

Seminario ART-Aesthetics Research Torino
Dipartimento di Filosofia, Università di Torino

29 Aprile 2019

**Il principio geometrico di
non-genericità
nella composizione pittorica**

Jean Petitot

EHESS

- Pour représenter *spatialement* des relations *sémiotiques* dans une œuvre d'art plastique il faut introduire plus que de simples relations spatiales puisque, dans n'importe quel groupe de figures, même sans dimension sémiotique, les figures entretiennent nécessairement des relations spatiales externes entre elles.

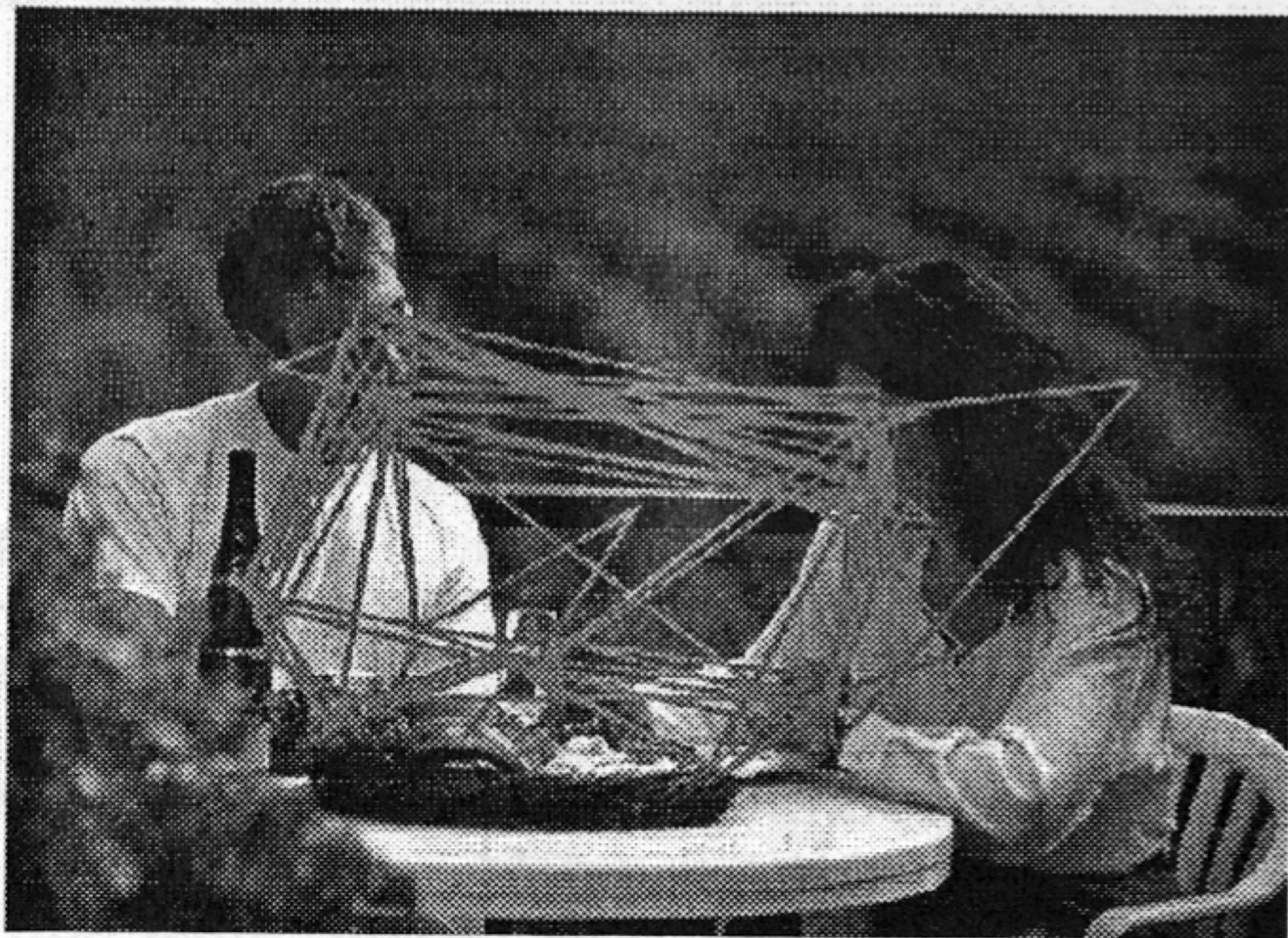
- Pour amorcer une *sémiogenèse*, sans utiliser des symboles conventionnels, il faut donc utiliser des relations spatiales qui soient en quelque sorte "plus que spatiales", spatiales au "second degré", des relations spatiales *singulières* qui soient identifiables comme porteuses d'un *rôle fonctionnel sémiogène*.

- Problème des outils *spécifiquement picturaux* qui permettent à la peinture de représenter des significations.
- Le problème de relations *spatiales* qui soient *compositionnelles* et “sémiogènes” pour un tableau soulèvent un problème théorique fondamental et difficile.

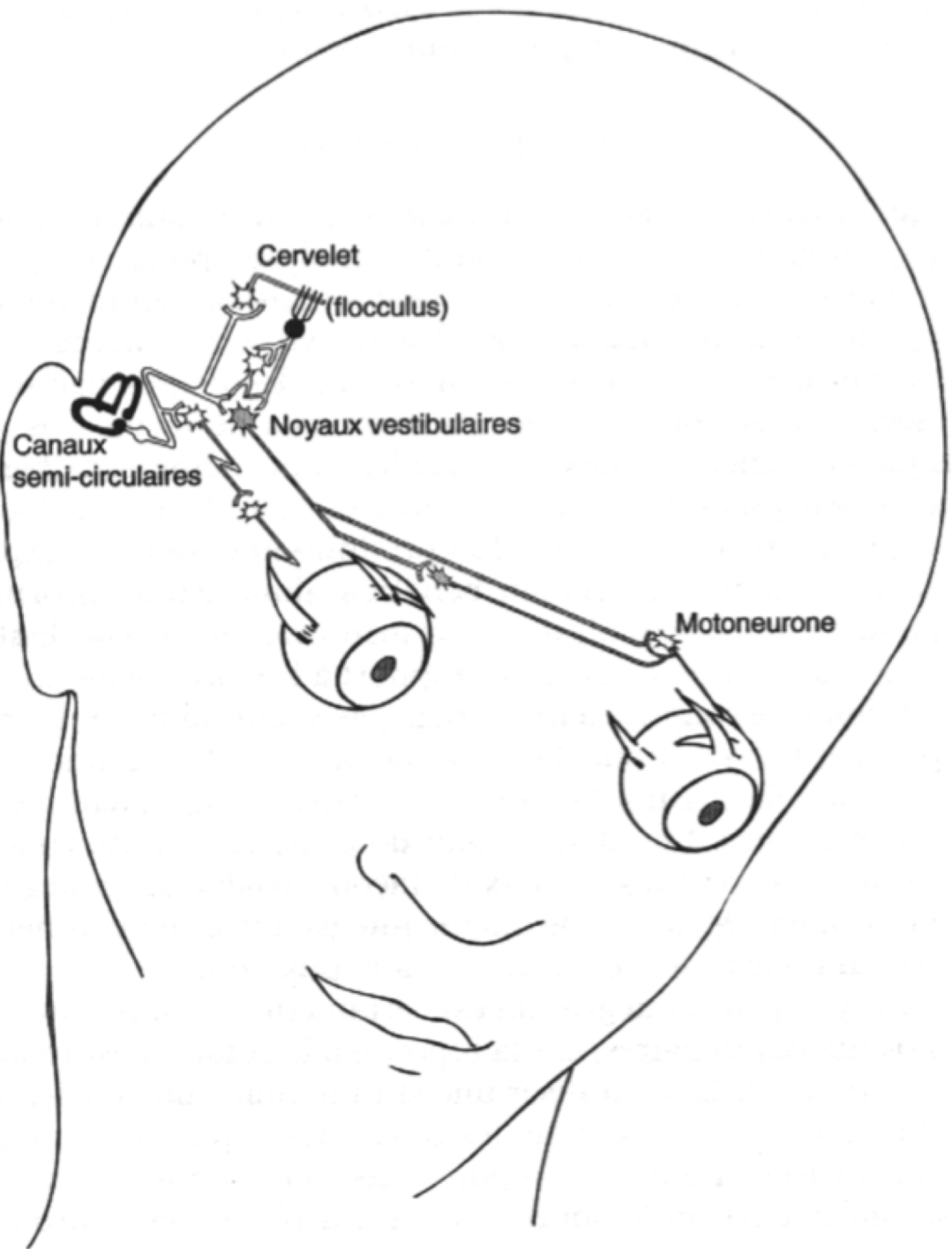
- Pour la peinture (cf. Lessing), la substance de l'expression est *l'espace* et la forme de l'expression est constituée de relations spatiales *externes*.

- Pour que des relations spatiales externes puissent devenir sémiotiques et internes (structurales), il faut qu'elles constituent une *sous-classe* de relations *exceptionnelles*.
- Comment définir une telle sous-classe à partir de critères proprement spatiaux et *immanents*.
- C'est ici que va intervenir le concept de *non-généricité*.

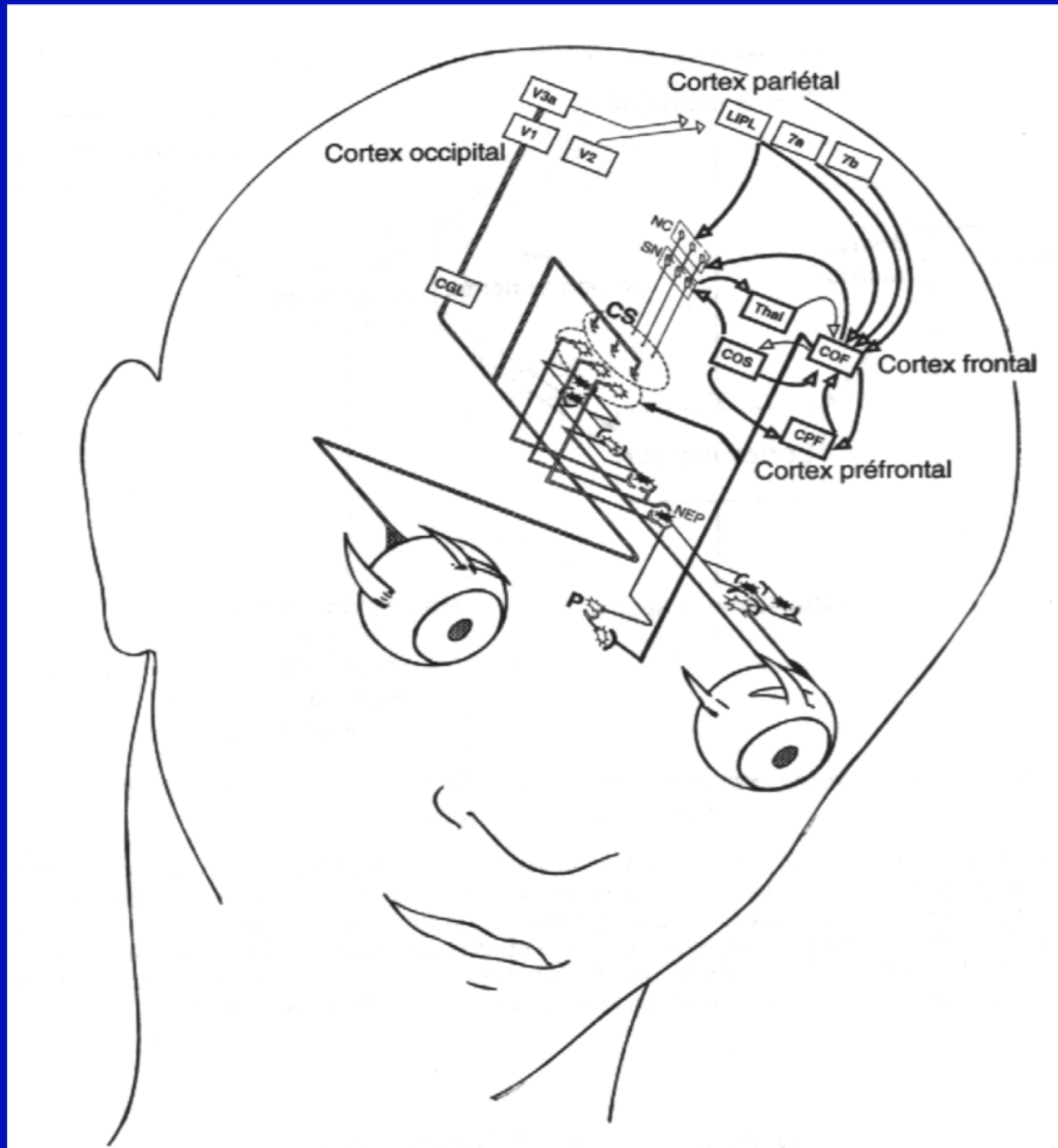
- La perception naturelle.
- On scanne une scène par des saccades oculaires.
- "Eye Tracking" que l'on commence à étudier pour les arts visuels.
- Exemple pour une scène visuelle normale.



- C'est un mécanisme cérébral extrêmement compliqué (Alain Berthoz).
- Saccade produite par des motoneurones oculaires (Mn). Extrême rapidité (20ms, vitesse angulaire jusqu'à 800°/s).
- Déclenchée 10-15 ms avant par des neurones pré-moteurs (neurones excitateurs phasiques, NEP) qui assurent l'invariance perceptive.
- Des neurones inhibiteurs "pauseurs" (P) inhibent les NEP et *empêchent* les saccades involontaires.



Saccades



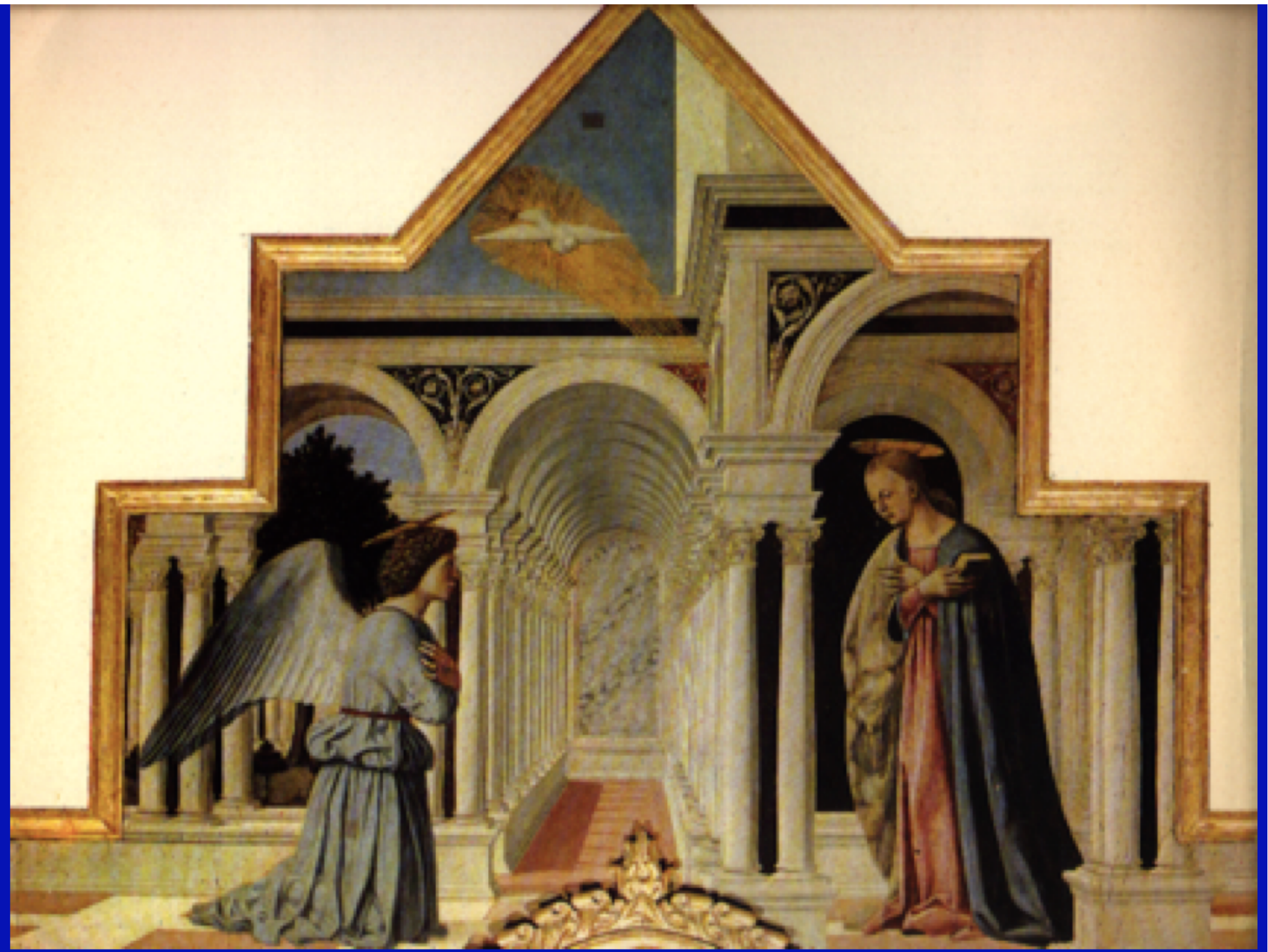
- Activation de la saccade = *inhibition d'inhibition*.
- L'inhibition (P) est elle-même inhibée à partir de deux voies : celle du *colliculus supérieur* (CS) et celle du champ oculomoteur frontal (COF) dans le cortex préfrontal.
- Les neurones desinhibés dans le CS correspondent à une *direction* précise du regard qui doit être atteinte par la saccade.



