

CLASSIQUE ET BARROQUE : MODELES DE LA VISION, REGIMES DE LA VALEUR

Exposé présenté au Colloque *Bricolage et signification. Jean-Marie Floch: pratiques descriptives et réflexion théorique*, Urbino, juillet 07.

RESUME

Parmi les nombreuses innovations que Jean-Marie Floch a introduites en sémiotique, sa relecture des distinctions de H. Wölfflin sur les catégories esthétiques du classique et du baroque ("Principes fondamentaux de l'histoire de l'art") est particulièrement féconde. Elle lui permet à la fois de radicaliser le formalisme de la structure et de réactiver le lien avec l'expérience sensible effective. Double valence qui constitue un trait majeur des derniers travaux de J.-M. Floch, dont on tentera de développer les implications plus générales pour la sémiotique aujourd'hui.

TEXTE DE L'EXPOSE

« La visibilité se cristallise pour l'œil en des formes déterminées. Mais un nouvel aspect du contenu de l'univers se révèle dans chaque forme nouvelle de cristallisation » écrit Heinrich Wölfflin, dans la conclusion de ses *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*. Ces deux phrases suffiraient à attirer leur auteur dans l'orbite des sémioticiens. Jean-Marie Floch, avant tout autre, s'en est chargé.

On s'est intéressé, il y a longtemps, aux propriétés du discours de la recherche en sciences sociales (cf. livre Greimas, Landowski). Mais il serait encore utile de se pencher davantage, générativement pourrait-on dire, sur les principes épistémologiques, sur les parcours épistémiques et sur les styles cognitifs qui caractérisent les œuvres marquantes et durables dans ce domaine, ne serait-ce que dans le champ plus étroit de la sémiotique. On pourrait ainsi reconnaître celles qui procèdent par leitmotivs conceptuels pour donner à l'œuvre son ossature (comme les « instances » de Jean-Claude Coquet); celles qui se développent par

approfondissement spiralaire d'une problématique fondamentale (comme la « tensivité » sous-jacente à la catégorisation des structures élémentaires chez Claude Zilberberg); celles qui importent, assimilent, transforment et redéplient des matériaux conceptuels venus d'horizons divers pour les intégrer dans l'homogénéité d'un corps théorique (comme on peut l'observer chez Jacques Fontanille); on pourrait continuer et chacun trouverait sa place... Dans une perspective générale comme celle-ci, on devrait alors pouvoir reconnaître ce qui fait la singularité de l'œuvre de Jean-Marie Floch : d'un côté une discipline greimassienne implacable, de l'autre un contact étroit toujours maintenu avec la réalité matérielle de l'expérience sensible du sens et, entre les deux, comme pour les stimuler réciproquement, l'introduction de modèles extérieurs à sa discipline – venus de l'anthropologie, de la philosophie ou de l'esthétique principalement – qui frappent d'abord par leur étrangeté initiale mais plus encore, ensuite, par leur rendement analytique. Lévi-Strauss et son fameux « bricolage », Leroi-Gourhan et le « langage mythographique », Ricœur, Panofsky et d'autres ont ainsi, par son entremise, fait leur entrée dans le champ conceptuel de la sémiotique visuelle et de la sémiotique générale. C'est à l'une de ces acclimations, dont la portée me paraît considérable, que je voudrais m'intéresser ici : celle du modèle distinctif des esthétiques classique et baroque longuement développé par Wölfflin, après *Renaissance et baroque* (Livre de poche, biblio-essais, 1989) dans ses célèbres *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* publiés, pour leur traduction française, à Brionne, par Gérard Montfort, en 1989.

