Language Related Research
E-ISSN: 2383-0816
https://lrr.modares.ac.ir
https://doi.org/10.29252/LRR.12.5.26
http://dorl.net/dor/20.1001.1.23223081.1401.0.0.16.8

Tarbiat Modares University

Vol. 12, No. 5
pp. 677-690
November & December 2021

Reçue: 07 November 2021
Reçu sous une forme révisée: 25 November 2021
Accepté: 19 December 2021

À PROPOS DE LA NON-GÉNÉRICITÉ, concept fondant un invariant de la lisibilité de l'œuvre picturale Analyse d'une série de Mehdi Sahabi : «Junkyard Cars»

*Ivan Darrault-Harris**

Résumé[1]

La notion statistique de non-généricité, transmise et illustrée par Jean Petitot, permet de repérer, en particulier dans les œuvres d'art picturales figuratives, des faits d'organisation improbable des formes. Ces faits sont immédiatement repérés par la vision humaine et constituent des entités significatives intrinsèques. Ces entités seront, au niveau de l'interprétation ultérieure, investies sémiotiquement, porteuses de significations non plus perceptuelles mais conceptuelles. On appliquera ce concept à la brève analyse d'une œuvre de Cranach l'Ancien et, de manière plus approfondie, à l'analyse d'une série remarquable de Sahabi, Junkyard Cars. Un nouveau parcours génératif se dessinera, de « nature morpho-sémiotique », selon les mots même de Petitot.

Mots clés: Sémiotique, Peinture, Non-généricité, Sahabi, série picturale

* Corresponding author: Professeur émérite, Université de Limoges. Limoges. France.
Email : darrault-harris.ivan@orange.fr, ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-1780-8404.

[1] Cet article est issu d'un projet de recherche « La sémiotique des œuvres de Sahabi » élaborée par Galerie *Mojdeh*. La conférence a été présentée au Musée d'Art Contemporain de Téhéran à l'occasion d'un colloque sur les œuvres de Mehdi Sahabi avec le patroniat de *Galerie Mojdeh*, *Fondation de Mehdi Sahabi* et *Musée d'art contemporain de Téhéran* (TMOCA).

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-20]
[DOR: 20.1001.1.23223081.1401.0.0.16.8]
[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.5.26]

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-20]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1401.0.0.16.8]

[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.5.26]

Introduction

L'œuvre riche et multiple de Mehdi Sahabi force l'admiration, que ce soit ses traductions, dont celles, impressionnantes, de Proust et de Flaubert, ou ses œuvres plastiques qui cumulent une étonnante variété de supports et de techniques, une puissante créativité.

Je m'attacherai ici à la remarquable série intitulée « Junkyard cars », voitures de casse, que m'a communiquée ma collègue Marzieh Athari Nikazm, et qui me permet de mettre à l'épreuve, une fois encore[1], la théorie fondée sur le concept de non-généricité mettant au jour un invariant de la lisibilité de l'œuvre picturale, telle qu'élaborée avec Jean Petitot alors que nous codirigions le séminaire de sémiotique de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris. Une présentation de ce concept est nécessaire.

Les réflexions et analyses que nous présentons ici ont vu le jour au sein du Séminaire de sémiotique de l'EHESS de Paris[2], sous l'impulsion de Jean Petitot qui présenta et illustra les remarquables notions de *généricité* et, surtout, de *non-généricité*. Cette dernière notion permettait d'aborder sur nouveaux frais la perception visuelle humaine des formes, tout particulièrement picturales, et leur signification intrinsèque, non conceptuelle, la peinture nous présentant sans doute la plus remarquable et riche histoire des avatars de la forme.

1. Généricité et non-généricité

Ce travail s'inscrit donc dans une recherche initiée par Jean Petitot depuis plusieurs années, recherche exposée dans son remarquable ouvrage *Morphologie et esthétique*, et, ensuite, dans le numéro 5 de *Cognitive semiotics*, la revue dirigée par le regretté Per Aage Brandt, numéro consacré à la cognition esthétique, à la perception de l'œuvre d'art, tout particulièrement la peinture.

