note que certains dictionnaires du français traduisent *Verstrickung* par « imbroglio »), désigne, ainsi que le disait dans un vieux dictionnaire Bescherelle l'ancien, une « intrigue très compliquée dont il est très difficile de suivre le fil »⁵.

Soit donc *l'imbrouille* des temporalités multiples, enchevêtrées, conscientes, subconscientes, inconscientes, des temporalités brisées ou prolongées, directes ou obliques, repérables, ostentatoires ou discrètes, qui se déploient solidairement (selon une acception scientifique qu'il faudrait prendre en considération⁶), qui dessinent de vraies ou de fausses pistes, se dissimulent sous de vraies ou fausses couvertures, enfantent ou avortent, chantent ou font silence, à leur rythme imprévisible, ou prévisible, créent ou ne créent pas des turbulences, des attentes, des accélérations, des ralentissements, des résurgences et des obsolescences (voire des soupirs et des hoquets, pour s'exprimer métaphoriquement).

Soit donc la *scansion*, seul instrument capable de suggérer que cette imbrouille est lisible, que je puis en entrevoir, pour quelques plages, des débuts et des fins, et même des milieux (comme fit Aristote dans sa *Poétique*), que je sais en dégager peut-être, en composant certains débuts et certaines fins, divers fils conducteurs, bref que je commence de construire une structure de compréhension, dont la forme primaire est

⁴ Pour un exemple de cette pertinence relative, un vitrail sollicitant une analyse objectale, son jumeau une analyse subjectale, voir Costantini, « L'abbé Suger à Saint-Denis : les vitraux de l'Advent », *Art sacré, cahiers de Rencontre avec le Patrimoine religieux* 21, 2006, Images de la Vierge dans l'art du vitrail, Actes du colloque de Bourges 16-18 octobre 2003, pp. 61-74.

⁵ Louis-Nicolas Bescherelle, dit Bescherelle aîné, *Dictionnaire national, ou dictionnaire universel de la langue française*, 1856⁴, t. II, s.v. *imbroglio*.

⁶ Pour s'en tenir à un énoncé de vulgarisation wikipédienne (s.v. *intrication quantique*) : « Lorsque deux systèmes – ou plus – sont placés dans un état intriqué, il y a des corrélations entre les propriétés physiques observées des deux systèmes qui ne seraient pas présentes si l'on pouvait attribuer des propriétés individuelles à chacun des deux objets S_1 et S_2 . En conséquence, même s'ils sont séparés par de grandes distances spatiales, les deux systèmes ne sont pas indépendants et il faut considérer $\{S_1+S_2\}$ comme un système unique. »

le ῥυθμός du même Aristote dont il faut rappeler, avec Benveniste, son sens de « scansion de la fluence ».

On pourrait soutenir, même si ce n'est pas si simple, que le discours du monde est celui de l'imbrouille, le métadiscours sémiotique celui de la scansion. Mais ce dernier, néanmoins, peut tendre vers deux horizons distincts : soit il s'attache à découper le réel, à montrer que ce réel se comprend à partir d'un découpage en tranches et en strates (on en vient à dire, après conversion, en syntagmatique et en paradigmatique), soit il se penche vers l'histoire du Sujet, et cherche à le suivre dans son développement, dans sa quête d'identité.

Litura, ligatura, intricatura

Il existe un texte remarquable par sa qualité de « modèle », et ce texte est constitué par les entrelacs des manuscrits irlandais ou plus exactement celto-saxons des septième et huitième siècles, comme les nomme le remarquable article de Jean-Claude Bonne qui a attiré mon attention sur eux. Pourquoi ? Parce qu'ils constituent une œuvre totalement dédiée à l'enchevêtrement. Pour Giraud le Cambrien, lettré gallo-normand, dans sa *Topographia Hibernica* de 1188, et qui va, semble-t-il, jusqu'à inventer un mot pour cela, le principe de ces compositions dites ornementales est celui de l'*intricatura*⁷.

Litura, ligatura, intricatura : cette triade mène le monde, si nous extrapolons un peu cavalièrement à partir de ce Giraud commentant un beau et vieux manuscrit qu'il a vu au monastère de Kildare. *Litura, ligatura, intricatura*, ou les trois regards sur le monde : *litura* (mot remis en honneur, rappelons-le, par Jacques Lacan, en 1971), ce sont des ratures ou des taches, des repentirs, des maladresses. C'est un peu l'histoire telle qu'elle apparaît au premier regard, inattentif, une espèce de brouillon aveugle quand ce n'est pas un chaos. *Ligatura* : voici maintenant, au deuxième regard, attentif, cette fois, que le lien se fait, que la chaîne s'esquisse (on traduit, dans d'autres contextes, par « bandes » ou « bandelettes »), voici que la continuité de la ligature, comme on dit en musique, semble fournir un début de sens.