Tous les lecteurs de Jean-Marie Floch connaissent les cinq catégories distinctives de Wölfflin : la priorité à la ligne définitoire du classique opposée à la priorité aux masses définitoire du baroque, la frontalité des plans opposée à la profondeur des points de vue variables, la clôture formelle opposée à la dilatation et à l'ouverture de l'espace, la multiplicité des localités autonomes opposée à l'unité intégratrice de la pluralité, et enfin la lisibilité classique soumise à la clarté opposée à l'obscurité baroque génératrice de la lumière. Ayant eu à plusieurs reprises l'occasion, à la suite de Jean-Marie, lors d'études sémiotiques dans des domaines très divers de la communication sociale (édition et média, design et packaging, annonces publicitaires et textes même...), de solliciter ce modèle et d'en constater le caractère étonnamment opératoire sur des manifestations extrêmement variées, j'ai fini par m'interroger sur un pouvoir de pertinence aussi général : je serai amené, en fin d'exposé, à en donner un exemple très récent. Comment se fait-il qu'un même modèle permette de rendre compte des distinctions fondamentales entre les plus hautes manifestations de l'art et autorise, en même temps, la segmentation et la différenciation des expressions visuelles les plus modestes pour la promotion commerciale des produits ? Quel est donc le secret de ce troublant pouvoir de généralisation ? Repose-t-il sur la trop grande généralité du modèle ou sur des « optiques cohérentes » plus profondes et plus prégnantes que leur seule saillance culturelle dans les arts plastiques, entre les XVIe et XVIIe siècles ? Cette saillance attesterait les prégnances en question, mais n'en serait-elle qu'une manifestation, remarquable certes, mais en quelque sorte « locale » ? De quelle nature seraient

alors ces formes signifiantes qui « cristallisent pour l'œil la visibilité », et comment en rendre compte ? Telles sont les questions que je voudrais soulever au cours de ce bref exposé, en m'intéressant aux modèles de la vision et aux régimes de la valeur qu'ils sous-tendent.

Pour introduire cette réflexion, je voudrais tout d'abord rappeler le remarquable travail de formalisation auquel Floch s'est livré sur les catégories de Wölfflin : il peut nous mettre sur la voie du problème. En assumant en effet l'hypothèse que les visions dites « classique » et « baroque » fonctionnaient comme un langage propre, il s'est attaché à démêler ce qui, en chacune des catégories et entre elles, pouvait être rapporté à chacun des deux grands plans de toute sémiotique, le plan de l'expression et le plan du contenu. Il en est résulté une schématisation d'une pureté structurale exemplaire, où le divers hétérogène des commentaires wölffliniens semble venir docilement se ranger avec justesse, chaque trait à sa place. Cette schématisation a été établie dans *Les formes de l'empreinte* en 1986 et ultérieurement développée dans le chapitre « La liberté et le maintien. Esthétique et éthique du "total look" de Chanel » des *Identités visuelles* en 1995. Elle combine en chiasme les propriétés des deux visions en définissant la vision classique par la « non-continuité » pour l'expression (séparation, délimitation des plans) et la « non-discontinuité » pour le contenu (pérennité, stabilité, permanence) ; et en définissant, à l'inverse, la vision baroque par la « non-discontinuité » pour l'expression (enchaînement, entrelacs, profondeur) et la « non-continuité » pour le contenu (événement, culmination, temporalité de l'instant). Or, naturellement, la question que pose invariablement l'auditoire à qui on présente ce modèle concerne le choix des formulations négatives : pourquoi ne pas dire tout simplement « continu » et « discontinu » à la place de ces formulations alambiquées, comme « non-discontinuité » où on aperçoit la récursivité d'une négation de la négation ? Il s'agissait, selon Floch, de rendre compte du sémantisme préfixal, à caractère négatif, que comportent le « sé » ou le « dé » des mots comme « sé-paration » ou « dé-limitation ». En d'autres termes, il s'agissait de rendre compte de la dynamique d'un acte signifiant que comporte une simple désignation. Et cela constitue une indication précieuse. Car, plus encore, il aurait aimé pouvoir nommer ces catégories fondatrices des deux grands ordres de la vision, « non-continuation » et « non-discontinuation », afin, dit-il, de « mettre l'accent sur l'aspect génératif et dynamique de ces modes de traitement du sensible »¹.

Une telle indication est précieuse car, derrière la raideur formelle – et la clôture toute classique – des catégories, ce sont bien des événements de perception qui sont ici nommés, et des régimes d'intensité suscités. On voit d'ailleurs qu'à ce niveau d'analyse, les termes « classique » et « baroque » sont eux-mêmes affaiblis : dans sa schématisation, Floch les met entre guillemets. Nous allons y revenir.

¹ JMF, *Identités visuelles*, Paris, PUF, « Formes sémiotiques », p. 126-127.