Extrayons de l'introduction à *Morphologie et esthétique* cette citation qui met en lumière toute une généalogie morphologique, de Goethe à Thom en passant par Lévi-Strauss, lequel se réclame, on s'en souvient, du biomathématicien d'Arcy Thompson (*On Growth and Form*, 1917) et non d'un structuralisme d'inspiration

[1] On pourra, pour un approfondissement, se reporter à nos articles :« Non-genericity as an Invariant of readability of pictures », *Cognitive Semiotics*, Issue 5 (Fall 2009), pp. 93–102 et « De l'allégorie à la scène mythique. De quelques assertions et négations iconiques », in Badir, S. et Dondero, M. G., *L'image peut-elle nier ?* Liège, Presses universitaires de Liège, 2016, pp. 179-192.

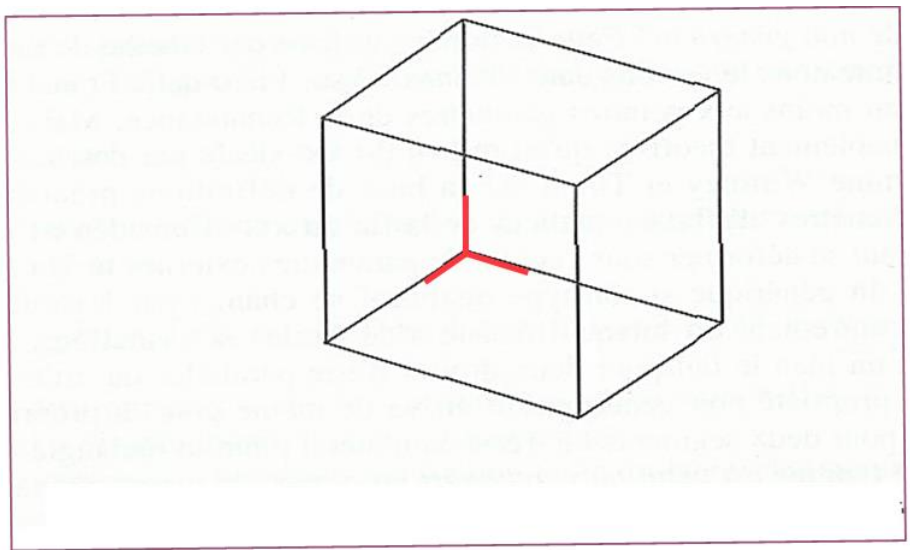
[2] Ce séminaire, co-dirigé initialement par Jean Petitot et Jean-Claude Coquet, le fut ensuite par Jean Petitot, Michel Costantini, Ivan Darrault-Harris et Jean-Jacques Vincensini, jusqu'au départ à la retraite de Jean Petitot et l'interruption du séminaire en 2011.

formaliste et logiciste. Le parcours génératif d'engendrement du sens, on le verra dans les analyses qui suivent, s'en trouve alors profondément modifié :

…la dimension morphologique étudiée scientifiquement par les théories de la forme – de la morphogenèse végétale chez Goethe jusqu'à la morphodynamique de René Thom et à la théorie des patterns de David Mumford en passant par la Gestalt théorie et la phénoménologie de la perception – est récurrente et cruciale chez nombre de grands artistes […] de nombreux dispositifs esthétiques consistent à déployer une sémiogenèse à partir de la base morphologique en édifiant une « montée » sémiotique *de la forme vers le sens.* Coupé de sa base morphologique, le sens se trouve déraciné et ne peut plus dès lors que se dissiper dans ce que Mallarmé appelait dans *Le coup de dés* « ces parages du vague en quoi toute réalité se dissout. (Petitot, 2004 : 7)

Empruntons maintenant à Jean Petitot deux exemples simples faisant apparaître clairement le point de vue non-générique : l'exemple de la représentation du cube et celui de l'alignement.

1.1. Représentation du cube



- La représentation d'un cube en 3D, d'un point de vue générique, engendre deux perceptions possibles (bi-stabilité) : soit le cube est vu du dessous soit du dessus, selon que l'intersection en rouge est vue au premier ou au second plan. Une légère variation de la présentation du cube ne change rien au point de vue générique.

