

in *L'Esprit de l'Europe*, s. dir. Antoine Compagnon & Jacques Seebacher,
vol. 3. *Goûts et manières*. Paris, Flammarion, 1993.

La représentation

L'image et sa rationalité

On appelle concevoir la simple vue que nous avons des choses qui se présentent à notre esprit comme lorsque nous nous représentons un soleil, un arbre, un rond, un carré, la pensée, l'être sans en former un jugement exprès. Et la forme par laquelle nous nous représentons ces choses s'appelle idée. (Arnaud et Nicole, *Logique de Port-Royal*.)

Ce n'est point par facilité que cette étude s'ouvre sur une citation liminaire de *l'Art de penser* (ou *Logique de Port-Royal*) où est définie la première des opérations de l'esprit, concevoir, et la première des notions de la « logique », l'idée; au fondement du fonctionnement de la pensée, à la base de la science qui en constitue la connaissance, et de l'art qui fournit les règles de son activité, cette définition est tout entière traversée et animée par les déclinaisons de la présence. Concevoir, c'est simplement voir la chose qui se présente : à peine une opération; plutôt la naturalité et l'immédiateté d'un accueil de *ce qui est en présence* dans le clair regard de l'esprit. La simple vue de la chose qui est sa pure présentation à l'esprit, c'est l'idée, « comme lorsque nous nous représentons un soleil, une terre (...) la pensée, l'être... ». Toutefois, le temps d'une phrase, l'énoncé a glissé des transitifs aux réfléchis, de la présence à sa répétition et à sa reprise dans une réflexion par et pour un sujet; mieux encore, la présentation de la chose à l'esprit relève déjà – toujours déjà –, dans sa manifestation même, d'une opération réflexive qui constitue l'esprit comme sujet pensant, comme si la présence en tant que telle ne pouvait être pensable que déclinée – conjuguée ou fléchie – en une représentation que l'esprit ne s'approprierait qu'en devenant son « sujet », c'est-à-dire en ne se pensant et ne se posant « sujet » qu'à la mesure de cette réflexion.

Au commencement était la représentation et le monde était représentation et le « je pense » accompagnait toute représentation : tel

serait le prologue métaphysique et épistémologique de ce qu'il est convenu de nommer la « pensée classique », la pensée de l'âge moderne; et le symbole qui jusqu'ici assurait le rapport le plus étroit, l'échange le plus intime et le plus constant entre les éléments qu'il reliait dans la grande familiarité amoureuse du langage et du monde, des mots et des choses, des mots entre eux et des choses entre elles, le symbole et son antique pouvoir de réunir est désormais devenu signe.

C'est ainsi que la pensée classique de la représentation saisie, en l'occurrence dans les propositions paradigmatiques des logiciens et des grammairiens de Port-Royal, résume toute une histoire de la sémiologie occidentale en déplaçant dans le champ de l'épistémé « cartésienne » la puissante théologie « augustinienne » du symbole. Le rapport intime – consubstantiel – du symbolisant et du symbolisé s'articule désormais dans la structure à trois termes de la signifiante cartésienne, le signifiant, le signifié et le référent : l'idée de la chose est représentation.

L'idée représente la chose pour un esprit et le signe est la chose qui représente l'idée pour les autres esprits. Cette représentation de représentation est la signification du signe d'autant plus « vraie » qu'elle est plus exactement adéquate à l'idée et par là, à la chose signifiée. Son idéal, pour ne pas dire son idéalité, est de s'effacer transparente devant l'idée et devant la chose que l'idée représente. Si toute la structure signifiante du monde comme représentation et de l'esprit comme sujet consiste dans un dédoublement que marquerait le *re* de la représentation, de cette duplication, est exactement contemporaine une substitution de la chose au signe, une réduction du signe à la chose même. Nulle différence alors ne s'insinue entre signifié et référent; nul brouillage, nulle confusion ne vient estomper leurs limites et leurs frontières en parfaite coïncidence. Alors, mais alors seulement, l'ancienne structure symbolique binaire est retrouvée dans la clarté et la distinction du rapport de l'idée et de la chose, de la pensée et de l'être. Avec ces deux vertus intellectuelles majeures du cartésianisme, la réalité des signes de langage et d'image semble s'évanouir et la représentation s'effacer. Mais à la faveur de cet effacement, la chose – par représentation – est devenue un *objet* que sa représentation dote de tous les requisits nécessaires à sa fondation en vérité.