Mais je voudrais d'abord souligner l'apport conceptuel, en termes d'opérativité analytique, de cette nouvelle formulation. Ayant eu à comparer des dictionnaires illustrés (Larousse et Hachette), j'avais été amené à retrouver, régissant leurs différences dans les formes de l'illustration, les deux régimes de vision nettement distinctifs et matérialisant visuellement les horizons plastiques de référence des deux ouvrages : Larousse classique, Hachette baroque. Mais c'est seulement en adoptant la schématisation que je viens de rappeler que j'ai pu constater que les distinctions ne concernaient pas seulement les régimes de présentation visuelle des lexèmes, mais plus largement l'ordre rédactionnel du discours lexicographique, depuis les principes de taxinomie jusqu'à la syntaxe de la définition. Il apparaissait alors clairement que les logiques en jeu remontaient à la conception du langage des auteurs des dictionnaires et aux épistémés qui la contrôlaient.

Ainsi donc, qu'y a-t-il sous les catégories structurales ? On a vu affleurer, derrière les formulations de Floch, la dimension perceptive. Mais il résiste fortement, et polémiquement, à l'introduction du paramètre de l'affect tel qu'il est développé par Claude Zilberberg commentant les mêmes distinctions de Wölfflin dans son essai « Présence de Wölfflin »² (antérieurement à leur catégorisation formelle il est vrai, dans *Renaissance et baroque*, ouvrage bien antérieur aux *Principes*). « Le style, écrit Zilberberg, est pour Wölfflin un complexe formel et affectif » (p. 25), qui s'exprime dans la correspondance entre d'un côté « forme classique » et sentiment « d'aise » ou de « sérénité », et de l'autre entre « forme baroque » et sentiment de « malaise » ou « d'inquiétude ». Cette double tension est sous la dépendance de la profondeur, que le style classique manifesterait sur le mode de la « distance » et le style baroque sur le mode de la « présence » (p. 25). Forme, affect et profondeur sont enfin plus profondément déterminés par le *tempo* (lent ou rapide), « dimension figurale constituante qui », selon la thèse de Claude Zilberberg, « paraît présider aux destinées de la signification » (p. 2).

Je ne peux évidemment entrer dans le détail de cette analytique du sensible, si fortement argumentée par son auteur dans un grand nombre de ses travaux. Je retiens seulement les objections de Jean-Marie Floch qui conteste le privilège accordé par Zilberberg à la « dimension affective [et] passionnelle de l'analyse des formes » (JMF, *op.cit.*, p. 129), très éloignée, selon lui, des positions de Wölfflin. Et il oppose au contraire à ce privilège passionnel indu le primat du cognitif sur le thymique. Il soutient, par exemple, que la « tranquillité » classique n'est qu'un effet de sens second, d'ordre thymique, engendré par un trait premier, d'ordre cognitif, qui présente le monde de la vision comme « maîtrisable » (*id.*, p. 130). Mais d'où vient cette « maîtrise » ? C'est la question que pour ma part je poserai, en

² Claude Zilberberg, « Présence de Wölfflin », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 23-24, Limoges, Pulim, 1992.

réintroduisant entre le pathémique et le cognitif qui oppose les deux auteurs, le paramètre du perceptif et la sémiotique de l'esthésie elle-même.

La discussion sur le problème de la profondeur est encore plus éclairante. Floch rejette également l'analyse de Zilberberg de ce point de vue. Loin de s'opposer terme à terme sur l'axe sémantique de la profondeur, à travers l'homologation du classique avec la « distance » et du baroque avec la « présence », les deux visions sollicitent également ces deux dimensions, selon Jean-Marie Floch, mais s'opposent par deux régimes différents de « présence-profondeur ». Deux régimes qui sont alors condensés dans un petit scénario figuratif. Je cite : « La présence au monde, selon le principe de non-continuation classique, c'est un recul pris par le sujet par rapport à un monde encore à portée de main (je souligne) ; la présence baroque, selon le principe de non-discontinuation, c'est l'inverse : c'est l'avancée vers le sujet d'un monde qui est encore à portée d'œil (je souligne) » (*id.*, p. 131). Scénario remarquable à mes yeux, pour deux raisons : tout d'abord, parce qu'il pose et peut-être résout le problème du statut de la saisie sensible du sens apparemment occultée par les catégorisations sémiotiques. On pouvait en effet se demander comment la radicalisation du formalisme de la structure était compatible avec la reconnaissance de l'expérience sensorielle effective. Certes il faut souligner la réserve importante de Floch qui s'excuse presque d'employer un discours métaphorique : « Si on parlait en images ? » écrit-il avant de se lancer. Or, et c'est la seconde raison qui me fait trouver ce scénario remarquable, je crois qu'on peut prendre « à la lettre » ce qui n'est précisément donné ici que comme « image » : je veux parler du mode de coexistence des expériences sensorielles, « à portée de main » et « à portée d'œil », dans cette saisie de la « présence-profondeur ».