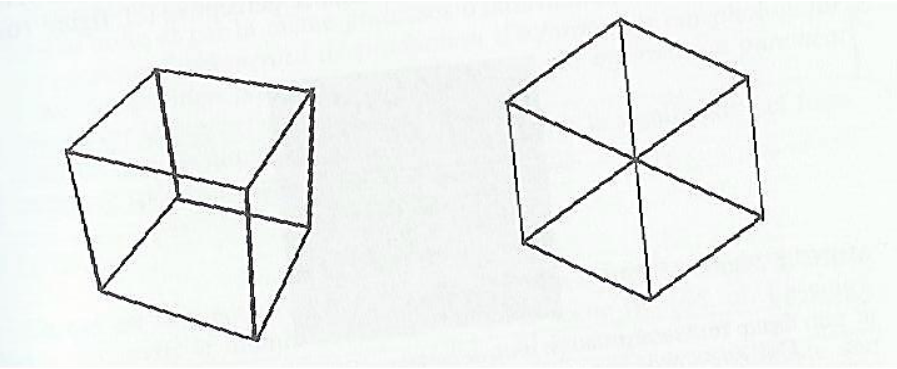
En revanche, un point de vue non-générique va transformer le 3D en 2D et le cube sera reconnu comme un hexagone.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-20]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1401.0.0.16.8]

[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.5.26]

Figure 1.
Cube vu d'un point de vue générique et non-générique.



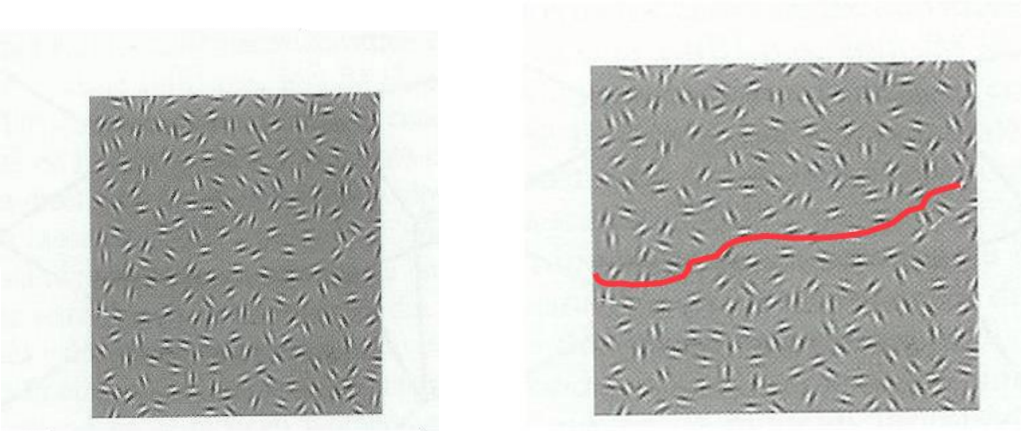
1.2. L'alignement

Un second exemple typique de non-généricité est celui de l'alignement. Si l'on dispose *n* segments alignés dans un environnement *B* de segments orientés aléatoirement. Deux cas peuvent être observés :

- ou bien *B* est suffisamment dense, interdisant la probabilité de trouver *n* segments alignés. Dans ce cas, le système visuel ne remarque rien ;

- ou bien *B* est suffisamment clairsemé pour qu'il y ait une chance de trouver *n* segments alignés et, dans ce cas, l'alignement surgit (phénomène de « poping out »). L'alignement en question est souligné en rouge :

Figures 2 et 3.
Distribution aléatoire de segments orientés. L'œil est particulièrement sensible aux alignements, dont celui en rouge.



[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-20]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1401.0.0.16.8]

[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.5.26]

Puisque le système visuel est une machine neuronale probabiliste, qui apprend à extraire de l'environnement des régularités statistiques (voir Yuille & Kersten, 2006), ce système est excellent dans la détection d'événements rares, qu'il traite comme intrinsèquement signifiants puisqu'ils sont rares. C'est là ce que certains spécialistes - tout particulièrement Jean-Michel Morel (voir Desolneux, Moisan & Morel, 2003) – appellent le principe d'Helmholtz. Puisque la non-généricité est rare, elle est perceptuellement saillante et procure un critère immanent, purement perceptuel pour définir la différence entre la structure perceptuelle et la composition artistique, du moins pour les œuvres d'art où le point de vue joue un rôle fondamental. C'est précisément parce que leur probabilité tend vers zéro que les configurations non-génériques peuvent exprimer une intentionnalité sémiotique.