Il faut encore passer du premier regard dis-trait (de *dis-trahere*) au deuxième, séduit (de *se-ducere*), et de ce dernier au regard scrutateur, celui qui saura voir sinon comprendre l'enchevêtrement, l'*intricatura*, dans toutes ses subtilités et ses finesses (*delicatas et subtiles*, ainsi Giraud qualifie ces entrelacs) et surtout dans le jeu de la continuité et de la discontinuité, car ces intrications sont *nodosas et vinculatim colligatas*. Traduisons : on y repère des nœuds et du liant⁸.

⁷ Jean-Claude Bonne, « Intrications (à propos d'une composition d'entrelacs dans un Évangile celto-saxon du VIIe siècle) », in Patrice Ceccarini et al. (éd.), *Histoires d'ornement*, Paris, Rome, Klincksieck / Académie de France, 2000, pp. 75-108.

⁸ Michel Costantini, « Impression d'Annemasse : lieu, lien, liant », in Bertrand Rougé (éd.), *La liaison (Rhétorique des Arts VIII), Actes du huitième colloque du CICADA*, Université de Pau et des Pays de l'Adour, Pau, 2008, pp. 215-223.

Point de rupture et point d'appui

Je ferai état à ce sujet d'une lecture récente, celle d'un article de Solomon Marcus, mathématicien et sémioticien roumain, sur le « Visuel, face aux défis de la science contemporaine ». Pour ce dernier, l'opposition discret/continu est transgressée, ou plutôt il est démontré qu'elle est transgressable ou encore mieux *outrépassable* aussi bien par les mathématiques (analyse non-standard) que par la physique (mécanique quantique). C'est la proposition 9. Mais ce qui nous intéresse particulièrement c'est la proposition 10, qui fait appel à Héraclite et à Parménide pour nous rappeler que nous vivons dans un flux continu, mais que nous sommes condamnés au discours discontinu pour penser ce continuum.

Le monde, donc le temps, le temps, donc le monde, est continu, le discours, ce déploiement du signifiant qui fait sens, quelque substance qu'il convoque, est discontinu. Mais le discours, plus largement, la re-présentation du monde peut choisir de forcer sur le continu ou le discontinu de son objet, le monde peut apparaître comme discontinu, ou plus précisément comme incontinu, le discours comme continu, ou plus précisément comme indiscontinu. « Déroulez donc indiscontinûment (...); n'entrez pas la procession », écrivait déjà Victor Segalen, dans *Peintures*.⁹ Une telle complexité nous invite à réfléchir d'une manière particulière sur la diachronie.

De ce fait la diachronie se bâtit plus aisément à partir d'une coupure supposée ou posée. Dans l'enchevêtrement à démêler, isoler un fil et même dans ce fil repérer les cassures ou les nœuds. C'est une pratique de la discontinuité. Ainsi dans notre histoire du quatorzième siècle italien, très vite est posée une succession, qui est devenue une des articulations les plus travaillées dans l'« histoire » des « arts », celle qui a pour charnière Cimabue et Giotto. Elle est exemplaire parce qu'elle joue sur des relations privilégiées, fortes : dans le champ de l'actorialité, la relation maître-disciple ; du point de vue de l'énonciation métadiscursive, la contemporanéité du premier jugement, celui de Dante, premier des articulateurs, en quelque sorte ; exemplaire enfin par sa récurrence et sa persistance durant des siècles, puisqu'il s'y trouve tant Cennino Cennini à l'extrême fin du quatorzième siècle que Giorgio Vasari, quelques décennies plus tard, et encore au dix-neuvième siècle, quand Stendhal reprend Dante : « Cimabue crut avoir saisi le sceptre de la peinture. Giotto maintenant a tous les honneurs, et fait oublier son maître »¹⁰. Cependant cette coupure ne sera sémantiquement décrite qu'à l'extrême fin du quatorzième siècle, quand Cennino Cennini dit de Giotto qu'« il fit passer l'art de peindre du grec au latin, et le conduisit à la modernité »¹¹.