- *Contrôle cortical* de haut niveau et *top-down* des saccades.
- Nécessaire pour que celles-ci réalisent une exploration de l'espace *cognitivement* motivée.
- Aires visuelles occipitales (objets), aires pariétales (position spatiale), cortex préfrontal (CPF) (aspects cognitifs des saccades, organisation en séquences, stratégies d'exploration, anticipation, etc.)

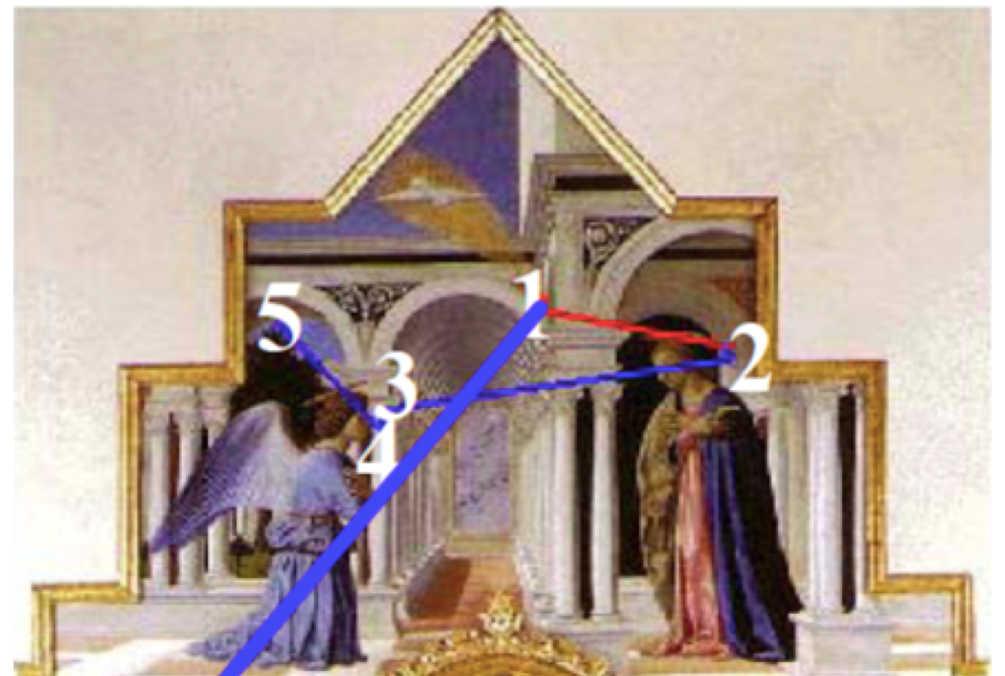
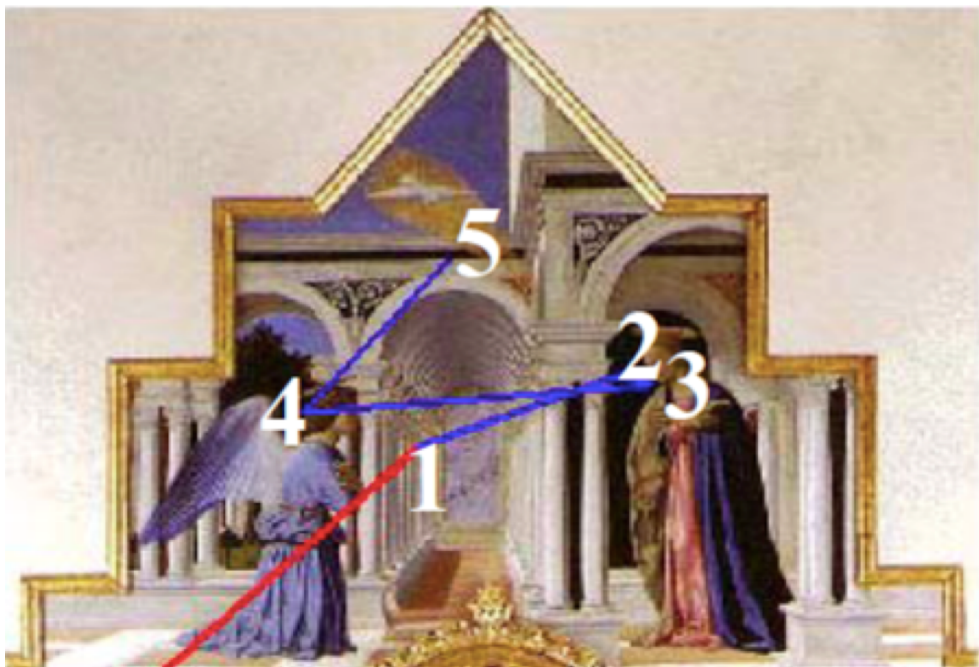
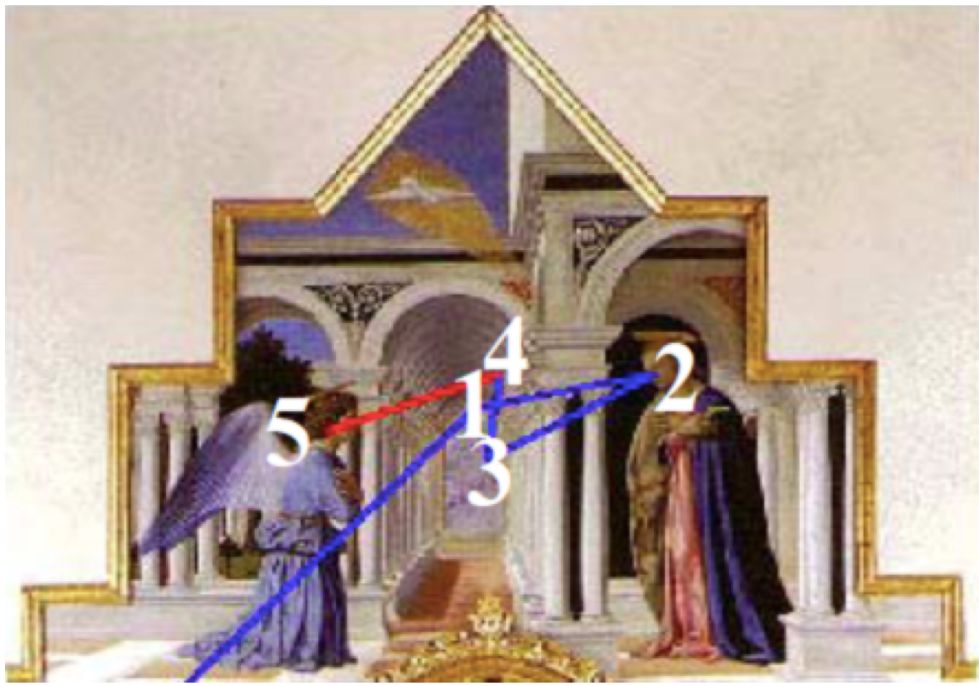


- Le scanning de tableaux n'est en général pas celui des perceptions normales : comme on le sait depuis toujours, la *composition* "guide" l'œil.
- Un exemple spectaculaire d'une telle technique est donné par *L'Annonciation* du polyptique de Perugia de Piero della Francesca.



- Zoi Kapoula :

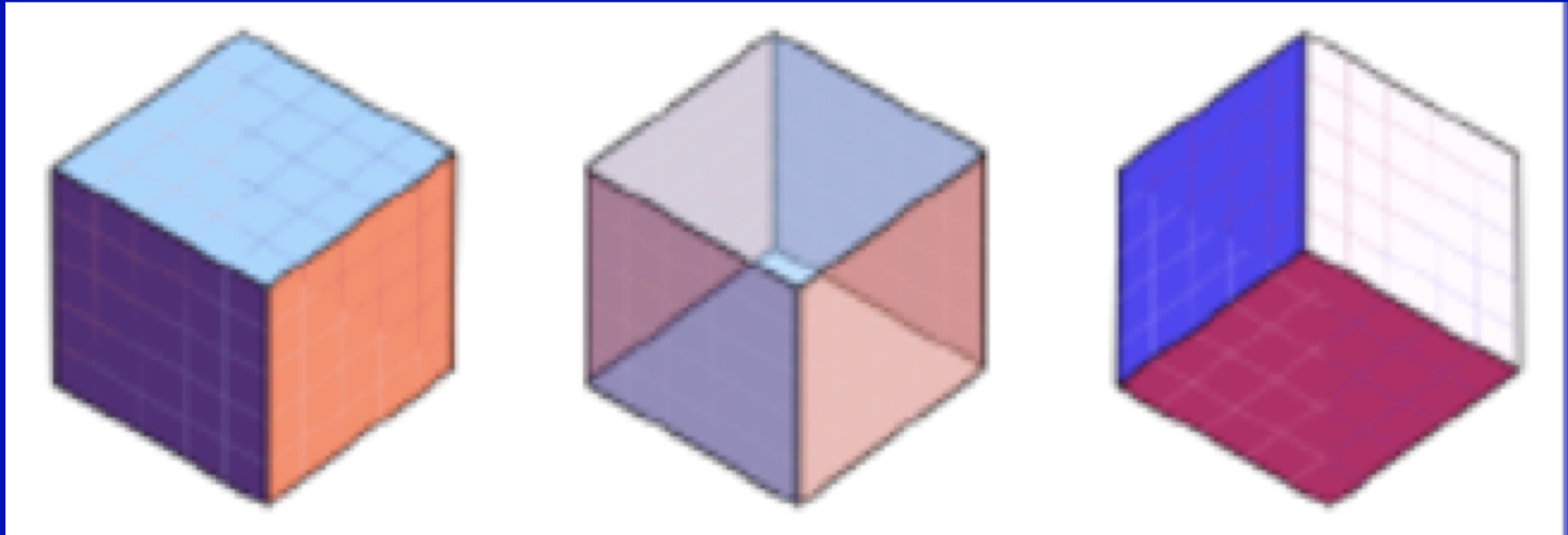
The first fixation was always directed to the central area where the relevant depth indicators were located; the sequence of the first five fixations *did not follow the narrative order*, rather it was *guided by architectural elements* represented in perspective. Perspective and other most expressive architectural elements were described and drawn by all observers. We conclude the Piero's painting stimulates inquisitive spatial eye exploration with reports and drawings containing fine and highly complex spatial architectural details of the painting. It does so even for the naïve observer.



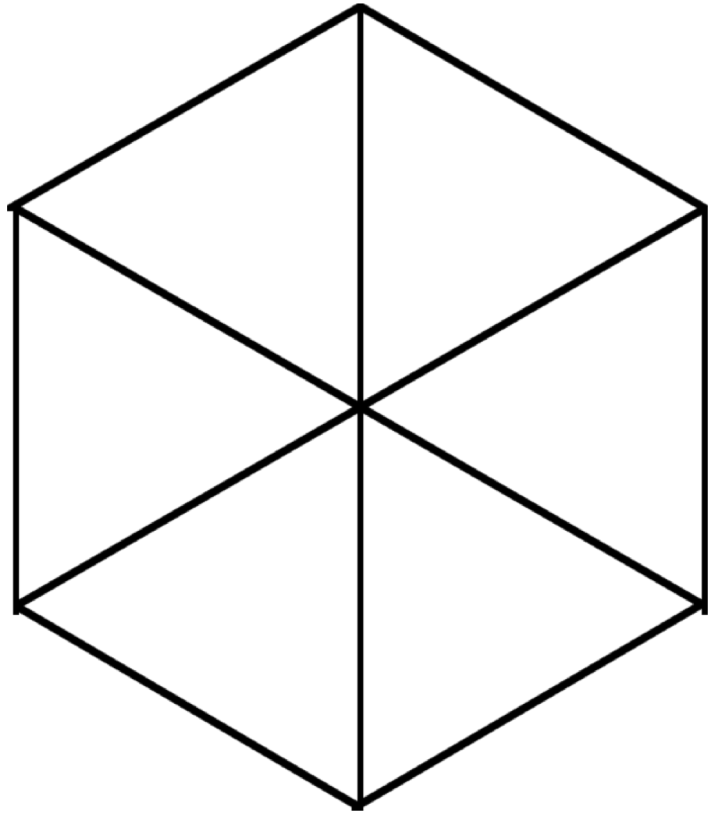
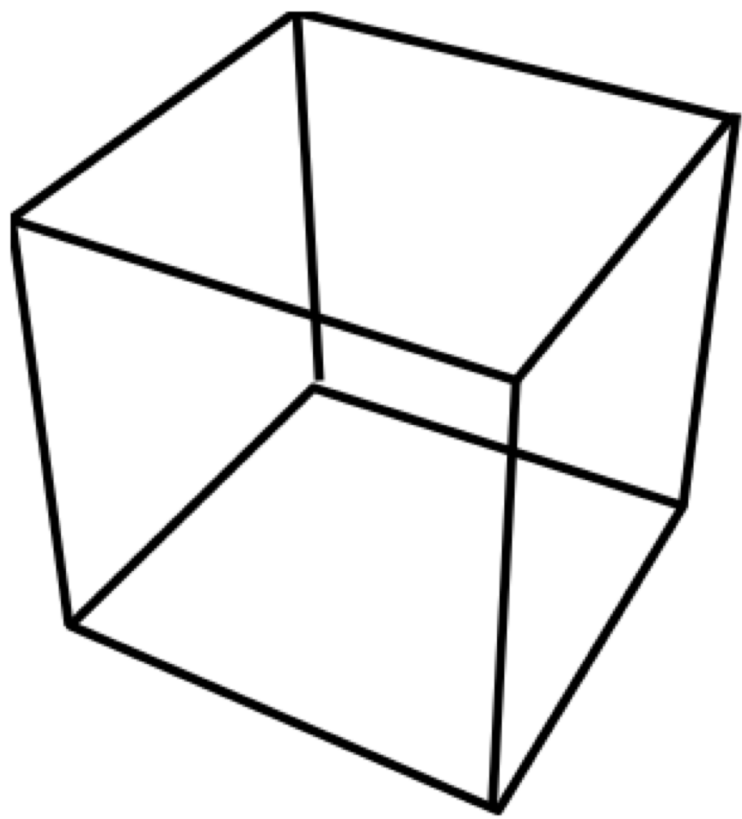
Non généricité

- Forme F pouvant se déformer sous l'action de paramètres externes ν .
- Un état F_ν de F est générique si son type qualitatif ne change pas lorsque ν varie un peu.
- Dans un plan deux droites parallèles ou orthogonales.
- Deux segments alignés, triangle équilatéral, etc.
- ν est un point de vue et F_ν est le contour apparent d'un objet 3D vu sous la perspective ν .