Mais, ajoute Jean Petitot, la notion de non-généricité est plutôt subtile. Ce n'est pas juste un problème d'événements statistiquement rares. En fait, dans un ensemble d'événements équiprobables, un quelconque événement choisi comme référence est aussi rare que n'importe quel autre. Dans un jeu de cartes, par exemple, une main de quatre as n'est pas plus rare que le quadruplet C {valet de trèfles, 4 de carreaux, 2 de trèfles, 10 de cœur}, et l'on peut certes imaginer un jeu où C sera la donne optimale que tout joueur essaierait d'obtenir. Si les éléments non génériques sont rares, c'est bien pour des raisons structurales. Ils sont en effet définis en terme d'instabilité relative à de petites variations, et c'est de fait leur instabilité qui leur confère leur rareté.

Une longue citation de Petitot, derechef, permet de synthétiser les apports de ce premier niveau de perception visuelle, et l'émergence de traits non génériques porteurs de signification intrinsèque :

Le phénomène morphologique et sémiotique […] d'émergence de significations intrinsèques se manifeste en fait dès les premiers niveaux de la perception et une modélisation rigoureuse en devient alors possible. […] Mais le problème demeure difficile car parler de signification intrinsèque à base morphologique signifie que la signification *n'est pas déjà donnée.* Cela implique *qu'il ne s'agit pas d'interpréter conceptuellement* une forme donnée mais de dégager de façon *non conceptuelle* ce qui s'y trouve de significatif. […] L'idée de base est qu'une *grande déviation* par rapport à une situation statistiquement générique engendre une saillance perceptive et une signification *indépendamment de toute connaissance a priori sur la structure de l'image*. Moins une situation est probable et plus elle est intrinsèquement significative. On peut ainsi détecter entre autres les alignements et privilégier ceux qui sont *maximalement* détectables, c'est-à-dire dont les sur- ou sous-configurations

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-20]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1401.0.0.16.8]

[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.5.26]

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-20]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1401.0.0.16.8]

[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.5.26]

sont moins détectables. L'intérêt de l'approche de Morel est qu'elle arrive à définir des « maximal meaningful events » sans utiliser d'a priori comme on le fait d'habitude dans les approches bayesiennes classiques. […] « Significatif » veut donc bien dire ici « non générique » […]. Rien ne s'oppose donc en principe à ce que l'on puisse automatiser la détection des événements intrinsèquement significatifs sur lesquels des significations d'ordre supérieur (conceptuelles et interprétatives) peuvent venir s'accrocher. (Petitot, 2004 : 81-84).