On peut s'interroger sur cette deuxième opération – de réduction – qui paraît la première – de dédoublement. La réponse réside dans la fonction du signe et de la représentation qui est d'assurer la communication des esprits dans l'être et dans la vérité. Le signe comme représentation est fonctionnel. La fonctionnalité de la pensée et du monde comme représentation est la caractéristique de l'âge moderne.

Parce que nous ne pouvons faire entendre nos pensées les unes aux autres qu'en les accompagnant de signes extérieurs : et que même cette accoutumance est si forte que, quand nous pensons seuls, les choses ne se présentent à notre esprit qu'avec les mots dont nous avons accoutumé de nous revêtir en parlant aux autres, il est nécessaire dans la *logique* de considérer les idées jointes aux mots et les mots aux idées. (*Logique de Port-Royal.*)

Les mots, les signes sont les revêtements extérieurs des idées, mais ce revêtement est, dans son extériorité même, la condition de la pensée, parce que la pensée est essentiellement communication, discours à d'autres esprits. Dans et par cette réversibilité entre signe et objet, entre signifiante et fonctionnalité où se fonde toute communication, s'instaure – au moins idéalement – une communauté des esprits, transparente à elle-même, une socialité rationnelle. Ainsi se constitueraient la structure et la fonction, « en vérité », de la représentation (comme signe et comme idée).

Si « représenter » signifie dédoubler la chose en idée et en signe pour substituer l'idée au signe, et à l'idée la chose même, on comprendra que cette substitution se trouve réglée – nature ou convention – par une économie mimétique : c'est la similarité postulée entre l'idée, le signe et la chose, c'est leur conformité, exigée dans la pensée avant d'être manifestée dans le sentiment ou l'imagination, qui autorise les procès de dédoublement et de substitution et leur donne autorité. Aussi n'est-on point étonné de trouver, à Port-Royal, pour modèle et paradigme du signe comme représentation, non point le signe mot, non point la représentation de langage, mais l'image, la carte de géographie et le tableau de peinture, plus spécifiquement le portrait. A sa limite, la transparence de la représentation lui assure sa dimension transitive. Représenter, c'est représenter quelque chose. La représentation porte un effet d'objet et une puissance d'objectivité : telle est sa fonctionnalité moderne.

Toutefois cette substitution de la chose et du signe, caractéristique du signe représentation en général, est un processus orienté. Il peut, mieux il doit, s'effectuer du signe à la chose et avoir ainsi cet effet d'objectivité dans l'universalité rationnelle du discours de connaissance; mais il peut aussi s'opérer de la chose au signe et dès lors, les signes se substituant aux choses, et la représentation à l'être, le monde des signes, la représentation comme monde s'autonomise pour se déployer en écran à l'univers des choses, un monde d'autant plus trompeur – ou séduisant – qu'il en est l'imitation visible; un monde où, à l'universalité objective de la connaissance vraie se construisant progressivement dans le discours rationnel du savoir, se substitue

l'indéfini subjective des désirs singuliers que seule lie entre eux l'incessante guerre, la perpétuelle confrontation des concupiscences par leur accomplissement toujours différé dans les plaisirs variés de l'imagination et de la sensibilité. Une autre société se développe ici, société de l'amour-propre et du divertissement dont la valeur essentielle n'est plus l'usage des signes pour la communication des idées, mais la jouissance et ses multiples plaisirs en perpétuel excès sur ses demandes, en perpétuel défaut sur ses réalisations. Comme chez Augustin, la sémiologie de Port-Royal est sous-tendue dans ses dimensions cognitives mêmes, par les valeurs esthétiques et pathétiques du sentiment et de l'affect, du désir, de la volonté et de l'amour.

Ainsi se manifestent, dans leurs excès comme dans leurs insuffisances, les puissances et les pouvoirs de la mimésis : la représentation, d'idée est devenue image, image séductrice et trompeuse où les apories de la mimésis s'évanouissent à la mesure du travestissement et du déplacement de sa relation référentielle et cognitive à l'objet.