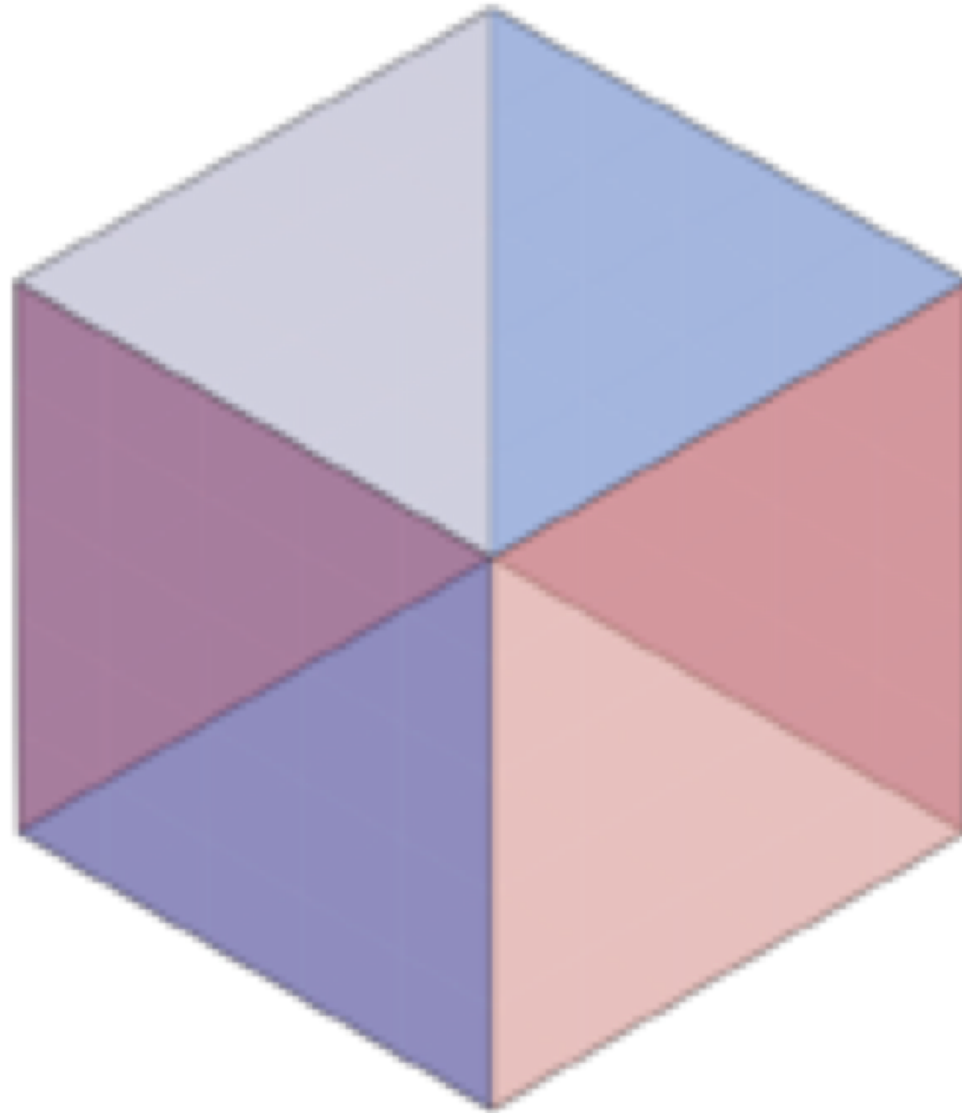
La non-généricité a des effets perceptifs remarquables.



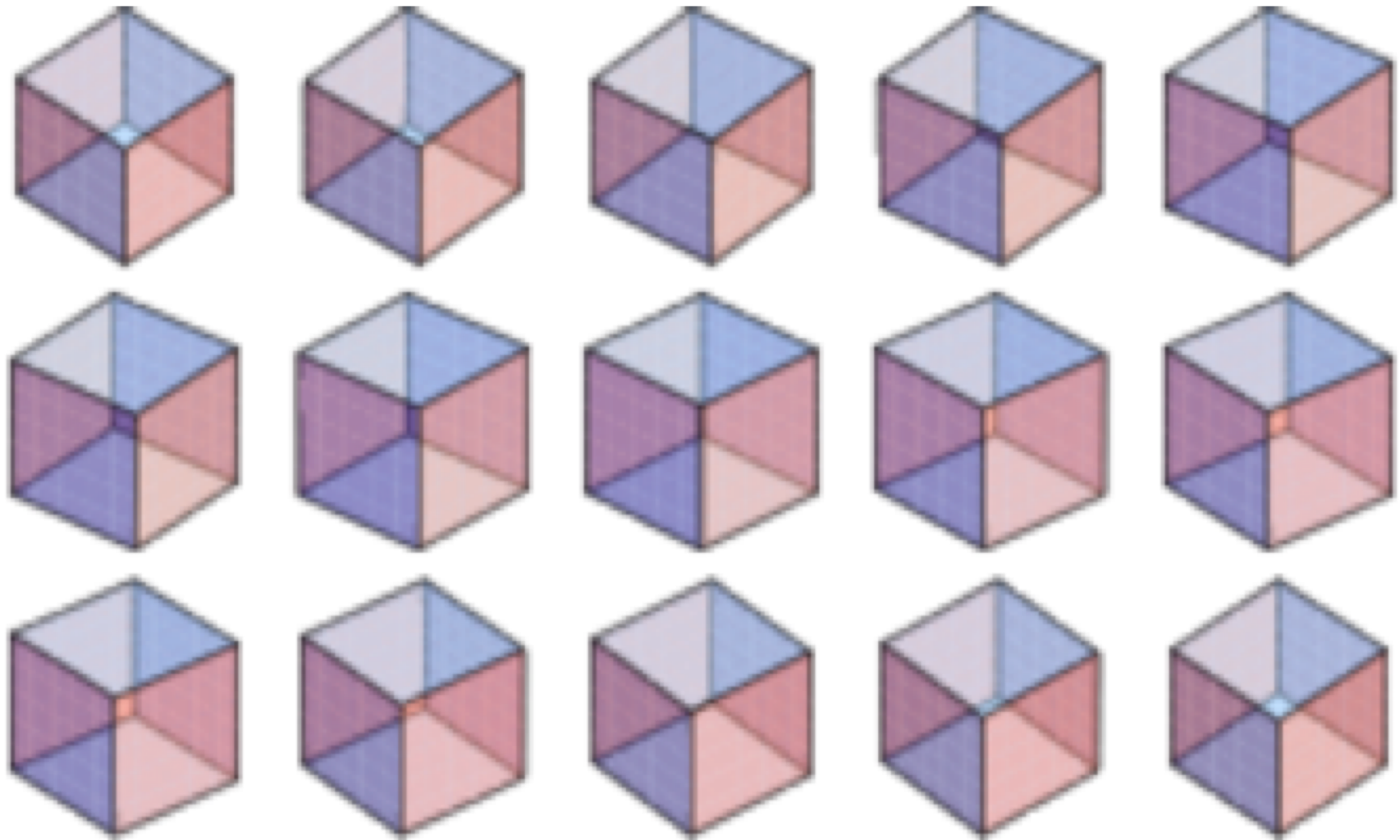
Le phénomène dit du “Cube de Necker”.
Le contour apparent d'un cube transparent vu
d'un point de vue générique (au centre)
peut être interprété de deux façons opposées
comme objet tridimensionnel.



La non-généricité écrase le 3D en 2D : hexagone symétrique



15 points de vue génériques (colonnes 2, 4)
et non-génériques (codim.1, col. 1, 3, 5)
stabilisant totalement ou partiellement le point de vue
non-générique (codim. 2) de l'hexagone.



- Le système visuel est une machine neuronale *probabiliste* apprenant à extraire les régularités statistiques (donc génériques) de l'environnement.
- Elle détecte très bien les situations *rare*s et les traite comme *intrinsèquement significatifs* parce que rares (même si aucun sens particuliers n'est défini).
- C'est *le principe de Helmholtz*.

- La non généralité étant de probabilité nulle (et donc rare) elle est perceptivement saillante.
- *Elle fournit un critère immanent purement perceptif de pertinence significative.*
- Comme les scènes perceptives normales sont générales, *la non généralité fournit un critère immanent pour la différence entre structure perceptive et composition artistique.*

- Revenons à *l'Annunciazione* de Perugia.
- La double colonnade est un exemple typique de perspective dégénérée compressée totalement non générique.
- Comment cela permet une sémiose du tableau?

Annonciation



- Colloque *Piero della Francesca* organisé en 1983 par Omar Calabrese à Anghiari pour le prix reçu par Umberto Eco : Louis Marin, Hubert Damisch, Daniel Arasse, Thomas Martone. (Ed. *Piero teorico d'ell'arte*, 1986)
- Cf. la reprise du débat dans l'ouvrage de Daniel Arasse sur *L'Annonciation italienne* (1999).
- O. Calabrese (2006) *Come si legge un'opera d'arte* “La soglia : come l'articolazione dello spazio struttura la narrazione (Il tema dell'Annunciazione)”.

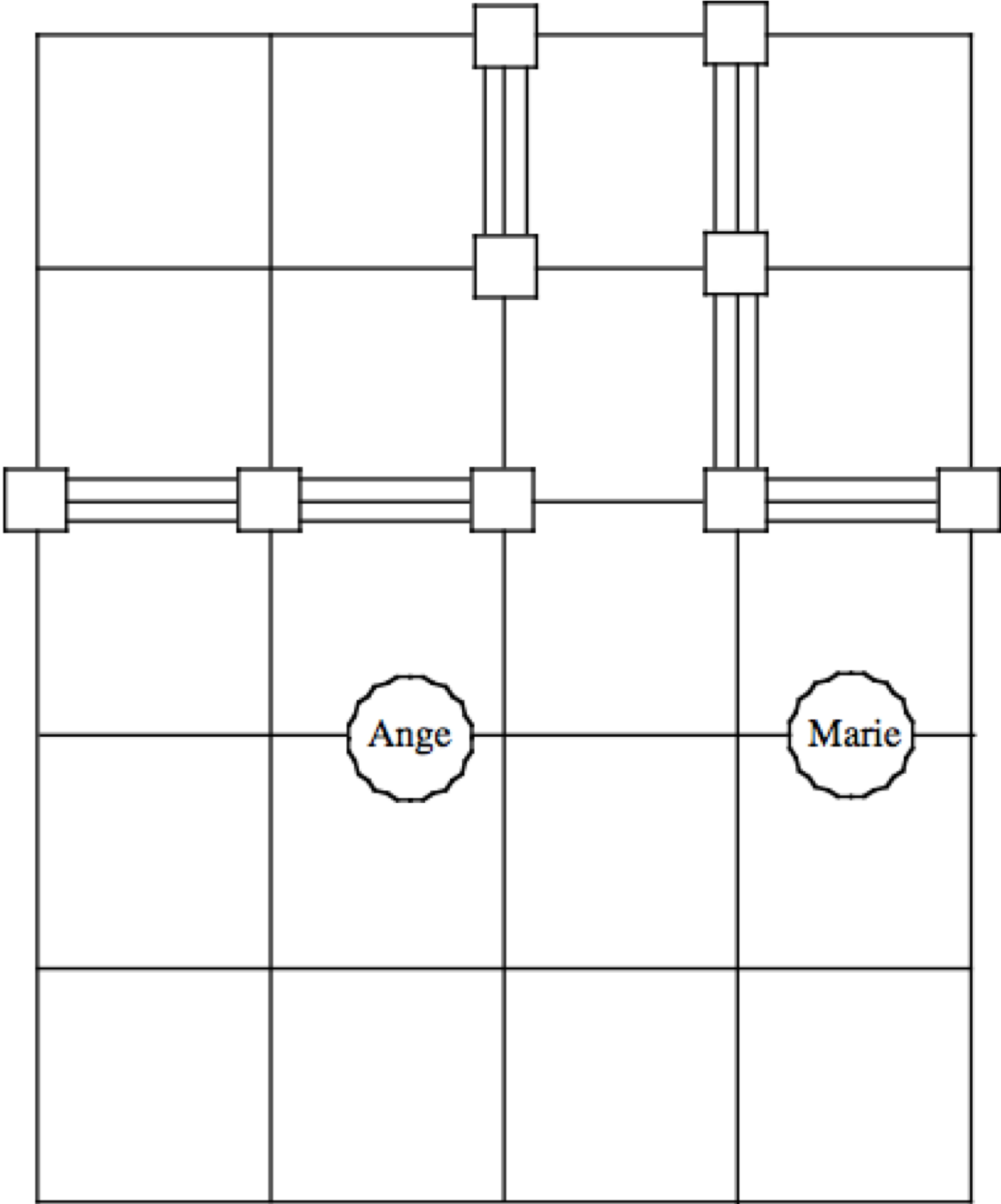
- Traditionnellement, le motif de la colonne symbolise théologiquement le Christ et son Eglise à venir dans le temps prophétique.
- Là démultiplication en une double colonnade de doubles colonnes est à interpréter.
- Non seulement la perspective schématise le temps prophétique mais, par compression dimensionnelle, elle projette rétroactivement le futur sur le présent.



- Qui plus est, le point de fuite est fermé par le mur de marbre du fond du cloître, ce qui convertit l'horizon infini en un plan frontal.
- Comme l'a remarqué Daniel Arasse, les veines de marbre sont peintes
 - "comme si elles étaient vues de près et non à la distance supposée de la profondeur du cloître".