En relisant Wölfflin en effet, on constate l'importance d'un paramètre que la sémiotique structurale minimise : celui de l'horizon sensoriel. L'historien de l'art insiste fortement sur un point qui me paraît central. La vision classique fonde ses impressions figuratives sur la collaboration des valeurs visuelles avec des valeurs tactiles, associant ainsi dans la vue la saisie préhensive et com-préhensive d'un objet ; la vision baroque, quant à elle, fonde ses impressions figuratives sur des valeurs exclusivement visuelles, liées au mouvement sensori-moteur qui commande la vue plus que les autres sens, entre le mouvant et le furtif, entre le saisissable et l'insaisissable.

Wölfflin qualifie ainsi le classique comme art « plastique », impliquant la dimension du toucher inhérente à la saisie des objets plastiques, qu'il oppose à la qualification du baroque comme art « pictural ». Il écrit : « En un cas, on peut dire que c'est la main qui a pris connaissance du monde des corps en palpant son contenu plastique, dans l'autre cas, c'est l'œil qui est devenu sensible aux richesses du monde matériel, dans leur variété infinie » (p. 31). Et quelques lignes plus loin : pour le style linéaire, « la vision (...) semble tirer profit du sens du tact, lequel se plaît au contact des surfaces et de l'enveloppe diverse des objets. » (*id.*) Mais dans le style pictural,

« la sensibilité s'ouvre aussi maintenant au domaine de l'insaisissable ; (...) Le style pictural nous révèle vraiment (...) le monde comme une chose *vue* » (*id.*). Il affirme que dans une pointe-sèche de Dürer, « la recherche des valeurs tactiles est partout perceptible » (p. 26), de même que dans ses portraits peints, limites formelles et surfaces « sont établies en vue d'une épreuve tactile », ou « sont modelées pour être perçues par le toucher. » (p. 48) A l'inverse, Rembrandt dans ses eaux-fortes détache « l'image de la zone du toucher », « néglige dans le dessin tout ce qui peut naître de l'expérience directe des organes tactiles » (p. 26) ; de même « la forme », dans les portraits de Franz Hals, « se soustrait à la perception par le toucher. Elle est aussi peu préhensible qu'un buisson agité par le vent ou les ondulations d'un fleuve » (p. 49). D'où le remplacement d'un fondu du modelé, appelant la caresse, par un « modelé par touches » qui rompt, vu de près, avec toute ressemblance, renonce à impressionner le toucher et ne s'adresse qu'à la vue.

Ce serait faire injure à Jean-Marie Floch que de considérer son exigence structurale comme un refus des apports de la phénoménologie de la perception. Les exemples cités montrent au contraire une prise en compte de l'horizon sensible, nourrie de la lecture de Merleau-Ponty comme de la « sensibilité matérielle » chère à Lévi-Strauss. Mais il est vrai aussi que les développements plus récents de la sémiotique ont conduit à approfondir les conditions de la perception comme sémiose (je pense aux travaux italiens dans ce domaine, et en français, à ceux de Jean-François Bordron ou d'Herman Parret) ; ces développements ont conduit à décrire les « modes du sensible et leur syntaxe figurative » (je pense au séminaire intersémiotique qui leur a été consacré au début des années 2000 et à son compte-rendu par Jacques Fontanille) ; ou encore à envisager l'énonciation perceptive dans la perspective des instances de discours, prolongeant ainsi les propositions théoriques de Jean-Claude Coquet et sa conception d'une sémio-phénoménologie du discours.

A partir de ces apports, il me paraît possible d'envisager à nouveaux frais, comme on dit, la question des distinctions wölffliniennes concernant les visions « classique » et « baroque » et surtout de mieux comprendre le problème que je me suis posé initialement, à savoir celui de leur formidable extension et de la possible généralisation de leur pertinence sur des objets sémiotiques qu'on ne peut rapporter, sans un abus de langage, à des esthétiques « classique » ou « baroque ». Les raisons de cette opérativité seraient donc à chercher du côté des régimes de l'esthésie (et/ou des modes de synesthésie), qui seuls peuvent montrer comment « la visibilité se cristallise pour l'œil en des formes déterminées », et comment opère ladite cristallisation.