⁹ Cf. Michel Costantini, « «Déroulez donc indiscontinûment [...] ; n'entrez pas la procession» », in POSTEL (éd.), *Segalen : le rythme et le souffle, Actes du colloque*, « Horizons comparatistes », Université de Nantes, 2002, pp. 191-202.

¹⁰ *Histoire...*, *op. cit.*, I. I ch. VII, p. 96.

¹¹ Préface du *Livre de l'art ou Traité de la peinture* : « Rimutò l'arte di dipignere di greco in latino e ridussò al moderno ».

De ce point d'appui, de ce point de départ de l'enquête, de ce levier de l'heuristique naissent de nombreuses interrogations, ou partent de nombreuses pistes, que l'on peut résumer brutalement : ce changement est-il une révolution (comme on nous le répète à l'envi, encore récemment dans le catalogue de l'exposition du Louvre d'avril-juillet 2013¹²) ? Une révolution soit, mais où la repérer, en quels signifiants ? Et, pour poser la triple question aristotélicienne, πῶς ; ποῦ ; πῆ ; la révolution soit mais « comment, où, par quel biais » ? Des réponses dépend la lecture de plus de deux siècles de peinture en Italie, selon les bornes fixées par l'abbé Luigi Lanzi (1796), toujours traduit pour ne pas dire plagié par Stendhal : « si Cimabue est le Michel-Ange de cette époque, Giotto en est le Raphaël »¹³, bornes reprises ensuite par Wölfflin¹⁴. De là naît la question de l'avant et de l'après : pour l'avant, faut-il dire avec le Politien (lecteur de Pline assurément) que Giotto est celui « par qui ressuscita la peinture défunte »¹⁵. Dans le continuum que l'on commence ainsi à découper l'avant est là comme un désert. Faut-il suivre au contraire Lanzi et Stendhal pour qui l'avant comporte un nom, et, associée, une esquisse de sens, comme la possibilité d'une ouverture, d'une avancée, et ce nom est Cimabue ? Alors l'avant est un prélude. Ou faut-il suivre Cennini et son changement de langue ? L'avant est alors, sans prélude, mais plein, il est une terre étrangère. Et l'après ? Encore Stendhal : « Pendant le reste du quatorzième siècle [après la mort de Giotto], la peinture ne fit plus de progrès. (...) L'histoire de la peinture ne mérite pas plus de détails depuis l'an 1336 jusqu'à l'an 1400 »¹⁶. C'était d'ailleurs le sentiment des contemporains, en soit témoin Benvenuto da Imola, dans son commentaire sur la *Divine Comédie*, rédigé vers 1380 : « *Giottus adhuc tenet campum*, Giotto est encore à ce jour le maître de la lice ».

Se contentera-t-on de noter le caractère effectivement assez répétitif de la peinture florentine du quatorzième siècle et l'expansion de la manière giottesque au-delà de ces limites, Nord et Sud de l'Italie, et jusqu'en Avignon, et jusqu'en Bohême sous le règne de Charles IV ? Si nous répondons non, le travail de désenchevêtrement devra être poursuivi en particulier à partir des résistances ou des réticences, sur un fond de transformation unitaire.

¹² Dominique Thiébaud (dir.), *Giotto e compagni*, Louvre éditions/ Officina libraria, Paris/Milan, 2013. Préface ; « révolution sans précédent », p. 13 « idées révolutionnaires », « révolution artistique », « révolution », p. 49 « la révolution giottesque », « interprète révolutionnaire », etc.

¹³ *Histoire...*, I. I ch. VIII, pp. 96-97. Lanzi (1796, L.I, Epoca I, [16]) : « Se Cimabue fu il Michelangiolo di quella età, Giotto ne fu il Raffaello »

¹⁴ Wölfflin, écrivant d'Assise à ses parents, en 1887, ce qu'il pense de cette période de l'art « *die mit Giotto beginnt und mit Raphael endet*, qui commence avec Giotto et s'achève avec Raphaël », où l'on trouve peut-être, d'ailleurs, un autre niveau d'articulation.

¹⁵ « *ille ego sum per quem pictura exstincta revixit* ».

¹⁶ Stendhal, *Histoire...*, *op. cit.*, pp. 117-119.