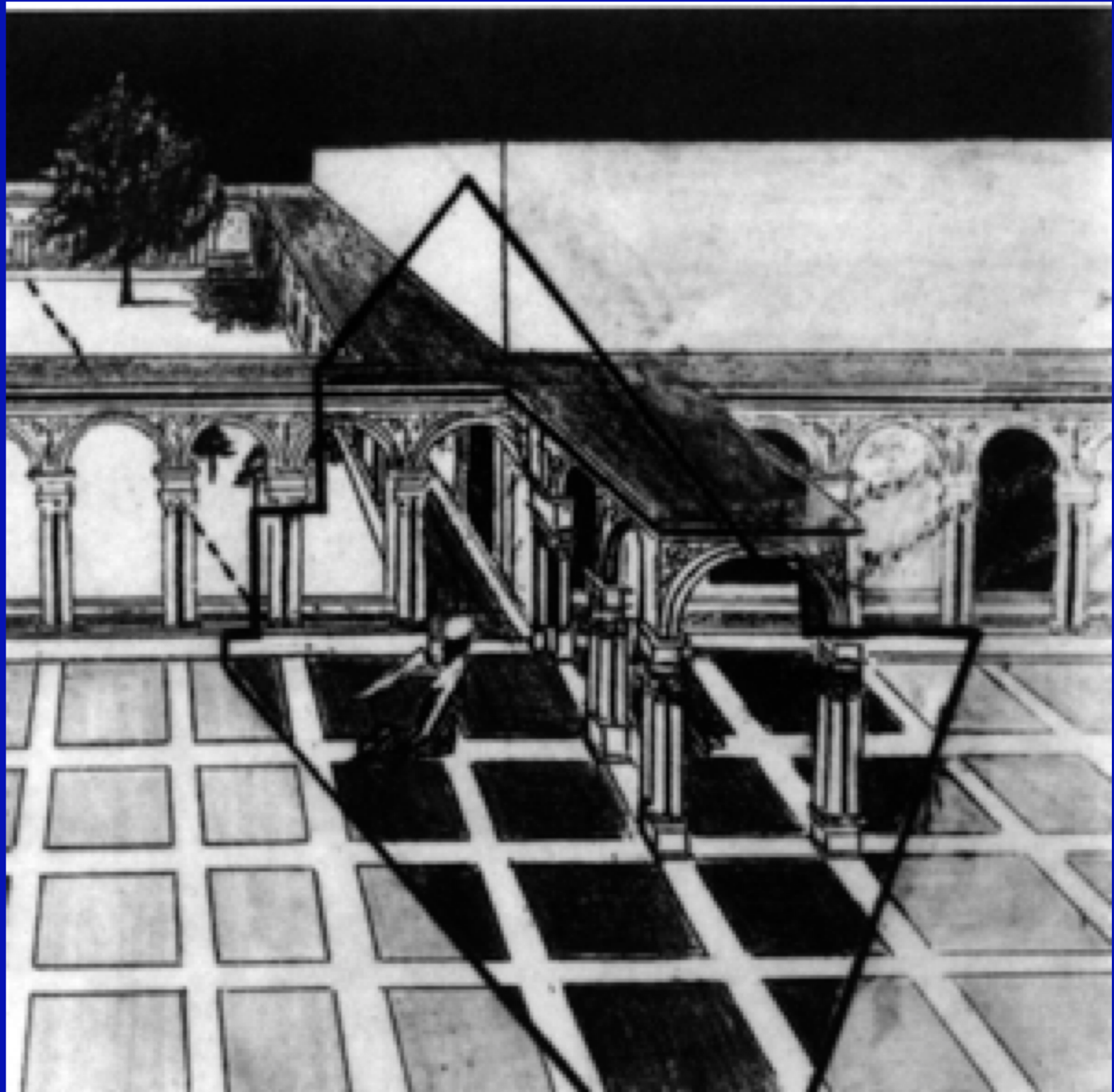


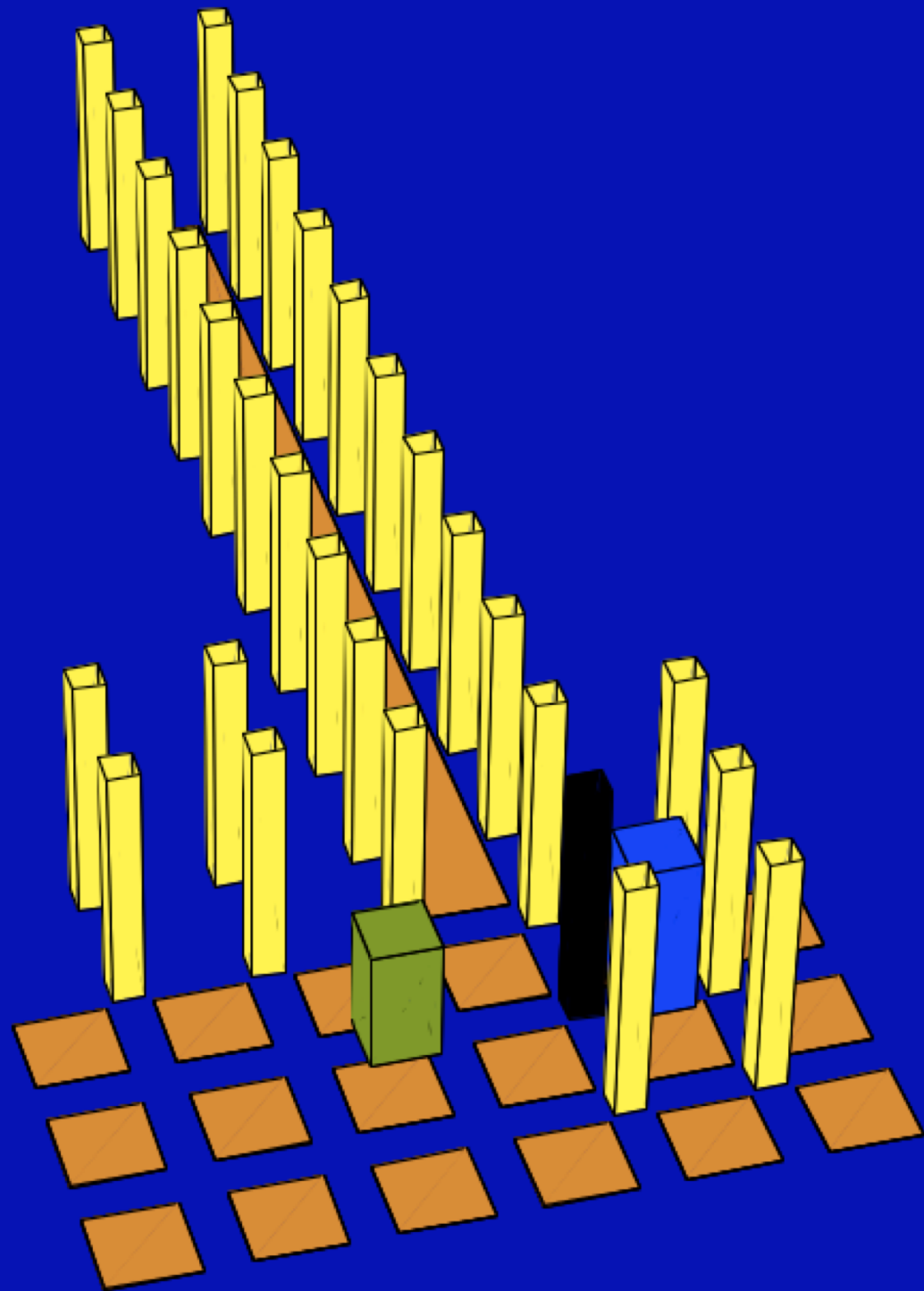
- Dans l'appréhension immédiate, la plupart des spectateurs voient une structure du type suivant :

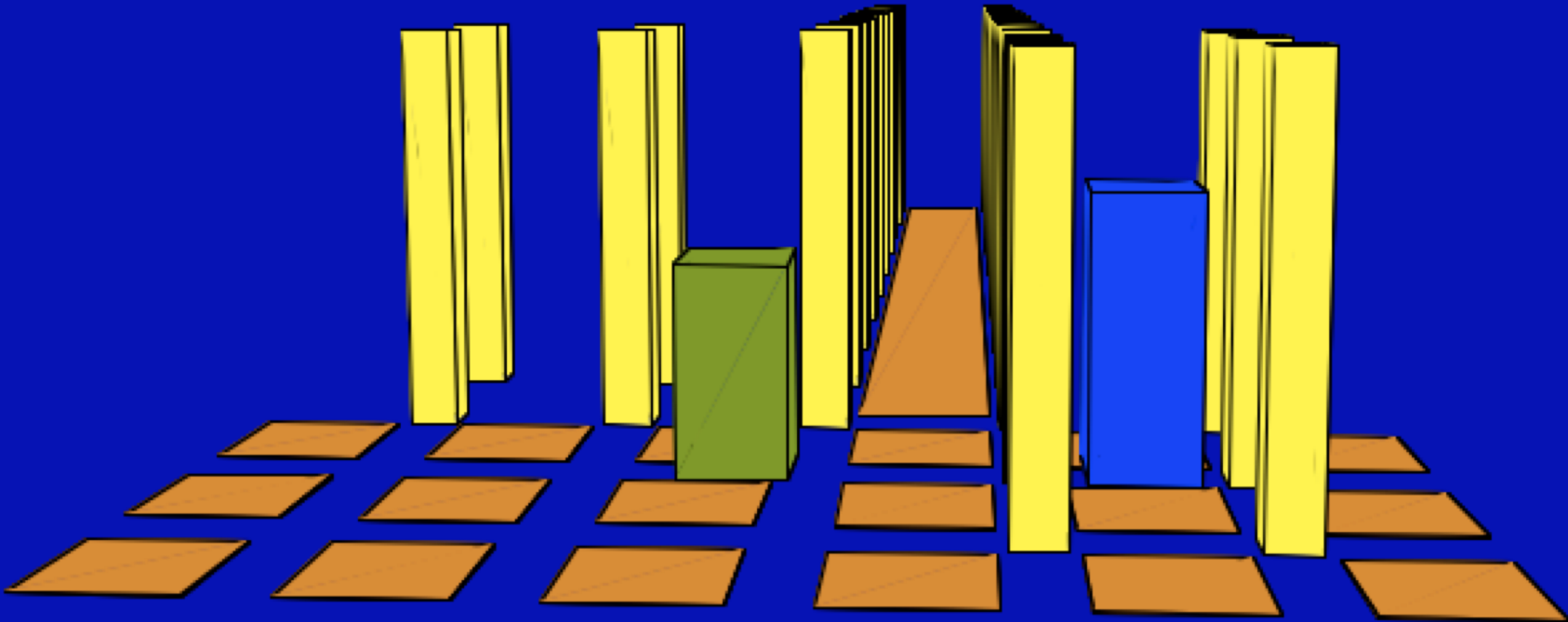


- Mais ce n'est pas du tout le cas.
- Malgré la non-généricité *sensible* du point de vue, Piero a laissé tous les indices permettant à l'œil *intellectuel* du spectateur de reconstruire intégralement la structure tridimensionnelle exacte de la scène et d'accéder à l'intelligibilité de sa composition.

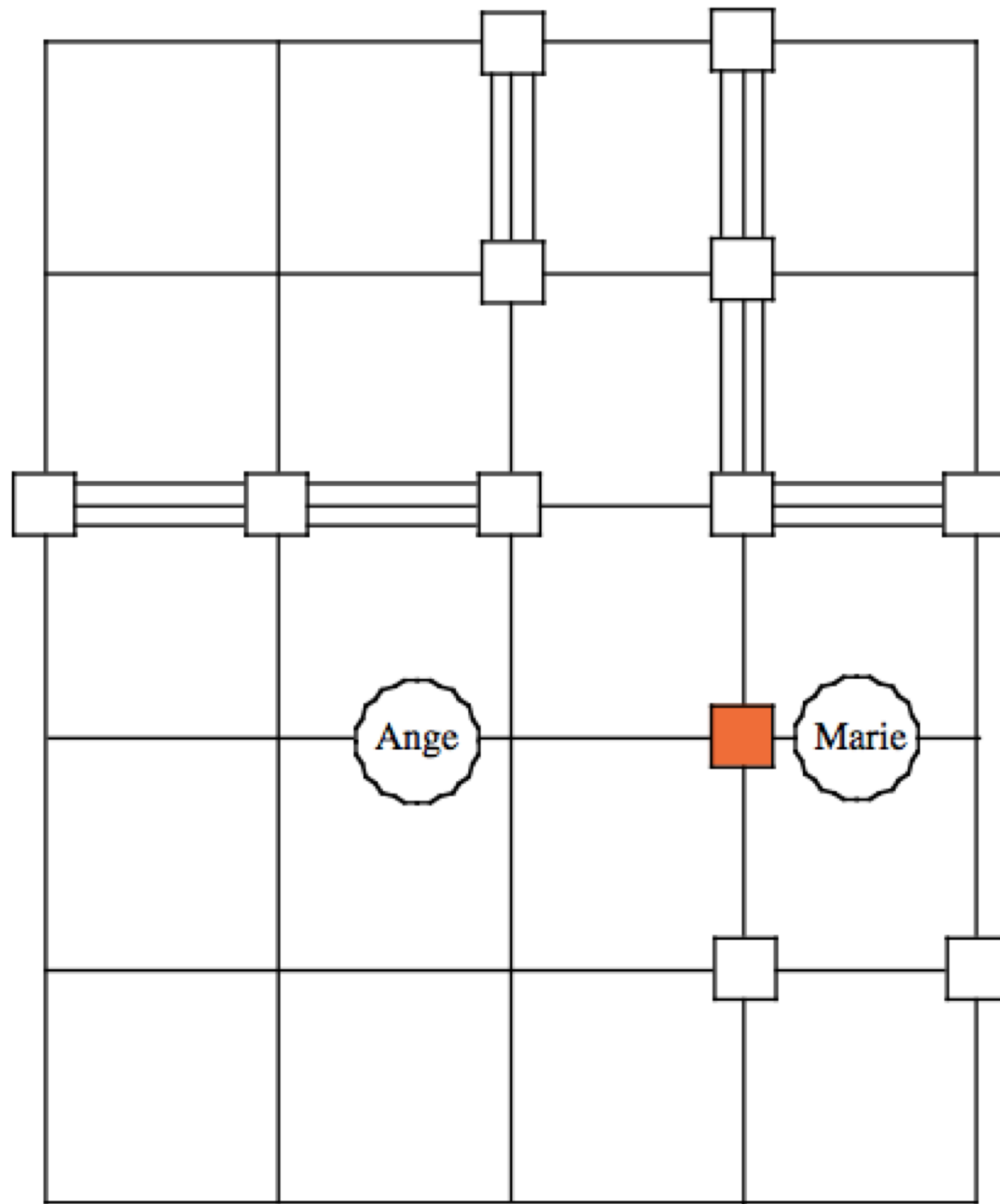
- Etonnantes reconstruction en 3D proposée par Thomas Martone (l'un des meilleurs spécialistes de Piero, qui a été professeur à l'Université de Toronto, et spécialiste de la restauration de la *Madonna del parto* à Monterchi).
 - "Piero della Francesca e la prospettiva dell'intelletto" (1986)
- Elles montrent que Piero était un virtuose du rôle compositionnel des points de vue non génériques.