Mon hypothèse, pour l'instant trop sommaire, serait la suivante. Je considère, à la suite de Jean-François Bordron, que la perception se présente comme une « expression », c'est-à-dire à la fois un plan de l'expression du monde (les « esquisses ») et une énonciation perceptive venue des choses (elles se livrent ou se dérobent), et qu'à ce titre, la perception est analysable comme une sémiotique. Je

considérerai aussi que les « esquisses » à travers lesquelles se donne le plan noématique du monde sensible peuvent être comprises, sémiotiquement, comme des indices (« il y a quelque chose »), comme des icônes (« cette chose offre une semblance – une vrai-semblance, ou une res-semblance »), et comme des symboles (« ces semblances, pour être reconnues et identifiées sont soumises à des règles, de composition, d'usage, etc. »), indices, icônes et symboles formant la trame d'une genèse du sens dans la perception. Je considérerai enfin que ce discours signifiant du sensible intervient dans la perception ordinaire à travers la collaboration des sens, tactile, gustatif, olfactif, auditif, visuel, sous la commande de la sensori-motricité. Ils communiquent l'un à l'autre leur expérience à travers mon corps, ils sont immédiatement symboliques l'un de l'autre, mon corps étant « justement », comme l'écrit Merleau-Ponty dans la *Phénoménologie de la perception*, « un système tout fait d'équivalences et de transpositions intersensorielles » (p. 271). Les « données des différents sens », qui relèvent de mondes séparés dans leur manière de moduler la chose comme il le dit aussi, ou de « syntaxes figuratives distinctes » comme nous le dirions, ces données, dit encore Merleau-Ponty, « communiquent toutes par leur noyau significatif » (c'est-à-dire fait d'indices, d'icônes, de symboles, au sens de Jean-François Bordron).

Sur cette base sommairement cadrée, on peut dire, me semble-t-il, que les distinctions entre les visions dites « classique » et « baroque » (mais on voit bien que les termes ne sont plus que des habillages commodes), correspondent à des régimes perceptifs différents, selon les deux grands ordres que je viens de suggérer : celui des formants noématiques (indiciel, iconique, symbolique) et celui des modes d'intersensorialité.

Ainsi, au foyer de la vision dite « classique », la collaboration synesthésique est active : l'expérience visuelle, la vision de l'objet, est accompagnée et confortée par la potentialisation simultanée d'une appréhension tactile. L'objet est ainsi par définition, et littéralement, saisissable. Cette expérience se caractériserait donc par la multiplicité des instances de l'énonciation perceptive convoquées dans la saisie, et la visibilité est d'autant plus entière qu'elle est confirmée par une possible palpation, dont la « ligne » est précisément le signe fort car elle est, conventionnellement, symbole. En outre, les formants qui se donnent à la perception résultent du même coup d'une relation étroite entre icônes et symboles, ignorant les traces indicielles : chaque formant a son assignation à résidence ; le sentiment d'un monde « maîtrisé » est à ce prix.

Au foyer perceptif de la vision dite « baroque », les choses se passent autrement : pas de collaboration synesthésique. Au contraire, la seule perception visuelle se présente isolée, livrée à elle-même et à ses esquisses, celles-ci saisies dans le mouvement de la vision, et donc dans leur incomplétude. La vue, toute « transposition intersensorielle » un instant suspendue, est alors associée au seul cinétisme sensori-moteur. Le nombre des instances de l'énonciation perceptive est

réduit au minimum, engendrant l'insécurisation perceptive. Car alors, dans le jeu des formants, si icônes et symboles restent actifs, ce sont cette fois les indices qui ont la part belle : il y a quelque chose, mais de l'insaisissable : c'est la régissante part de l'ombre.

Il faudrait bien entendu affiner et articuler davantage cette sémiologie, qui n'a ici que la forme d'une suggestion. Mais, en remontant du domaine des esthétiques à celui des esthésies, on comprend mieux pourquoi et comment le modèle de Wölfflin peut se révéler si puissamment opératoire. C'est que, par delà le classique et le baroque, ses *Principes fondamentaux* sont bien des « principes fondamentaux ». Ils proposent une théorie générale des relations entre formes et visibilité, localement incarnée dans un moment crucial de l'histoire de l'art. La sémiotique aujourd'hui peut permettre à mes yeux de mieux articuler, en deçà de la catégorisation de Jean-Floch, les processus plus intimes de la sémiologie mise en œuvre. Les instruments de la généralisation théorique ainsi dégagés permettent en tout cas de comprendre la portée extensive de l'applicabilité du modèle.