Zélotes et réfractaires

Le paysage auquel, donc, nous essayons de donner quelque relief, sera peuplé alors d'au moins deux groupes actoriels : les zélotes et les réfractaires. Symbole de cette généralisation du giottisme, au moment même où ce dernier commence de s'installer, le contemporain Deodato Orlandi peintre de Lucca, dans le rôle du suiveur, peint des crucifix cimabuesques (par exemple celui du monastère de San Cerbone en 1288) avant la création de Giotto qui, dans ce rôle du novateur, opère dans les années 90, à Santa Maria Novella et à Assise, et peint les crucifix *alla giottesca* par la suite (ainsi, celui de San Miniato al Tedesco, 1300)¹⁷. Deodato Orlandi est le témoin exemplaire de ce qui se passera, à combien plus grande échelle, dans les vingt ans qui suivent, quand d'autres innovations giottesques seront mises en place, et que le paysage apparemment immobile décrit par Stendhal se déroulera, en fait un siècle durant.

Sur ce fond d'identité – le giottisme triomphant, pour faire simple –, il s'agit de repérer, et non seulement de repérer, mais de scruter les lieux de résistance ou de réticence, et de les évaluer, d'évaluer leur pertinence. Ainsi le fait que l'on trouve en plein quatorzième siècle des crucifix de type pré-giottesque (de même que l'on trouve des crucifix triclaves avant Giotto) ne paraît pas significatif. En revanche je voudrais commenter quelque peu deux lieux, qui sont d'autant plus à retenir qu'ils sont les signifiants majeurs de la « manière grecque », comme dirait Cennini, qu'ils sont, ces lieux, *l'auréole* et la *chrysographie*, les instruments majeurs de la *re-présentation* byzantine du monde, toute de dynamique, toute d'émanation, ou, selon les mots de Denys l'Aréopagite, de procession et manifestation (*proodoi kai ekphanseis*). On le sait, chez ce dernier la lumière divine se répand jusqu'au plus humble d'entre nous en une succession d'étapes – continuité et discontinuité encore. De même, dans l'image, du fond d'or sort et s'avance vers nous – spectateurs en l'occurrence orants prêts à la remontée anagogique – un personnage figuré, un saint. Ce qui articule les deux espaces, c'est l'auréole derrière la tête de ce personnage. Mais la participation des personnages à la lumière divine peut aller jusqu'à recueillir en surface cette dernière : c'est la chrysographie, linéaments d'or sur le vêtement.

Or ces deux lieux forts, hérités de la *maniera greca*, connaissent au Trecento une histoire très différente, et éclairante pour notre propos. L'auréole d'abord, si elle est bien ce que je prétends qu'elle est ; et si le sens des innovations giottesques est bien celui qui a été dit, – l'avènement de la consistance, de la densité, de l'épaisseur du théâtre mondain (cf. Costantini 1982) –, il était fatal ou logique que cet immatériel disparût comme tel ou à tout le moins fût transformé en objet du monde. Traitée comme désormais on traite les objets, l'auréole cesserait d'être une interface et deviendrait l'attribut d'un humain. Ce complément à la révolution, Giotto l'a réalisé à Padoue, en 1306. Beaucoup d'auréoles y perdent leur trait majeur d'interface – la rotondité parfaite, quelle que soit la position de la tête. Or, contrairement à toutes les

¹⁷ Les traits pertinents de l'opposition des deux manières sur ce thème ont été mis en évidence pour la première fois dans le remarquable ouvrage de Giovanni Previtali, *Giotto e la sua bottega*, Fratelli Fabbri Editori, Milano, 1967.

innovations giottesques, ce dispositif est très peu reproduit, et ce pendant très peu de temps ; qui plus est il est abandonné par son inventeur lui-même, en particulier à Santa Croce, dès 1320¹⁸.

La chrysographie, pour sa part, subit un tout autre sort : d'un mot, elle disparaît totalement, avec Giotto et avec tous ses disciples et successeurs, de Taddeo Gaddi à l'avant Masaccio un siècle plus tard. Totalemment et logiquement, car la densité mondaine ne s'accommoderait pas de la percée de lumière divine. Mais nous avons à tenir compte d'une poche locale de résistance – ainsi l'espace vient se conjoindre au temps dans la construction de la diachronie –, c'est la poche vénitienne, même si le plus bel exemple de conservation est donné par le citoyen génois Barnaba da Modena, qui a peint vers 1370, pour Saint-Dominique de Rivoli, une *Vierge à l'enfant* dont le manteau est, si j'ose dire, tout chrysographie. Mais la poche vénitienne est plus intéressante dans la mesure où elle met en scène un acteur nouveau, le résistant demi-défait, le témoin de l'échec de la résistance. Il s'agit d'une transformation qui a des antécédents y compris toscans ou ombriens comme chez le maître ombrien de Cesi, et des rémanences au quinzième siècle encore, comme telle *Vierge à l'enfant* du Siennois Sano di Pietro vers 1450, mais qui prend un tour significatif sous le pinceau vénète. Les adeptes byzantinisants de la chrysographie la transforment en vêtement orné, brodé, damassée, bref, en objet du monde mais qui garde de sa valeur passée une splendeur glorieuse, quelque chose de la *doxa* divine.