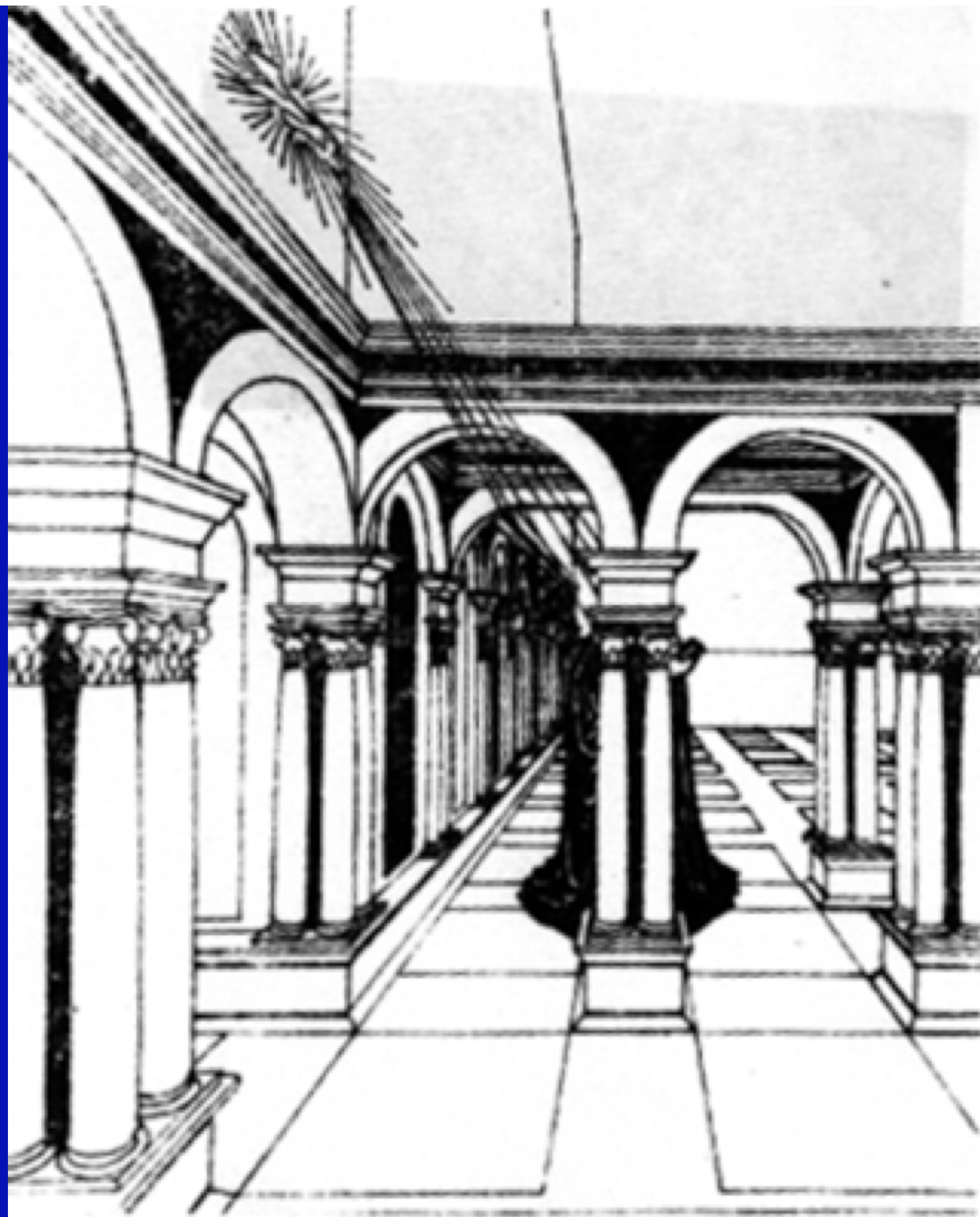


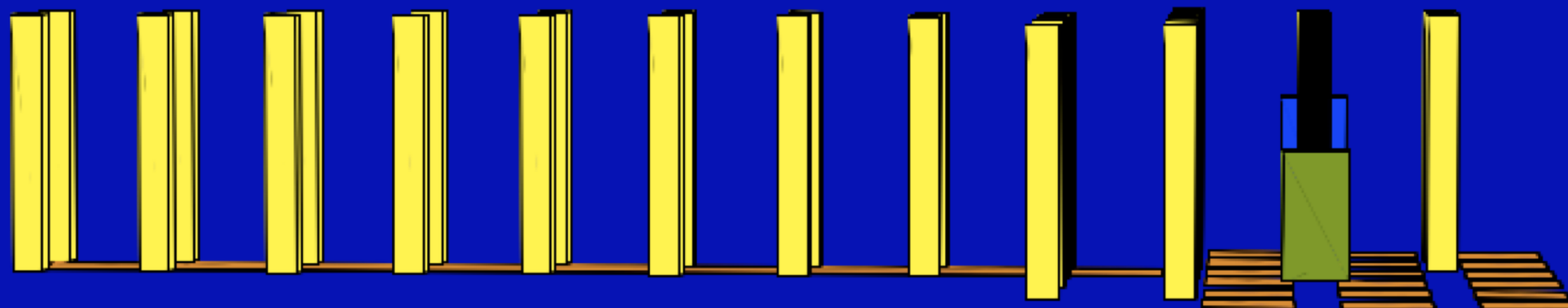




- L'ange Gabriel et la Vierge sont placés l'un en face de l'autre sur l'une des traverses du damier du pavage.
- L'une des colonnes de la loggia abritant la Vierge *se trouve exactement située entre eux.*
- Cette colonne symbolise le Christ : "Christus columna fidei", "Christus columna Ecclesiae".
- Elle est sélectionnée par l'unicité de sa position.

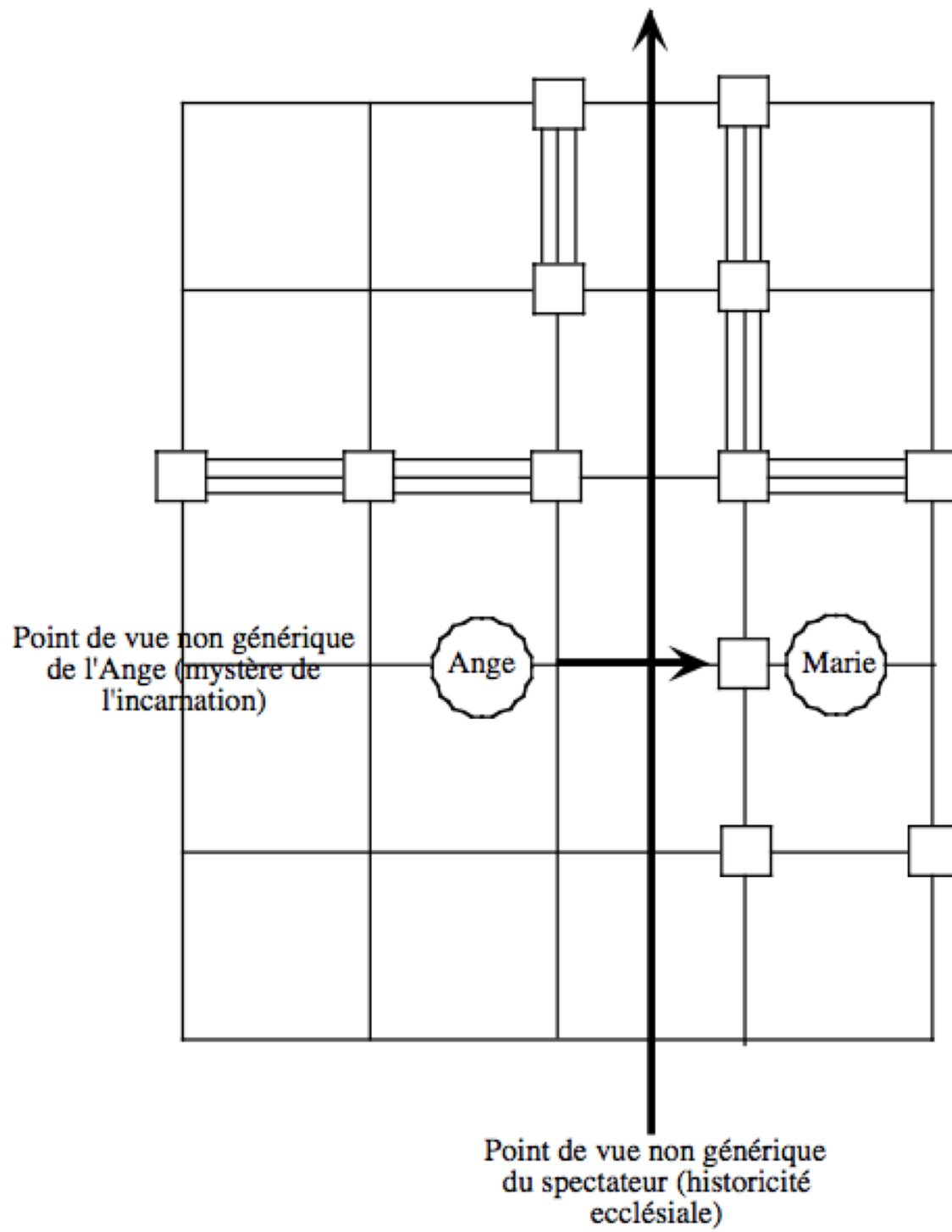






- Le point de vue de l'Ange est également totalement *non générique*.
 - La colonne occulte chacun des protagonistes pour l'autre. Marie ne voit pas Gabriel, cette non-vue étant confirmée par la modestie (yeux baissés).
 - Mais Gabriel, pur esprit, voit Marie *à travers* la colonne dont la matière est pour lui transparente.
- Louis Marin ("La théorie narrative et Piero peintre d'histoire", 1986) :
 - "celle-ci est visible à l'Ange qui la regarde".

- Piero théologise la géométrie perspective et met en scène *deux* points de vue non génériques géométriquement orthogonaux et théologiquement complémentaires.
 - le point de vue du spectateur pour lequel la colonnade représente l'historicité ecclésiale issue de l'annonce,
 - le point de vue de l'Ange où, à travers le jeu d'occultation de la colonne centrale, se trouve représenté le mystère de l'incarnation.

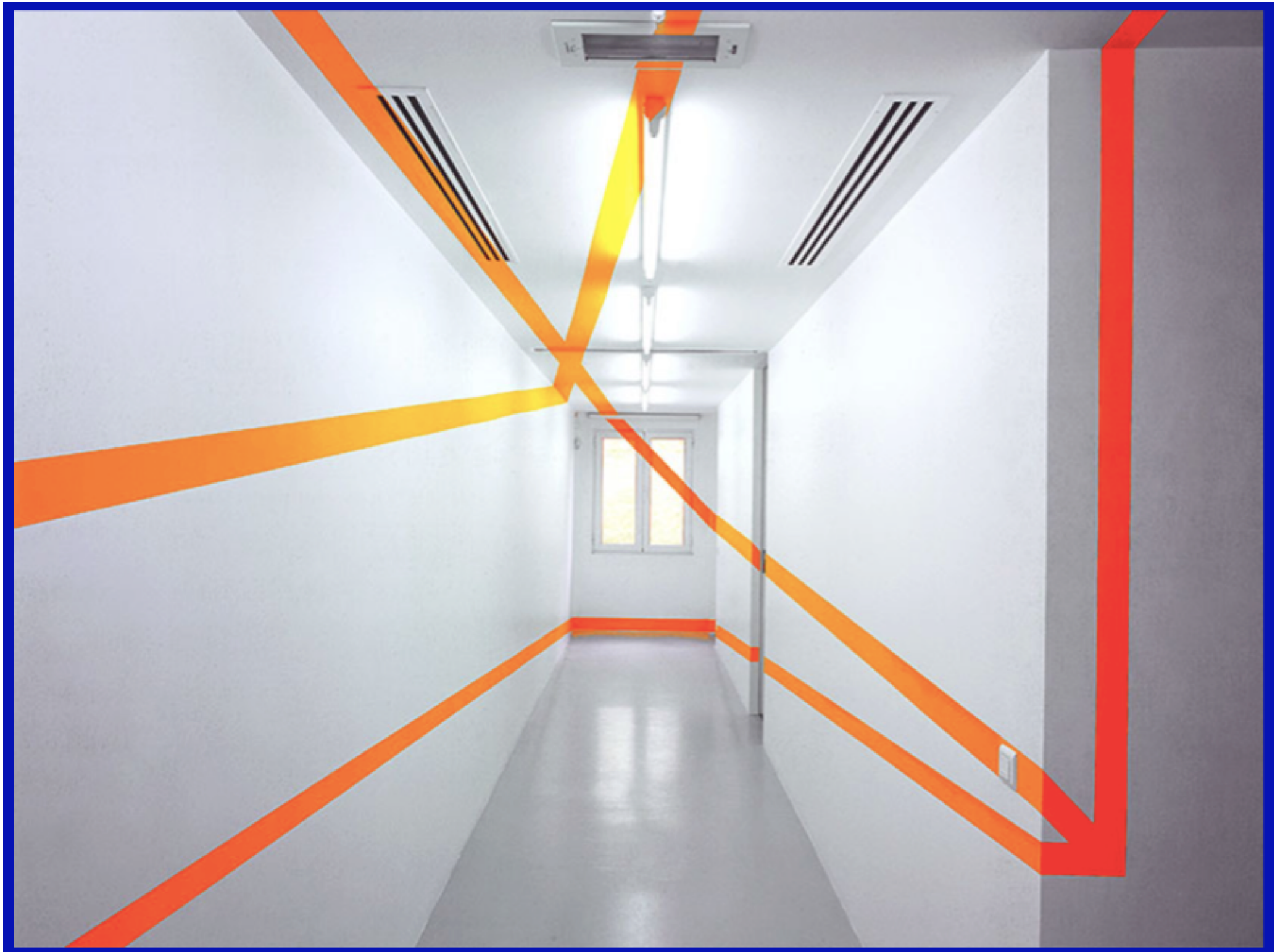


- Daniel Arasse (1999) :
 - "Piero utilise (...) la "science de la perspective" (comme il l'appelle lui-même) pour visualiser (...) la présence de l'invisible agissant dans le visible, de l'incommensurable entrant dans la mesure".
- Omar Calabrese (2006) : lien entre espace perspectif et espace sacré
 - "L'artificio prospettico (ordine del visibile) celerebbe e rivelerebbe al tempo stesso l'ordine dell'invisibile."
- On voit comment la non-généricité offre un support géométrique structural pour une sémiogénèse.

Exemples contemporains

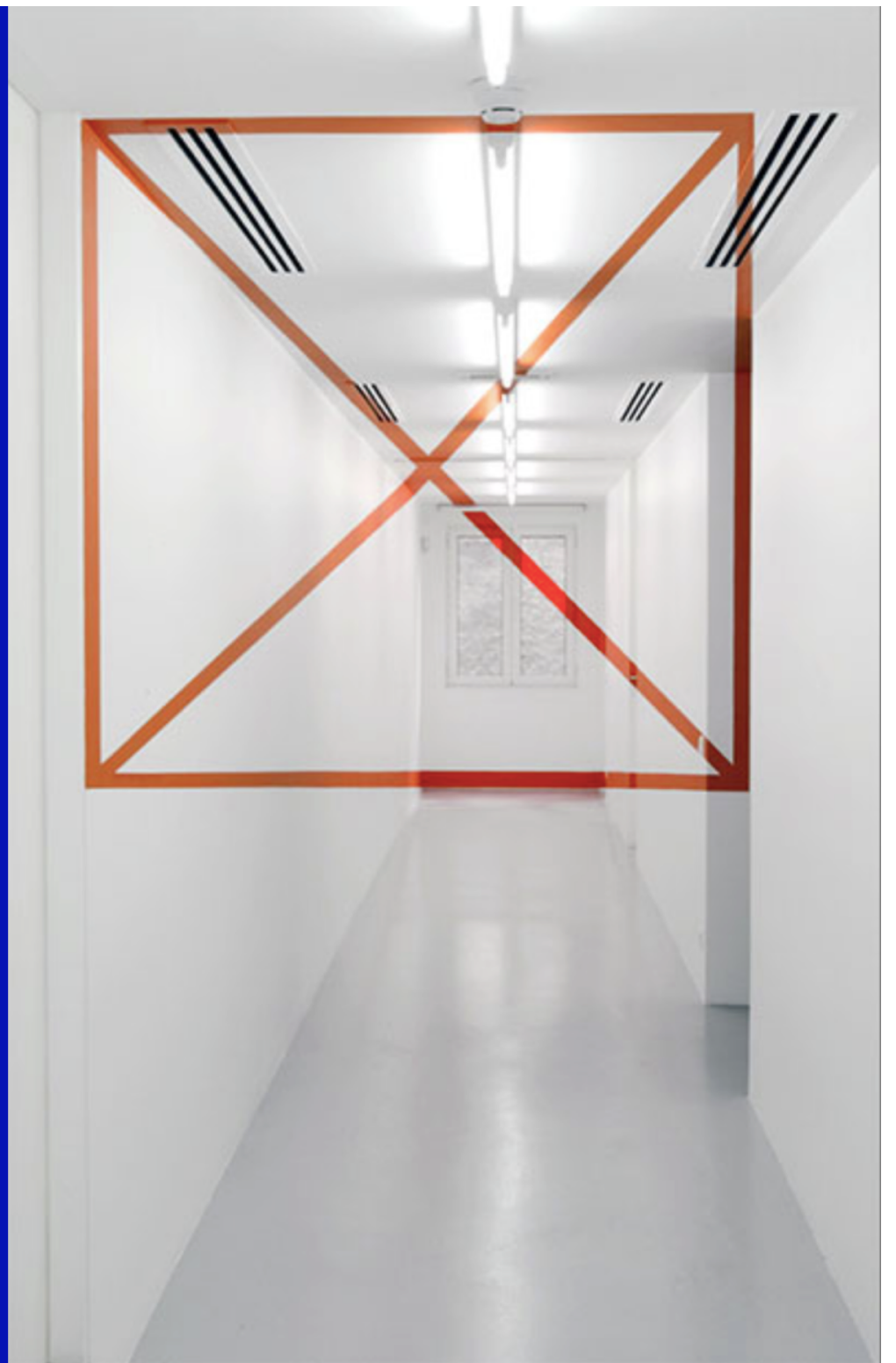
- Des peintres contemporains ont utilisé les points de vue non génériques comme méthode de base.
- Felice Varini (suisse, né en 1952 à Locarno, installé à Paris depuis 1978) spécialiste de *l'anamorphose*.
- La non-généricité (il n'utilise évidemment pas le terme) lui permet de “rencontrer l'espace”.

- Des fragments de forme 3D disséminés dans l'espace ne peuvent s'unifier en une vraie forme que s'ils s'écrasent en 2D à partir d'un point de vue *unique*.
- Ecrasement de la troisième dimension.
- *Le sens peut être ainsi engendré par l'espace lui même* de façon totalement “non symbolique”.
- Carré aux deux diagonales, orange. Des bandes oranges sont collées sur des murs dans un couloir. Espace 3D où on peut naviguer.