J'aimerais conclure, pour illustrer mon propos, par l'évocation d'un cas très modeste : la recherche d'un futur logo pour le leader mondial du légume transformé (conservé, surgelé, frais, traiteur), Bonduelle. Je montre rapidement un ou deux projets, pour des raisons de confidentialité, et sans évoquer le moins du monde les recommandations en cours. Présentation logo 0 (actuel), logo 1 et logo 3. Les distinctions wölffliniennes apparaissent avec leur puissance distinctive.

Logo 0 : un mixte incertain de visions « classique » et « baroque »

- **Vision « classique »**. Sur le *plan plastique* : centralité, symétrie, frontalité, typographie, orthogonalité (iconisation symbolique d'ordre et figurant la préhension). Sur le *plan du contenu* : lumière, solarité, rayonnement qui renouvelle le motif religieux stéréotypé de l'apparition (le nom avec son auréole) et thématise la protection (iconicité figurative et symbolique).
- **Vision « baroque »**. Sur les *plans plastique et figuratif* : indistinction des formes, profusion végétale où aucun élément n'a d'existence propre ; le flou à la base engendre la fusion avec les formes sous-jacentes (indistinctibilité, suspension de l'iconicité figurative). Sur le *plan du contenu* : une trame narrative conflictuelle où le végétal ne résiste pas à l'invasion de la lumière qui partout le transperce (insécurisation).

➤ **Indécision esthétique entre les deux régimes de figuration.**

Logo 1. Choix d'une vision baroque cohérente

- Abondance des rimes plastiques, assurant l'unité d'une scène (univers de courbes, effets d'enlacements et de solidarité interne des motifs).
 - Asymétrie et multiplication des points de vue (oblique, ascendant, etc.)
 - Importance des effets de transparence et de profondeur dans les superpositions et les recouvrements, mettant l'accent sur les parcours de la lumière à partir des ténèbres (au détriment des « feuilles » qui, floues, tendent à l'abstraction) > domination des formants indiciels (désiconisation).
- **Harmonie générale d'un événement exclusivement visuel, mais dont l'intelligibilité « tactile », identifiante, est problématique.**

Logo 3. Choix d'une vision classique cohérente

- Priorité aux traits et aux plans ; délimitation et clôture ; frontalité statique ; haute-définition plastique du grain (près du toucher) identification de l'objet (formant symbolique) dans sa permanence, son immuabilité.
 - Plurisensorialité perceptive et complétude axiologique, liées à la présence des quatre éléments : le feu (lumière : vue), l'air (passage entre les feuilles : sensation tactile), la terre (feuilles : vue, toucher), l'eau (gouttes : vue, transparence, toucher). Réunion des axiologies du monde naturel.
 - Dimension symbolique forte : les icônes sont transformés en symbole par application de règles socio-figuratives de représentation (entre classicisme de manuel scolaire, hyper-réalisme d'art contemporain, et post-modernisme avec l'étrange : les feuilles normalement opaques – selon les critères de la biologie végétale – sont ici transparentes).
 - Lisibilité narrative polysémique des gouttes (renforcement de la lecture symbolique) : coexistence de trois récits possibles – (1) récit d'origine (origine végétale et agricole de la marque), (2) récit de fraîcheur (bien-être naturel), (3) récit de vapeur (transformation culinaire « saine ») – assurant, du cru au cuit, la compatibilité avec les différents secteurs de produits (conserves, frais, traiteur...).
- **Efficacité d'un traitement classique suscitant la reconnaissance.**

CONCLUSION

Cet exercice modeste a néanmoins été jugé saisissant de vérité (et non pour des raisons académiques, culturelles, etc.), il a pouvoir explicatif sur les appréciations spontanées des personnes interrogées dans les études psycho-sociologiques

(qualitatives), il présente des arguments convaincants pour les créatifs, il rassure les décideurs quant à la voie à suivre. Pourquoi ? Non pas tant en raison des catégories esthétiques wölffliniennes revues et rationalisées par Jean-Marie Floch, base pourtant indispensable, qu'en raison de la rencontre avec l'expérience esthétique intime, « vécue » par ces différents acteurs et « retrouvée » par l'analyse. C'est ce que permet la sémiotique de la genèse du sensible dans la perception. Merci.