2. Cranach l'Ancien :
Judith et Holopherne (1530), détail du dyptique Lucrèce et Judith

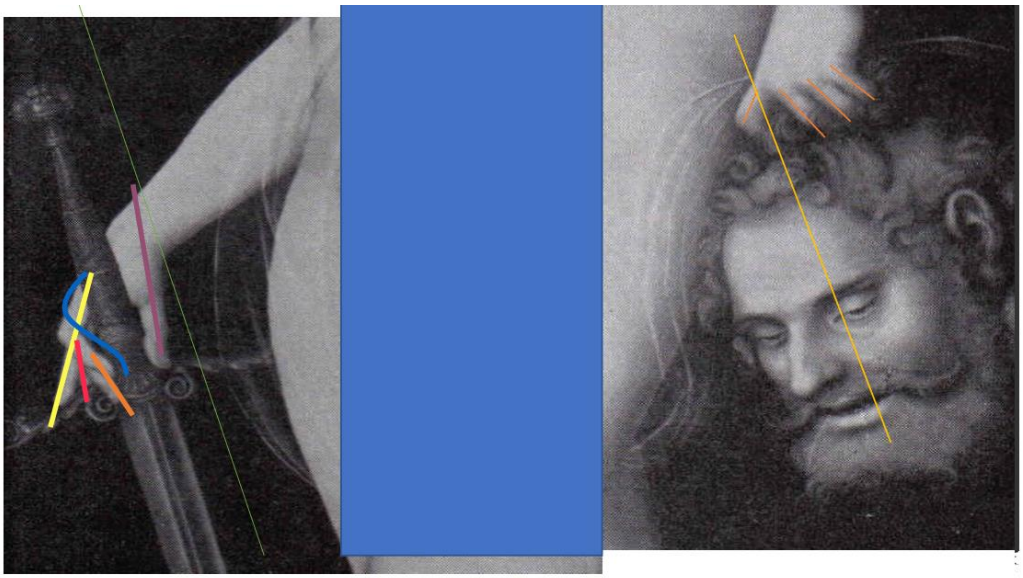
L'apport essentiel de Jean Petitot, nous le constatons, réside bien dans cette notion de non-généricité, notion intuitivement utilisée, on le verra dans l'analyse qui suit, pour la composition par les peintres et de la Renaissance italienne (ainsi Piero della Francesca) et de la Renaissance allemande à laquelle appartient Cranach l'Ancien (1472-1553).

Le repérage, dans une œuvre picturale, de points de vue non génériques, moyens compositionnels de représenter picturalement des relations sémiotiques consiste donc, méthodologiquement, à :

…extraire, sur la base de critères purement formels, des relations immanentes, intrinsèquement signifiantes, morphologiques et non conceptuelles, lesquelles peuvent légitimement porter des significations, être sémiotisées par l'interprétation et ainsi assurer que l'interprétation n'est pas simplement une construction subjective de l'observateur de l'œuvre (Petitot, 2009 : 7).

Un bref exemple emprunté à la peinture figurative de la Renaissance allemande (Cranach l'Ancien) montrera qu'une configuration spatiale improbable est bien le siège de significations morphologiques intrinsèques, bien avant que la signification n'en soit donnée à la faveur d'une interprétation, à un stade précoce, donc, de la perception (fig. 4).

Fig. 4
Cranach l'Ancien, Judith et Holopherne (détail), 15



Les doigts de la main droite touchant le pommeau de l'épée sont dans une position typiquement non générique, chacun indépendant, marquant ainsi que Judith n'empoigne pas l'épée, qu'elle est donc innocente de la décapitation d'Holopherne (c'est Dieu et non pas elle qui a guidé l'épée). En revanche, les doigts de la main gauche, dans une position générique, indiquent la nette possession de la tête tranchée. Un trait non générique, toutefois, l'inclinaison de la tête, improbable par rapport à la pesanteur, trace peut-être de la nature divine de l'acte perpétré.

Par la conjonction de traits génériques et non génériques, Cranach figure ainsi plastiquement une interprétation de l'épisode biblique (dans le livre de Judith[1]) qui innocente donc Judith de la responsabilité de l'acte de décapitation, impensable, à l'époque, du fait d'une femme. Tout en la créditant des conséquences heureuses de son acte de bravoure : elle accroche au matin la tête d'Holopherne au rempart et les ennemis, épouvantés, abandonnent le siège de la ville.

[1] Le « Livre de Judith » est un livre deutérocanonique de la *Bible*. Il relate comment la belle et jeune veuve Judith écarte la menace d'une invasion babylonienne en décapitant le général ennemi Holopherne, et restaure du même coup la foi du peuple juif en la puissance salvatrice de son Dieu.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-20]
[DOR: 20.1001.1.23223081.1401.0.0.16.8]
[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.5.26]

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-20]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1401.0.0.16.8]

[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.5.26]

3. La série des « Junkyard cars »

3.1. Évolution des styles de représentation

La série des « Junkyard cars » présente une grande diversité de traitement de l'objet qui va d'une figurativité classique, presque banale (on reconnaît aisément une jeep, fig. 5)

Fig. 5

jusqu'à une conversion picturale quasi cubiste (fig. 6) qui opère une distanciation de la représentation attendue d'un véhicule accidenté, déjà fragmenté (je joins une reproduction d'une œuvre cubiste de Juan Gris *Nature morte à la nappe à carreaux, 1915*):

Fig. 6

Juan Gris

C'est un peu comme si le peintre poursuivait ainsi, picturalement, l'effet de fragmentation dû au choc de l'accident. L'œil, ici, nous y reviendrons, n'est pas sollicité par des faits morphologiques de non-généricité, ce qui contraint le spectateur à différer l'interprétation.