Résistance assurément, mais défaite aussi, car, bien entendu, la valeur de la chrysographie est définitivement perdue. Nouvel acteur exemplaire, dont les personnages représentatifs sont Paolo Veneziano (entre autres par sa *Vierge à l'enfant* du polyptyque de 1354) et son disciple Stefano Veneziano. Après le novateur et le suiveur, le résistant, qui est amené à une véritable transformation, autre linéament de la diachronie. De conservateur (la visée est de garder les formes byzantines), il se transforme en réactionnaire (la visée est d'y revenir), mais l'on sait bien que le réactionnaire qui réussit est un perdant, car il ne peut pas faire que la révolution n'ait pas eu lieu. C'est ce qui arrive aux Vénitiens du Trecento.

Ajoutons enfin aux pistes de recherche suggérées un dernier exemple, posant un autre problème de diachronie. Un dessin dû à un des premiers disciples de Giotto, Taddeo Gaddi, participant a priori du désert qu'évoquait Stendhal, présente une allure inouïe en 1328, mais dans la logique giottesque de mondanisation par tridimensionnalité systématique et accentuée des objets du monde, tandis que, simultanément, et c'est cela qui est à proprement parler *invu* jusqu'alors¹⁹, par

¹⁸ Voir Michel Costantini, « Un moment dans l'histoire du nimbe », *L'écrit-voir, revue d'histoire des arts*, n° 7, 1985, pp. 30-38, et (avec la collaboration involontaire de Théodoros Métochitès), « Scandale en la chapelle (Giotto à Padoue) », *Conférence 2*, 1996, pp. 93-107.

¹⁹ Il ne s'agit pas de galvauder le concept d'*invu* tel, par exemple, qu'il a été élaboré par Jean-Luc Marion à partir de son livre sur Lacalmontie, mais de suggérer que ce pas-encore-vu-jusqu-là (constat empirique) renvoie, dans ce cas précis, à un futur donné-à-voir que tous tiennent pour fondamental, témoin pour le moins d'une rupture diachronique dans l'histoire sémantique de la peinture occidentale.

l'extension de cet objet aux dimensions, quasiment, du tableau, il anticipe sur les problèmes que résoudra Masaccio, près d'un siècle après. Mais si nous avons là l'esquisse d'autres rôles actoriels, peut-on étiqueter Taddeo Gaddi comme un continuateur qui n'est pas un suiveur, comme un chercheur qui n'est pas un précurseur, ou au contraire doit-on sans autre le nommer suiveur *et* précurseur ? Nous voulons montrer par là qu'à titre heuristique, avec ses et... et ..., avec ses ni... ni..., le carré sémiotique a encore de beaux jours devant lui, si l'on en use avec respect et précaution.

Penser la diachronie en termes sémiotiques, ce serait résoudre ces questions de rupture et de filiation, de transformation et d'échec de la transformation, de transformation et de suspens de la transformation, etc., à tous les niveaux. Il est évident que les conséquences, par exemple, de la Peste Noire sur la peinture, telles qu'elles ont été découvertes et étudiées par Milliard Meiss doivent être pensées, déterminant des œuvres de la seconde moitié du Trecento à l'allure différente, et meublant ainsi encore un peu mieux le « désert » stendhalien ; mais il est non moins évident qu'elles occupent une place plus modeste, qu'elles signent une rupture de plus faible intensité que les précédentes auxquelles nous avons consacré un regard, et cela nous ramène à la question fondamentale des niveaux différenciés de la diachronie, et, plus généralement, à la *pasta sfoglia* (Fabbri 2001, p. 19), au feuilletage du sens.

Si pour finir, il fallait justifier notre titre, un peu pompeux et un peu désinvolte à la fois, on avancerait que la diachronie était à présenter comme construction du *dynamique*, comme accueil de *déséquilibre* et comme travail de l'*indiscontinuu*.