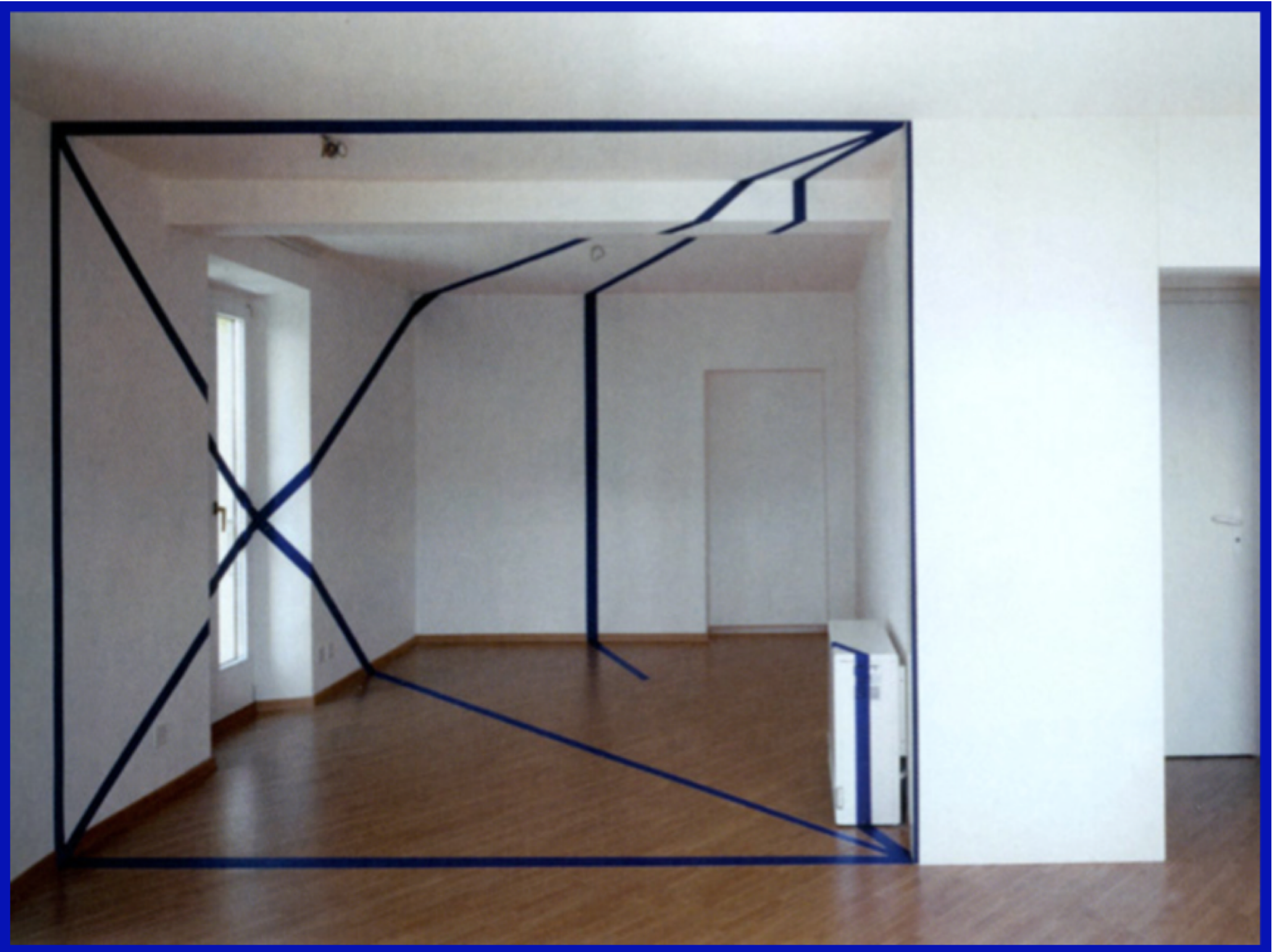
- Mais il existe un point de vue non-générique où tous les indices de profondeur disparaissent :
- Ecrasement 2D car la perspective s'annule. Les bandes se recomposent en un carré suspendu au milieu du couloir avec ses deux diagonales.

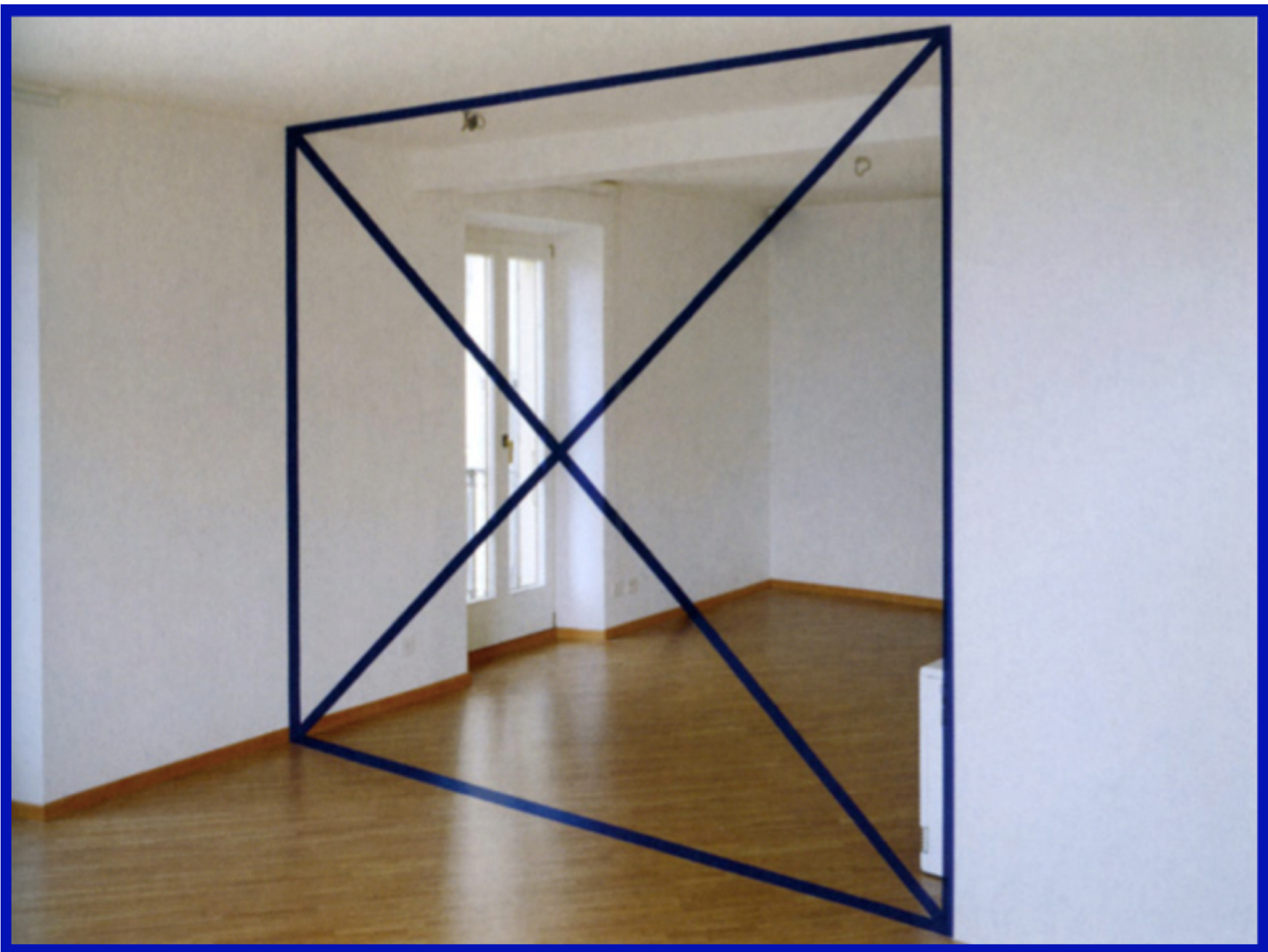




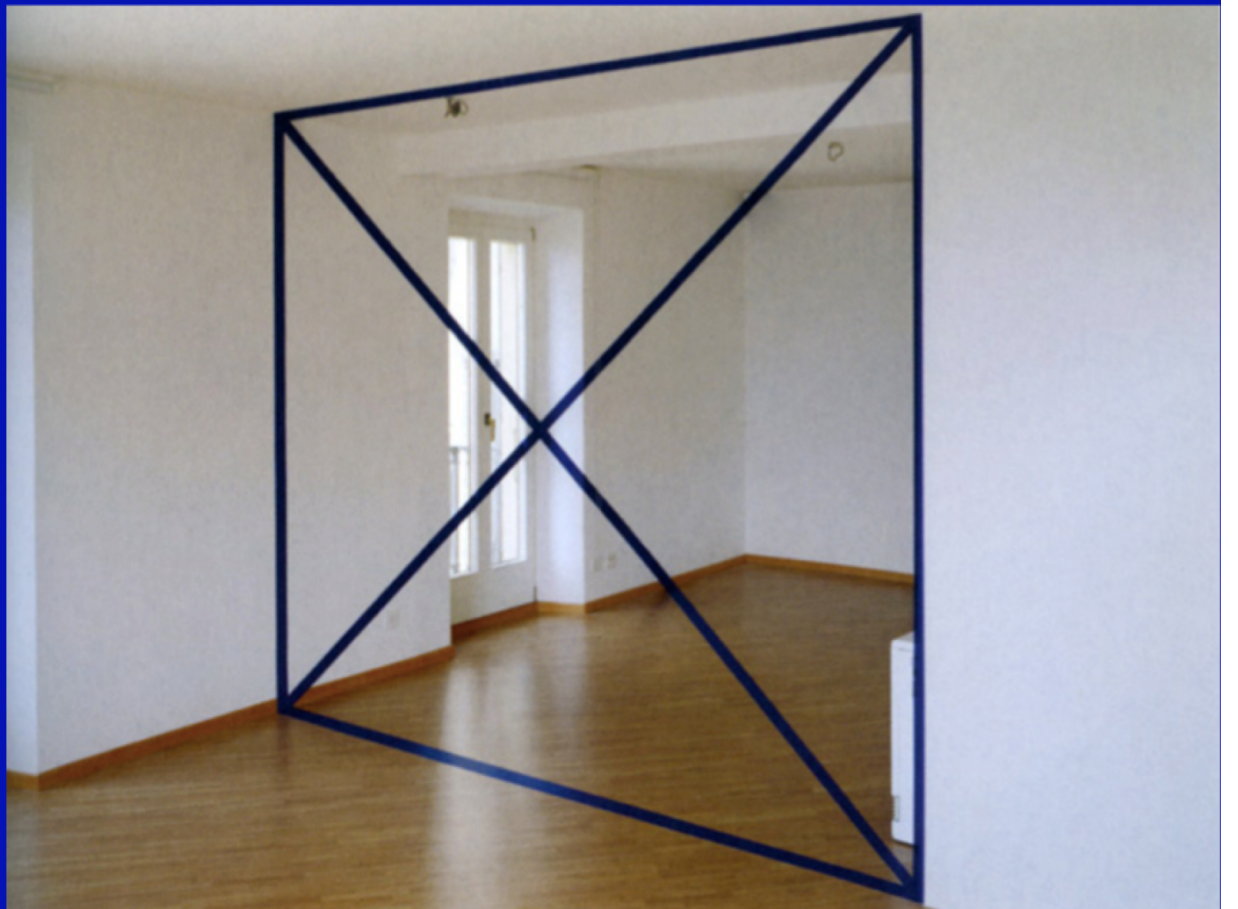
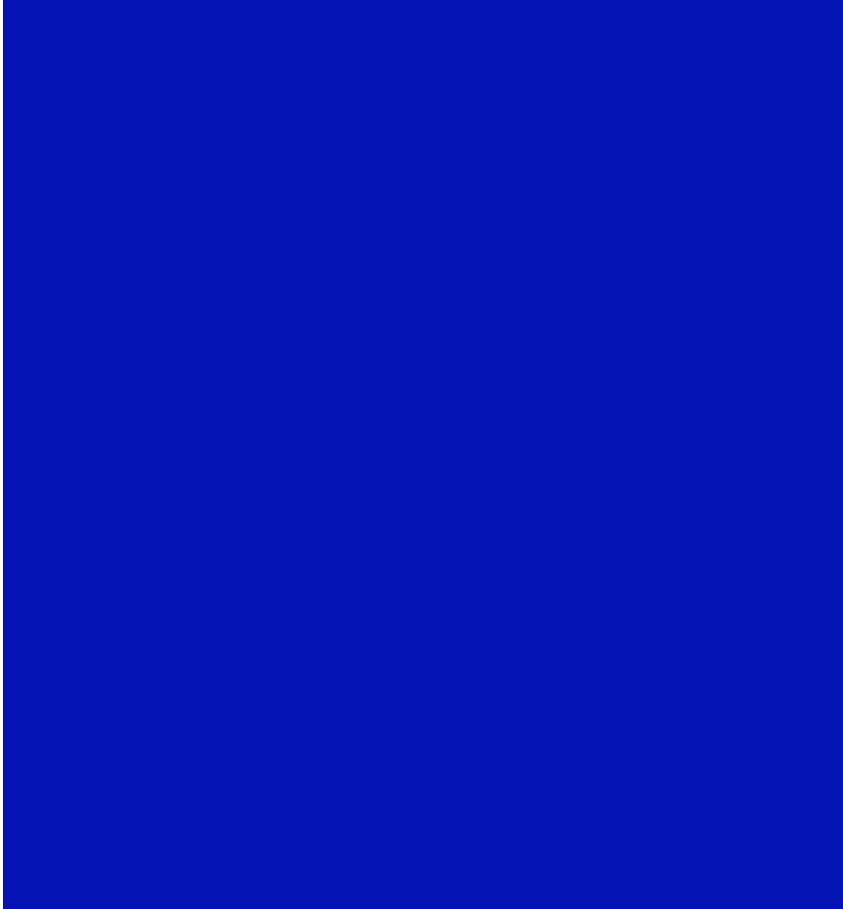
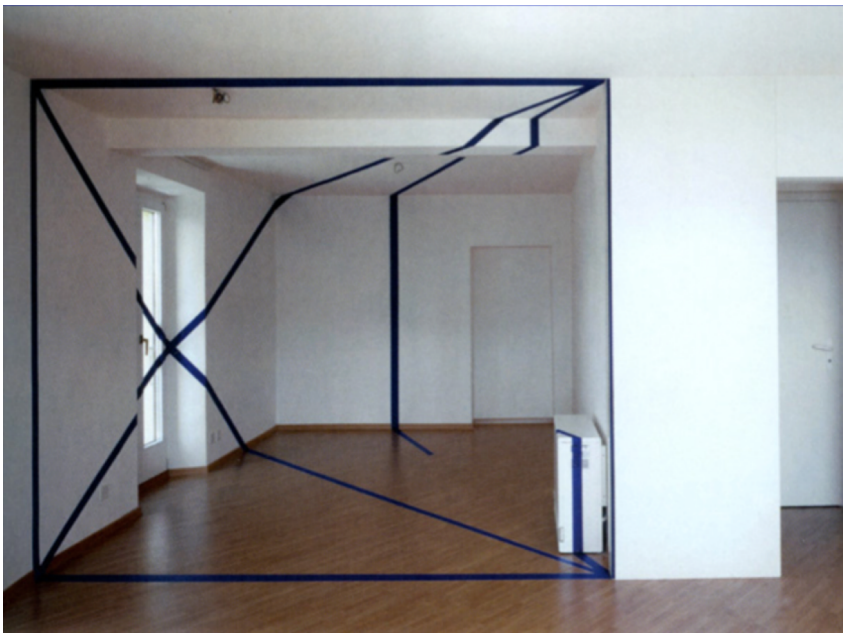
- Effet perceptif qui, par anamorphose, fait émerger un supplément géométrique de structure tout en écrasant la dimensionnalité.
- Vue du point de vue non-générique, la structure devenue 2D se *décolle* de son support 3D et devient “distale”.
- Vue d'un point de vue générique, elle apparaît au contraire comme “proximale” (collée sur le décor).