3.2. L'énigme des figures fantomatiques

Mais c'est l'apparition parfaitement inattendue et improbable de figures humaines associées aux restes des voitures qui interroge, figures humaines fantomatiques, blanches voire quasi transparentes (fig. 7) :

Fig. 7

Avant de s'interroger sur la nature du lien justifiant la juxtaposition des voitures et des formes humaines, il est utile de noter l'isotopie formelle de la couleur rouge qui rassemble la foule ou balaie les représentations des voitures, assurant quelquefois le lien entre les parties des voitures et les parties de corps humains. On notera aussi, sur l'œuvre de droite, le parallélisme des figures humaines et de l'axe de la voiture accidentée, configuration morphologique non générique indiquant la présence d'un fait sémiotique à interpréter ultérieurement, celui de la relation entre ces figures et la carcasse de la voiture.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-20]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1401.0.0.16.8]

[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.5.26]

Fig. 8

Cette figure montre une progression nette, soit la recomposition d'un étrange magma formé de plusieurs corps, pourvu de quatre mains avec un élément central, sorte de ceinture formée d'une calandre, effrayant visage aux yeux obscurs (fig. 8).

Ce liant de la couleur rouge, jeté à profusion dans la quasi-totalité des œuvres de la série, suscite à l'évidence la référence au sang, ce qui induit une narrativisation de la présence conjointe des figures humaines, qui sont interprétables comme représentation des victimes des accidents dont les voitures sont seules, dans la réalité, les restes bien visibles. D'ailleurs, en français, les casses automobiles sont aussi dénommées « cimetières ». Maîtrisant parfaitement le français, Sahabi a peut-être été sensible à cette dénomination, éventuelle inductrice de sa création. Si les cimetières des humains sont heureusement disjoints de ceux des véhicules, Sahabi décide de les conjoindre, de les rassembler dans cette série. Acte spectaculaire, car il y a là une fusion de deux ordres bien distincts, celui de l'humain et celui du non humain.

On peut d'ailleurs, nous semble-t-il, rapprocher un élément de sa série d'une œuvre sculptée antique, romaine, qui montre que Sahabi construit ainsi une sorte d'*épitaphe*, peut-être saisissante réminiscence (fig. 9) :

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-20]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1401.0.0.16.8]

[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.5.26]

Fig. 9

Voici que la carcasse de la voiture, qui les surplombe, est comme le cercueil de ce couple. Ne dit-on pas en français que les automobilistes qui circulent à vitesse excessive, roulent « à tombeau ouvert »?

3.3. La fusion audacieuse de l'humain et du non humain

Mais la quête de Sahabi, on le verra, ne s'arrête pas à la déclinaison systématique des liens entre victimes humaines perdant leur sang et les voitures marquées par les conséquences déformantes du choc de l'accident.

Il va aller jusqu'à produire le plus étonnant et le plus improbable, soit, disions-nous, la fusion picturale de l'humain et du non humain, figurant ainsi la fiction d'un cimetière unissant victimes et voitures. On a ainsi la représentation d'un buste, où l'icône de la marque Mercédès, à la place de la bouche, est le seul élément graphique qui maintient la présence de la voiture (Fig. 10 et 11).

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-20]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1401.0.0.16.8]

[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.5.26]

Fig. 10

Fig. 11

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-20]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1401.0.0.16.8]

[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.5.26]

Remarque : Cette quête picturale de Sahabi nous rappelle les ex-voto que nous avions découverts à Padoue (Italie) dans la basilique de Saint-Antoine. L'un d'entre eux contenait, placés sous verre, une photo d'une voiture gravement accidentée, une photo de la fillette heureusement, grâce à Saint-Antoine, rescapée et un fragment du vêtement ensanglanté, sans oublier les remerciements pour l'intervention divine, tous éléments, on le voit, plastiquement rassemblés par Sahabi.