* Une dynamique, parce que c'est du temps qui passe qu'il s'agit, et même une morphodynamique, parce qu'il s'agit de l'engendrement des formes – et l'on ouvre ainsi sur les travaux de la morphosémiotique (dans la préhistoire de laquelle se trouvent aussi bien Focillon, plusieurs fois évoqué au cours du congrès, que, bien évidemment, Goethe) ;

* un déséquilibre, parce que notre regard enquêteur privilégie les passages, surveille les tensions jusqu'au point de bascule, et l'on ouvre ainsi sur la problématique de la métastabilité (dont, à l'intérieur de la sémiotique, les premiers pas, partant du carré sémiotique, ont été mis en mouvement par Claude Gandelman) ;

* l'indiscontinuu, enfin, parce que nous devons garder dans notre pratique (même si concrètement il nous arrive de minimiser voire d'exclure l'une des deux dimensions) une double conscience de la *fluence* du réel et de la *métrique* du discours.

Il n'est pas mauvais, néanmoins, à l'orée d'une telle perspective (car nous ne sommes encore et toujours qu'au commencement, au recommencement de la quête) de rappeler par une citation du très actuel Augustin d'Hippone, la quasi aporie, en tout cas l'interrogation qui à chaque instant nous taraude en ce domaine : *Quid est*

tempus ? Qu'est-ce que le temps ? Si personne ne me le demande, je le sais ; si je veux l'expliquer à qui me le demande, je ne sais plus.²⁰

Autres renvois bibliographiques

COSTANTINI Michel, « Le primitif d'un art nouveau » in COUTAGNE (éd.), *Cézanne ou la peinture en jeu*, Criterion, Limoges, 1982, pp. 157-194.

– « Pour une histoire sémantique de l'art », *VISIO*, III, 2, 1998, « Histoire de l'art et sémiotique », pp. 9-32.

– « Qu'Aristote connaissait la musique : ou De l'harmonie chez les natifs de Stagire (et quelques autres sans nul doute) » in CARRAUD (éd.), *L'harmonie*, I. A. V., Orléans, 2000, pp. 193-203.

– « “Déroulez donc indiscontinûment [...] ; n'entravez pas la procession” », in POSTEL (éd.), *Segalen : le rythme et le souffle, Actes du colloque*, « Horizons comparatistes », Université de Nantes, 2002, pp. 191-202.

– « L'abbé Suger à Saint-Denis : les vitraux de l'Advent », *Art sacré, cahiers de Rencontre avec le Patrimoine religieux* 21, 2006, Images de la Vierge dans l'art du vitrail, Actes du colloque de Bourges 16-18 octobre 2003, pp. 61-74.

– « Les leurs et le nôtre. Sémiotique d'une photographie », *Art & Thérapie* n°88/89, décembre 2004, « L'œuvre du regard », pp. 24-32.

– « Le gnomon d'Anaximandre (diachroniques) », in Michel Costantini (éd.), *La sémiotique visuelle : nouveaux paradigmes*, « Bibliothèque VISIO 1 », collection « EIDOS », L'Harmattan, Paris, 2010, pp. 13-40.

– « Argos, le fameux chien d'Ulysse, qui attendait son maître (*Sémiotiquement vôtre* 3) », *Littérature* n°163, sept. 2011, pp. 7-19.

FABBRI Paolo, *La svolta semiotica*, Roma-Bari, G. Laterza, 2^e éd. 2001, tr. fr. par Nathalie Roelens, *Le tournant sémiotique*, Paris, Lavoisier, coll. « Formes et sens », 2008.

LACAN Jacques, « Lituraterre », *Littérature*, vol. 3, n° 3, oct. 1971, pp. 3-10.

LANZI Luigi Antonio, *Storia Pittorica della Italia dal risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII Secolo*, Bassano, 1796.

MARION Jean-Luc, *Jean-François Lacalmontie, “ce que cela donne”*, « L'état des lieux », FRAC Poitou-Charentes / La Différence, Paris, 1986.

MEISS Millard, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton University Press, 1951.

– *La Peinture à Florence et à Sienne après la peste noire*, tr. fr., réédition remaniée en français chez Hazan, Paris, 2013.

²⁰ « *Quid est enim tempus ? (...) Quid est ergo tempus ? Si nemo ex me quaerat, scio ; si quaerenti explicare uelim, nescio* », *Confessions*, XI, 14, 17.