- Trapezoid with two diagonals, est particulièrement spectaculaire.



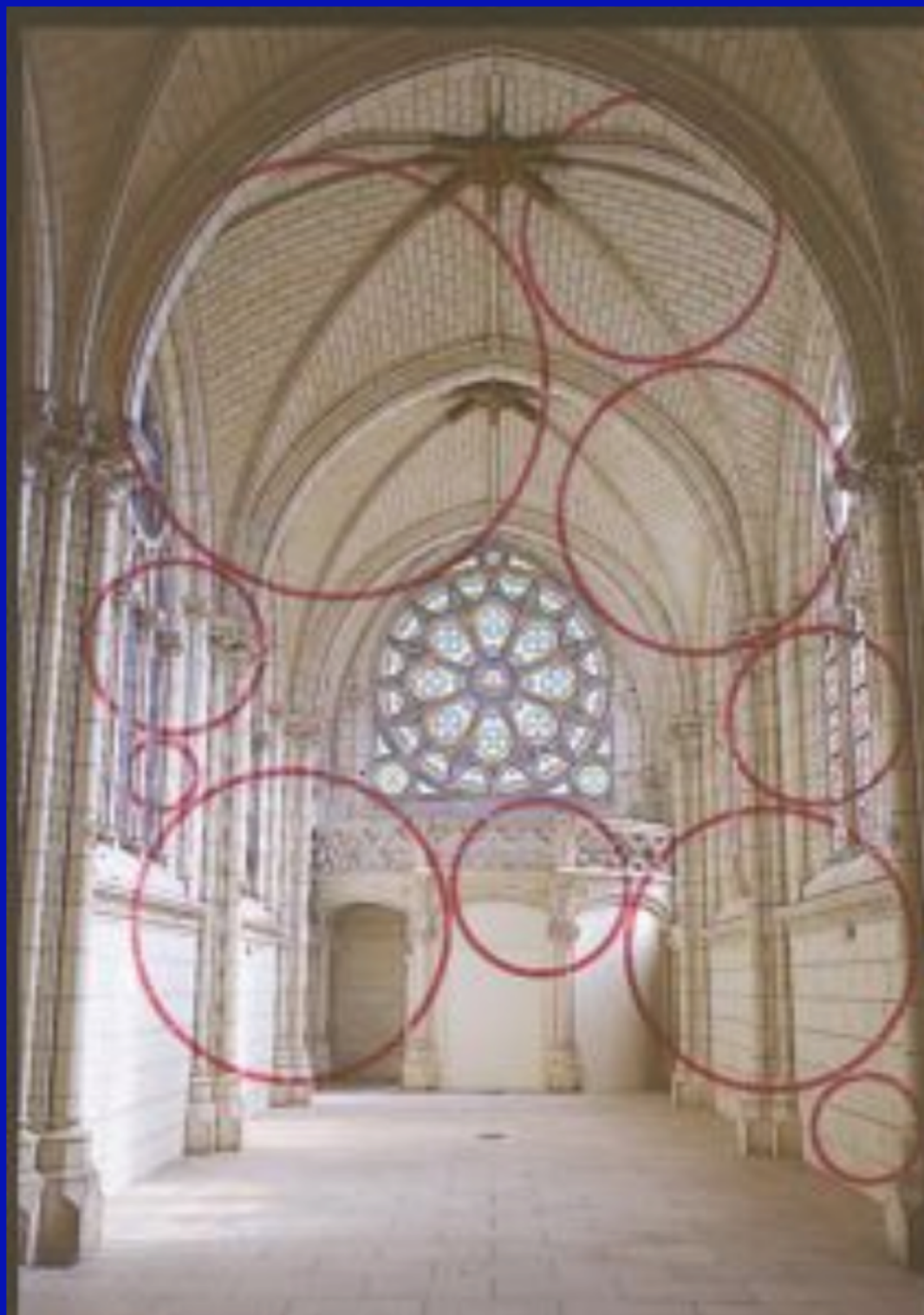


- Le bon point de vue non-générique peut faire apparaître un carré 2D avec ses diagonales vu en *oblique* dans l'espace 3D ambiant.
- Cela renforce la réalité de l'illusion :
la figure illusoire “distale” 2D apparaît comme une figure plane plongée dans l'espace 3D.



- Between full and empty.
- Les effets de lumière sur le relief 3D “proximal” coloré produisent l'illusion d'un relief 3D “distal” *vu en transparence à travers* la forme 2D émergeant du point de vue non-générique.



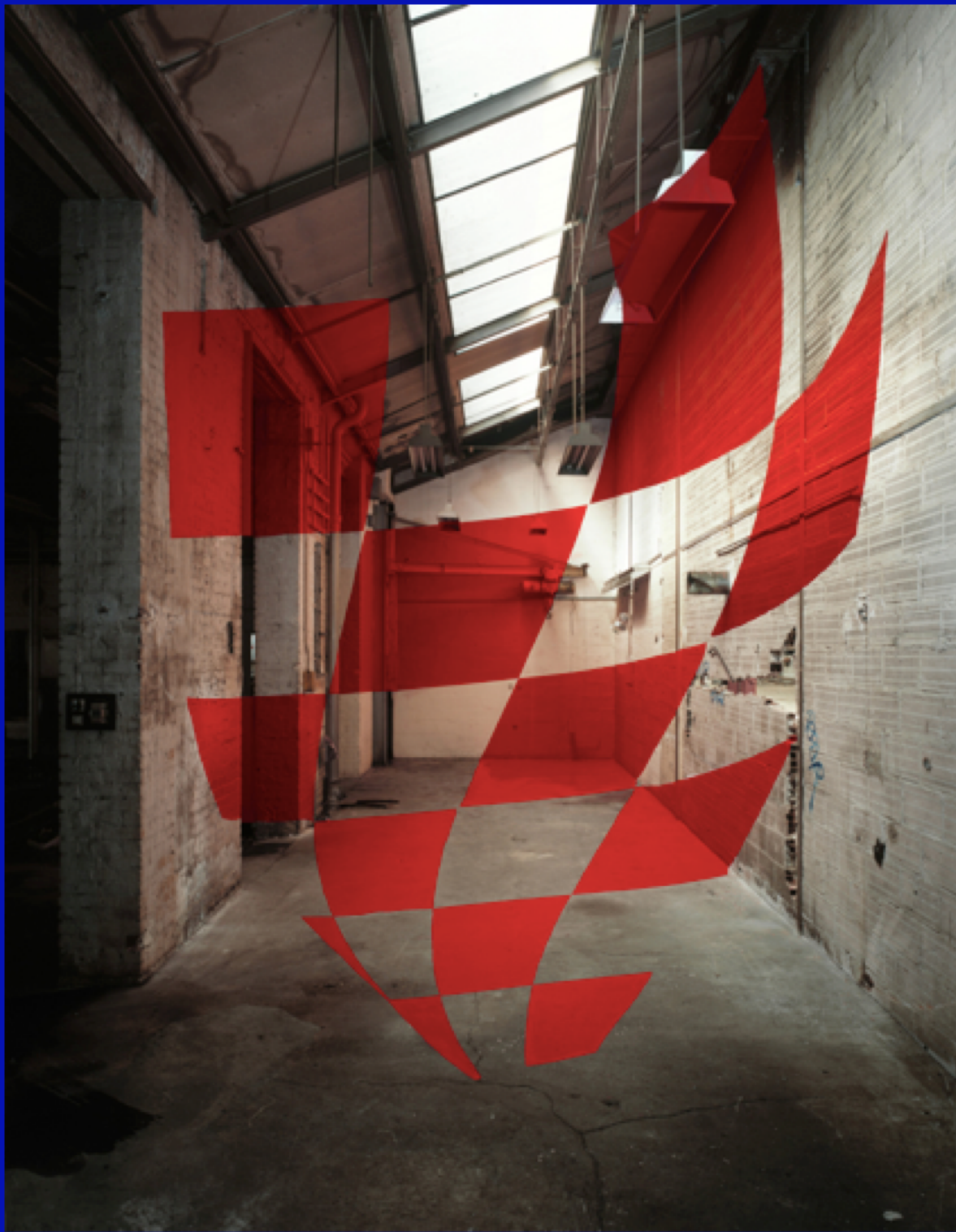


- Georges Rousse, né en 1947 s'est inspiré de Felice Varini.
- Technique de “rétroprojection” :
“sur le verre dépoli [de l'appareil de photo], je trace la forme que je veux reproduire et je reproduis point par point cette forme dans l'espace.”

- C'est la méthode des peintres perspectivistes de la Renaissance mais *inversée* :

la projection perspective du monde externe 3D sur le plan 2D du tableau s'inverse en une figure 2D qui se projette dans l'autre sens sur le monde externe 3D.

- Comme chez Piero, on annule la perspective.
- C'est un énorme travail sur les structures architecturales utilisées.



Installation à
Vitry

Installation à
Séoul (2000)



- “Georges Rousse témoigne du même goût pour l'espace dont témoignaient les artistes de La Renaissance. La soif de l'espace, qui est soif de connaissance, aime son contraire, le doute fondamental de l'illusion.”

Lévi-Strauss sur Poussin

- Claude Lévi-Strauss dans *Regarder, Écouter, Lire* analyse certaines œuvres de Poussin et utilise (évidemment sans le dire) le principe de non-généricité.
- *Eliezer et Rebecca* de Poussin, 1648, Musée du Louvre.

E & R



- Débats à l'*Academie Royale* le 7 Janvier 1668 sur cette œuvre "sublime" reportés par André Félibien (biographe de Poussin).
 - Commentaires très positifs de Le Brun qui justifia pleinement la référence de Poussin à la statuaire antique.
 - Critiques de Philippe de Champaigne.
- Critique : Poussin ne représente pas les dix chameaux d'Eliezer.

- *Genèse XXIV*, raconte qu'Abraham, arrivé à Canaan, a envoyé son fidèle serviteur Eliezer dans son pays d'origine (Ur en Chaldée) pour trouver une épouse de son sang appropriée pour son fils Isaac.
- Eliezer trouvera Rebecca la fille de Bethuel, le neveu d' Abraham (le fils de son frère Nachor), et la sœur de Laban.
- L'Ange avait annoncé à Eliezer qu'il reconnaîtrait l'épouse idéale au fait qu'elle lui donnerait à boire et abreuverait ses chameaux.

- Mais Poussin représente le moment d'après, quand Eliezer donne à Rebecca l'anneau d'or et les deux bracelets.
- D'ailleurs, il a peint deux autres représentations d'E & R avec les chameaux : 1629 et 1660-64 Fitzwilliam Museum (ancienne collection Anthony Blunt).



© The Fitzwilliam Museum, Cambridge. UK

- Daniel Arasse : l'élection de Rebecca est déjà une *Annonciation* (l'archange Gabriel et Marie). Cf. les couleurs bleu-rouge et la main droite en position d'acceptation.



- C'est une hypothèse que l'on trouve aussi chez Thomas Glen (*Art Bulletin*, 1979):

- « Here Poussin has emphasized the moment when Eliezer singles out Rebecca from a group of maidens and presents (...) with a finger ring. Clearly, (...) Poussin must have meant to suggest the sacrament of marriage. But that is not all. For it can be shown that he specifically meant to symbolize the Virgin Mary' s mystical marriage with God, a union that resulted in the birth of Christ as announced to the Virgin by the Archangel Gabriel. »

- Méthode compositionnelle de Poussin.
- Le peintre construisait des maquettes tridimensionnelles de ses tableaux. Il y délaçait des "figurines de cire" sur des "planchettes" en les revêtant de papier mouillé et de taffetas.
- Il enfermait ces scènes dans des boîtes percées de trou afin d'y projeter de la lumière et d'analyser les ombres.

- Selon L-S., il s'agit d'une
 - "méthode de composition si parfaitement assimilée qu'elle en devient presque un mode de pensée."
- Méthode critiquée entre autres par Delacroix qui reprochait à Poussin le fait que
 - "ses figures sont plantées les unes à côté des autres comme des statues."
- Mais c'est justement la clef.

- Claude Lévi-Strauss insiste sur *l'organicité* de la composition :
- « Trois niveaux d'organisation, emboîtés l'un dans l'autre, chacun poussé au même degré de perfection »
 - figures,
 - groupes de figures,
 - tableau dans son ensemble.

- Hiérarchie compositionnelle conduisant d'unités "de premier ordre" intérieurement structurées à des structures d'ordre supérieur.
- L-S. y reconnaît le principe structuraliste de *double articulation* :
- « Poussin surtout illustre le procédé de la double articulation. »

- « Dans un tableau de Poussin aucune partie n'est inégale au tout. Chacune est un chef-d'œuvre de même rang qui, considéré seul, offre autant d'intérêt. Le tableau apparaît ainsi comme une organisation au deuxième degré d'organisations déjà présentes jusque dans les détails. »

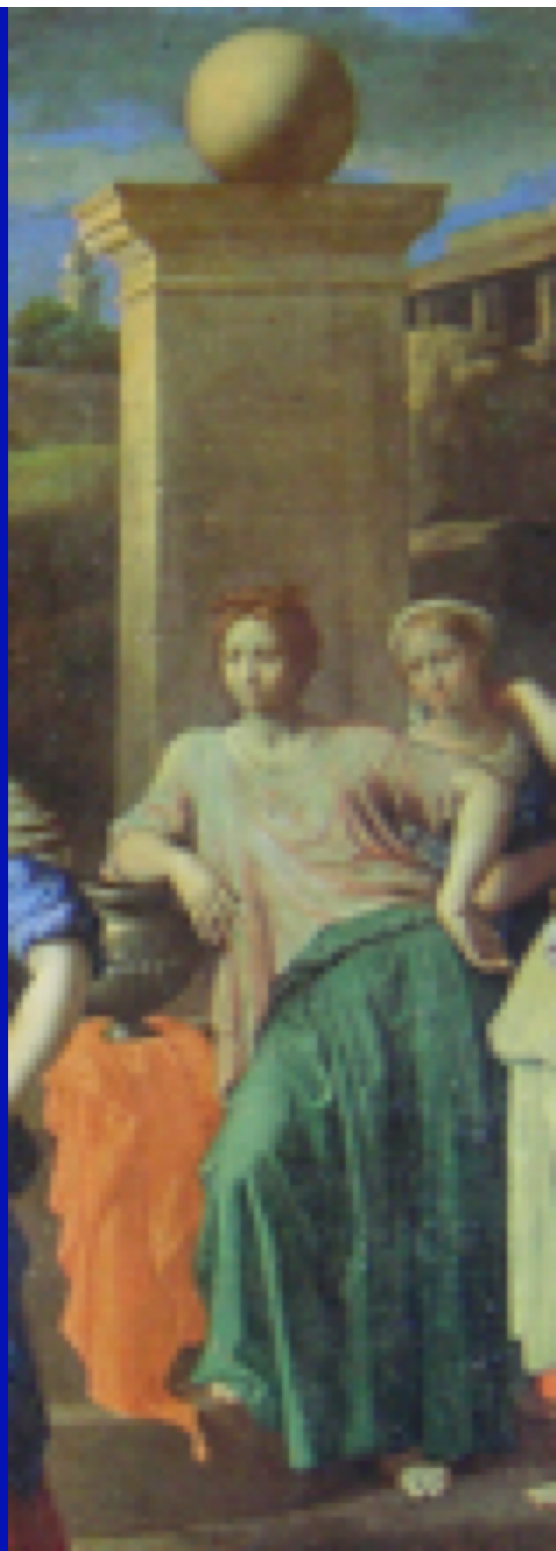
- Lévi-Strauss part de la structure en groupes de figures :
 - (i) au premier plan le couple formé d'Eliezer et de Rebecca;
 - (ii) à gauche un groupe "compact et mouvementé" de neuf femmes (structuré en $(5+1)+1+2$);
 - (iii) à droite un groupe de trois femmes plus hiératiques.