En conclusion

Même s'il choisit une manière qui s'éloigne progressivement beaucoup de la figurativité, mais sans pour autant s'enfermer dans une abstraction stricte, Sahabi, on l'a constaté, joue constamment de la non-généricité par la production de configurations morphologiques hautement improbables qui définissent des lieux de significations intrinsèques porteuses privilégiées de significations sémiotiquement riches : la convocation de victimes fantomatiques et, finalement, le dépassement de l'opposition fondamentale de l'humain et du non humain en une fusion picturale qui nous entraîne au-delà du possible, du vraisemblable, vers un imaginaire fantasmatique de l'union de la chose – la voiture - et de l'être humain, imaginaire qui peut se rencontrer dans certaines formes d'états psychotiques. Mais nous savons que la création artistique est un puissant moyen, par la représentation symbolique, de mettre à distance, en les désamorçant, fantasmes et délires (j'ajoute cette remarque en tant que clinicien). Cela dit, la série remarquable des « Junkyard cars » nous montre un Sahabi qui reste fondamentalement un *traducteur*, celui qui parvient à faire passer un ensemble sémiotique cohérent dans un autre ensemble à créer entièrement, en évitant les distorsions et les pertes de signification.

Mais sa création picturale affronte ici un défi considérable et inédit, celui de traduire une fusion des mondes humain et non humain, cette fois-ci en une langue inédite dont il lui a fallu inventer et la grammaire et le lexique. Formons l'espoir que notre modeste approche aura permis d'en mettre au jour la belle originalité.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-20]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1401.0.0.16.8]

[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.5.26]

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-20]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1401.0.0.16.8]

[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.5.26]

Références bibliographiques

Darrault-Harris, I. (2009). « Non-Genericity as an Invariant of the Readability of Pictures». *Cognitive semiotics*, Issue 5, pp. 93-102.

Darrault-Harris, I. (2016). « De l'allégorie à la scène mythique », in Badir, S. et Dondero, M.-G., *L'image peut-elle nier ?*. Liège, Presses universitaires de Liège, pp : 72-84.

Desolneux, A., Moisan, L., Morel, J-M. (2003). « Maximal meaningful events and applications to image analysis », *Ann. Statist.* 31 (6) : 1822–1851.

Goethe, J. W. (1798). Uber Laokoon. *Asthetische Schriften 1771–1805* (ed. by F. Apel): 489–500. Frankfurt M., 1998.

Greimas, A. J., Courtés, J. (1993). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris, Hachette.

Petitot, J. (1979). « Saint-Georges : Remarques sur l'Espace Pictural » In J. Petitot, *Sémiotique de l'Espace* (pp. 95–153). Paris, Denoël-Gonthier.

Petitot, J. (1986). « Osservazioni in margine alle relazioni di Thomas Martone e Louis Marin ». In O. Calabrese (Ed.), *Piero teorico dell'arte* (pp. 207–210). Rome, Gangemi.

Petitot, J. (2004). *Morphologie et Esthétique. La forme et le sens chez Goethe, Lessing, Lévi-Strauss, Kant, Valéry, Husserl, Eco, Proust, Stendhal.* Paris, Maisonneuve et Larose.

Petitot, J. (2009a), « Non-Generic Viewpoints as a Method of Composition in Renaissance Paintings », *Cognitive semiotics*, Issue 5, pp. 7-41.

Petitot, J. (2009b). «Morphology and structural aesthetics: from Goethe to Lévi-Strauss ». In B. Wiseman (Ed.), *The Cambridge Companion to Levi-Strauss* (pp. 275–295). Cambridge, Cambridge-University-Press.

Petitot, J. (2009c). « La non-genericita come metodo di composizione ». *Testure. Scritti seriosi e schizzi scherzosi per Omar Calabrese*, pp. 196–206. Tuscany, Protagon Editori.

Yuille, A. & Kersten, K. (2006). «Vision as Bayesian inference: analysis by synthesis? ». *Trends in Cognitive Sciences* 10 (7), 301–308.