- **Remarque fondamentale.**
- *Une figure se trouve sélectionnée par le fait qu'elle se prolonge par un pilier.*
- « ... du pilier de maçonnerie (...) surmonté d'une sphère, sur lequel la femme se profile et auquel elle semble presque adhérer. »
- Non-généricité : la perspective choisie fait que le coude du bras droit appuyé sur la margelle du puit est *exactement tangent au bord* du pilier.

- Le côté du pilier vu en perspective est une bande qui se prolonge exactement par le col et le pied de l'urne.
- Cet *alignement* vient exactement sélectionner le coude sur le corps de la figure.
- Il induit de façon structurale et immanente, en dehors de toute signification extrinsèque, une *identification*

"femme accoudée \equiv pilier".



- Le débat à l'Académie du 7 janvier 1668 portait en grande partie sur cette identification entre une femme “imitée de l'antique” comme une *sculpture* et une *colonne*.
- Analogie ancienne (Vitruve en parlait déjà).
- Cf. le Christ = colonne chez Piero.

- « Il [Philippe de Champaigne] faisait remarquer la figure d'une fille qui est appuyée sur une vase proche du puits. (...) M. De Champaigne voulut faire remarquer que M. Poussin avoit imité les proportions et les draperies de cette figure sur les antiques (...) »
- « M. Le Brun l'avoit interrompu, et, prenant la parole en faveur de M. Poussin, avoit dit que les hommes savants qui travaillent à de mêmes découvertes et qui se proposent un même but peuvent s'accorder et convenir ensemble, sans que les uns ni les autres méritent le titre d'imitateurs ou de plagiaires. »

- L-S. « Il est de fait que cette figure sculpturale tranche sur les autres. Dans cette différence calculée se trouve à mon sens la clé du tableau. »
- En effet, dès que l'on a repéré cette première identification, on s'aperçoit aussitôt qu'il existe une correspondance verticale entre les trois groupes de figures et les éléments du décor.
- Motifs de l'architecture ou du paysage.

Figures	Groupe de gauche	Couple central	Groupe de droite
Décor	Édifices d'un palais	Paysage lointain	Pilier et fabrique



- Selon Lévi-Strauss l'épisode E&R concerne la relation anthropologique

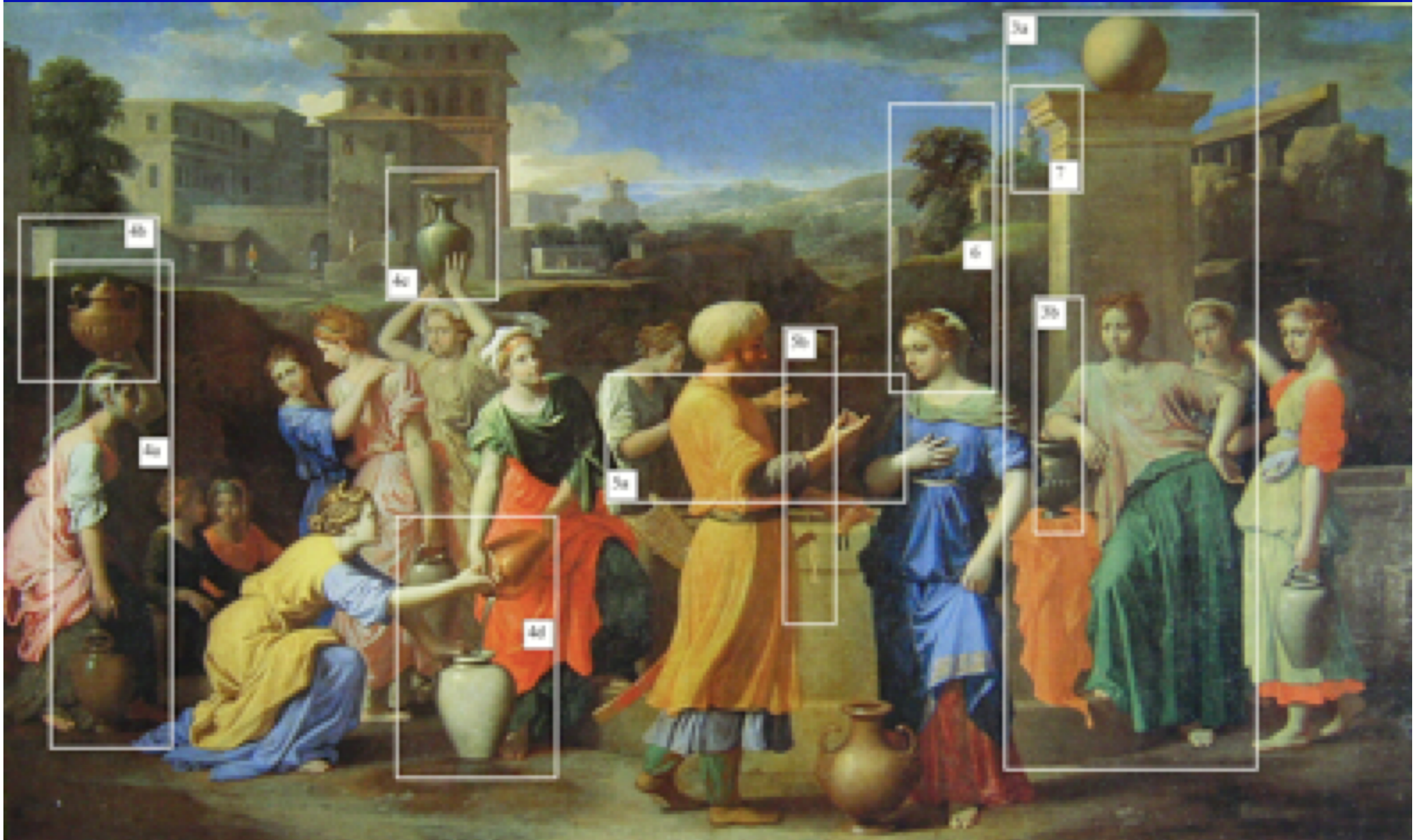
« parenté / habitation »

- De par sa composition géométrique même, son organisation immanente, sa structure, le tableau possède une *signification intrinsèque minimale*, en dehors de toute projection interprétative extrinsèque et de toute herméneutique.

- Lévi-Strauss a étudié d'innombrables solutions mythiques de la tension parenté/habitation.
- Il admire chez Poussin une solution "plastique".
- « En un point précis du tableau, Poussin apporte, formulée en termes plastiques, la solution du problème. »
 - Poussin : solution plastique à un problème anthropologique.
 - Piero : solution plastique à un problème théologique.

- Analogue à une statue antique, la figure sélectionnée médiatise la contradiction :
- « [Elle] réalise la synthèse d'une effigie encore humaine [encore la parenté] et du pilier de maçonnerie [déjà l'habitat]. »
- On a là une interprétation non herméneutique qui repose sur un critère non conceptuel purement structural.

E & R (parties)



- Il y a beaucoup de situations non génériques dans l'œuvre de Poussin.
- Le groupe de gauche est mouvementé, le groupe de droite immobile, les édifices immuables et donc
- « vu dans son ensemble, le tableau joue sur une opposition du stable et de l'instable, du mobile et de l'immobile. »



- Parallèle entre la femme de gauche (double de Rebecca) portant sur la tête une cruche instable et la femme-pilier de droite dont le corps-colonne supporte une sphère stable.



- Configuration des cruches :
- « le triangle formé par la cruche que la femme de droite porte sur la tête (instable), la cruche au-dessous d'elle (ou celle de Rebecca) posée par terre (stable), et la cruche sur laquelle s'accoude la figure statuesque, qui est à mi-hauteur. »



- Harmonie des 9 cruches.
- A l'extrême gauche une figure avec 2 cruches tenues par des mouvements de bras complètement opposés :
 - l'une sur la tête (instable) tangente à la frontière horizontale entre le haut du premier arrière-plan et le bas du mur au second arrière-plan
 - l'autre sur le sol (stable);





- Groupe des deux figures assises dans l'ombre accoudées sur une cruche.
- Groupe des 5 figures (3+2). La figure centrale regarde le spectateur.
- Elle porte sur sa tête une cruche s'encadrant exactement dans l'une des façades du palais
- Les trois autres cruches s'entrelacent près du sol.





- La cruche de Rebecca est posée sur le sol entre Eliezer et Rebecca.
- La cruche de la femme-pilier répond à la sphère.
- Le duo à l'extrême droite se tenant par l'épaule correspond à une cruche tenue à bout de bras.



- Remarquable jeu de position des bras.
- Bras gauche de la femme derrière Eliezer.
- La main située dans le prolongement de son avant-bras droit apparaît derrière Eliezer en correspondance avec la main gauche d'Eliezer qui pointe vers Rebecca.
- Ces deux mains sont parallèles et voisines.





- La main de la femme tient la corde du puit qui se prolonge par la dragonne de l'épée d'Eliezer.



- Position des doigts. Avec sa main droite Eliezer pointe vers Rebecca avec son index et lui donne l'anneau d'or qu'il tient entre son pouce et son médium.
- Avec sa main gauche il donne les deux bracelets à Rebecca.
- Avec sa main gauche, la femme derrière lui pointe vers l'anneau d'or avec son index et tient la corde avec ses autres doigts.



- Cette symbiose est particulièrement étonnante *car elle superpose à la scène, la première scène du récit qui est celle de la reconnaissance* (Rebecca donne de l'eau à Eliezer).





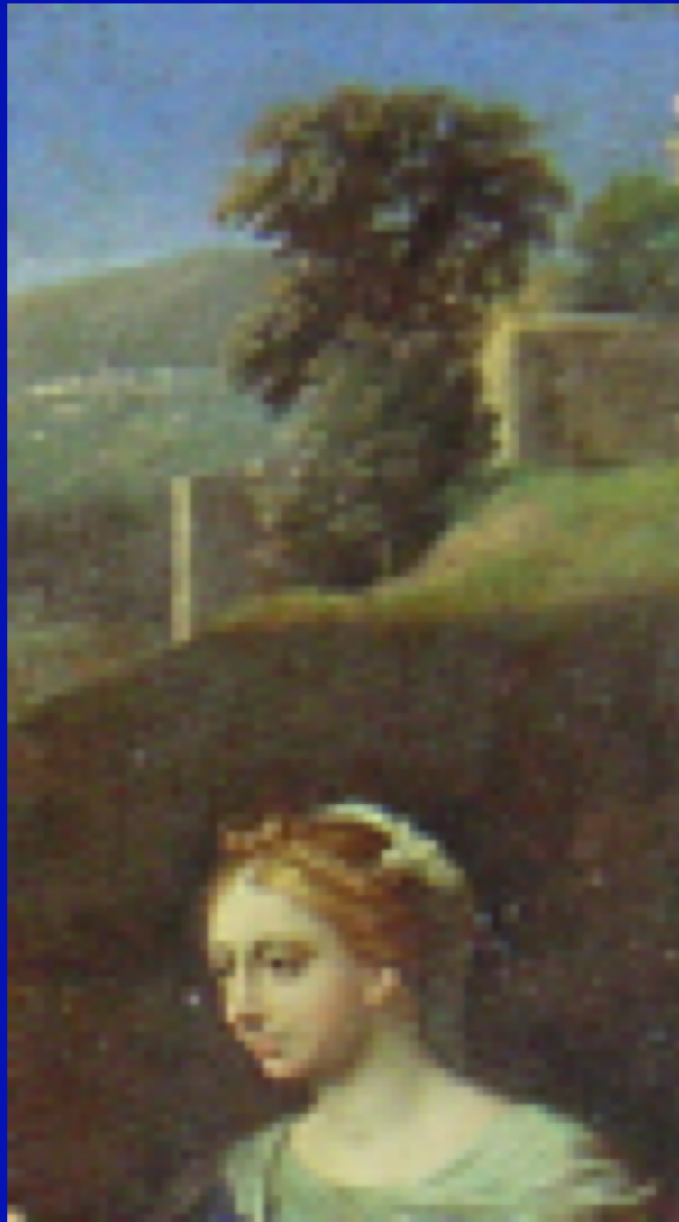
- Le parallélisme des 3 bras (non-généricité) est stupéfiant et il représente 3 moments du don / contre-don :
 - R donne de l'eau à E,
 - E donne l'anneau à R.,
 - R. reçoit le don la main sur le cœur (annonciation).



- L'organisation horizontale et verticale du tableau.
- Les 14 figures (9+1+1+3 de gauche à droite) sont distribuées sur un triangle très ouvert pointant vers le spectateur (positions des pieds).
- Lignes de niveau. Portée musicale avec les cruches comme des notes.



- Rebecca est surmontée d'un arbre à mettre en relation avec les autres arbres.
- La complémentarité pierre / arbre est essentielle au décor.



- D'autres éléments du décor : l'église au centre dans le lointain.
- Non-généricité maximale : le second pilier dans le lointain que la perspective vient exactement rendre tangent au chapiteau.



- La profondeur encode sans doute la temporalité historique.
- La tangence des deux colonnes s'inscrit sans doute dans un temps ecclésiologique prophétique (annonciation).

Bibliographie

- Arasse, D., 1999. *L'Annonciation italienne*, Paris, Hazan.
- Calabrese, O., 2006. *Come si legge un'opera d'arte*, Milano, Mondadori.
- Champaigne, P. de, 7 janvier 1668. *Conférences inédites de l'Académie royale de peinture et de sculpture, recueillies, anotées et précédées d'une étude sur les artistes écrivains*, H. Jouin ed., Paris, 1883.

- Damisch, H., 1990. Préface au *Laocoon* de Lessing, Paris, Hermann.
- Eco, U., 1997. *Kant e l'Ornitorinco*, Milano, Bompiani.
- Glen, T.L. 1979. 'A note on Nicolas Poussin's *Rebecca and Eliezer at the Well of 1648*', *The Art Bulletin*, LVII, 2, 221-224.

- Kant, I., 1790. *Kritik der Urtheilskraft*, Kants gesammelte Schriften, Berlin, Georg Reimer, 1913.
- Lessing, G. E., 1766. *Laocoon*, trad. Courtin (1866), Paris, Hermann, 1990.
- Lévi-Strauss, C. 1993. *Regarder, Écouter, Voir*. Paris: Plon.
- Marin, L., 1986. "La théorie narrative et Piero peintre d'histoire", *Piero teorico dell'arte* (O. Calabrese éd.), Roma, Gangemi, 55-84.

- Marin, L. 1995. *Sublime Poussin*. Paris: Le Seuil.
- Martone, T., 1986. "Piero della Francesca e la prospettiva dell'intelletto", *Piero teorico dell'arte* (O. Calabrese éd.), Roma, Gangemi, 173-186.
- NP, 1999. *Naturalizing Phenomenology: Issues in Contemporary Phenomenology and Cognitive Science*, (J. Petitot, F. J. Varela, J.-M. Roy, B. Pachoud, eds.), Stanford, Stanford University Press.

- NS, 2000. *Au Nom du Sens*, Colloque de Cerisy sur U. Eco (J. Petitot, P. Fabbri éds.), Paris, Grasset.
- Petitot, J. 1999. “La généalogie morphologique du structuralisme”, Claude Lévi-Strauss (ed. M. Augé), *Critique*, 620-621, 97-122.
- Petitot, J. 2003. *Morphologie et Esthétique*. Paris: Mame.

- Petitot, J., 2009. “Morphology and structural aesthetics: from Goethe to Lévi-Strauss”, *The Cambridge Companion to Lévi-Strauss* (Boris Wiseman, ed.), Cambridge University Press, 275-295.
- Petitot, J., 2009. “La non-genericità come metodo di composizione”, *Texture. Scritti seri e schizzi scherzosi per Omar Calabrese*, Protagon Editori Toscani, 196-206.

- Petitot, J., 2009. “Non-Generic Viewpoints as a Method of Composition in Renaissance Paintings”, *Aesthetic Cognition, Special Issue of Cognitive Semiotics*, 5 (2009) 7-41.
- Thom, R., 1988. *Esquisse d'une Sémiophysique*, Paris, InterEditions.