Tout signe se présente représentant quelque chose; toute représentation présente le fait même de représentation, tout signe redouble et réfléchit le processus de représentation dans sa représentation même. Tout signe a un effet de subjectivité, un effet égologique, un effet de sujet. Il peut certes constituer ce sujet par la position d'un *ego cogitans*. *Effet de la réflexion de la représentation*, le sujet articule les représentations entre elles, dans le discours, où il juge du monde et de l'être. Mais à la faveur du renversement de la relation de substitution entre chose et représentation, certains signes peuvent aussi et surtout avoir *un effet sur le sujet*. Par la séduction de son immédiate présentation, la représentation d'image pervertit le sujet, à travers ses effets sur la sensibilité et l'imagination, en moi de désir et de plaisir, moi esthétique, moi pathétique, moi de jouissance. Loin dès lors d'être le substitut clair et distinct de la chose dans la socialité rationnelle des esprits, la représentation en se présentant exhibe la présence même du signifiant et par ostentation de l'acte de représentation, elle construit pour le regard, le cœur et la sensibilité des autres l'être même de son sujet : c'est dans sa mise en spectacle, dans sa théâtralité que l'effet de sujet émerge en Moi, qu'il s'identifie comme Moi d'affect, qu'il y trouve sa substance et sa valeur propres et imaginaires. C'est précisément sur ce point que s'exercera l'impitoyable critique de la représentation par les moralistes classiques, de La Rochefoucauld et Pascal à Nicole ou La Bruyère, une critique qui, inlassablement, parcourra l'écart entre présentation et représentation, entre opacité réflexive et transparence transitive, entre effet d'objet et effet de sujet, entre aliénation et identification. Et c'est bien l'analyse de cet écart que requiert toute étude

de la représentation dans le champ du discours et du texte comme dans le champ du visuel, du son et de la voix, bref ces immenses domaines de l'*aisthesis* et de l'affect qui, autant que ceux de la *semiosis* et de la connaissance, sont réglés par la logique multivalente et l'économie diversifiée de la mimésis.

Aussi un double désir caractérise-t-il la pensée classique de la représentation : désir d'un discours si transparent au monde des choses que le texte qui le transposerait en figures de mots et de langage en serait comme le double esthétique et pathétique; désir d'une image si transparente au monde sensible qu'elle en serait la rêverie en miroir, et la représentation de peinture serait alors, à son tour, l'opération d'une transposition généralisée des choses du monde en images peintes.

L'art de la mimésis comme art aurait alors pour fin, par une innocente magie, de tromper les yeux qui croient voir sur le tableau ce qui n'y est pas, des choses, des êtres, des mouvements, le vent et les nuages, la lumière et les ombres. Le mystérieux plaisir de la mimésis s'accomplirait dès lors dans la représentation qui viendrait à la fois en remplacement et en supplément de son modèle. Les similarités dissemblables qui la caractérisent – son plus ou moins de ressemblance – mettent en travail le *re* de représentation entre duplication et substitution : opacités de la représentation qui troublent et travaillent sa transparence transitive, opacités qui naissent de la matérialité du signe dans ses diverses substances d'expression et selon leur organisation propre, et de la persistance ou de l'insistance des effets de cette matérialité, dans la forme même, sur l'imagination, la sensibilité, le plaisir de la vue ou de l'ouïe. C'est ce travail de l'opacité qu'évoque Vasari dans un passage célèbre à propos de la « dernière manière » de Titien :

Sa façon de peindre à cette époque est très différente de celle de sa jeunesse : ses premières œuvres sont réalisées avec une minutie et une application incroyables destinées à être regardées de près comme de loin; les dernières sont peintes par touches apparentes largement brossées dans un style de taches *si bien qu'on ne peut les regarder de près et qu'il faut s'éloigner pour les voir dans leur perfection (...)* Ceux qui croient ces peintures réussies sans peine se trompent; il n'en est rien. Il est facile de voir qu'elles ont été reprises. Titien est revenu dessus avec les couleurs si souvent qu'on y décèle le travail. Ce style est judicieux et d'une étonnante beauté car il donne la vie aux peintures et leur confère *la grandeur de l'art sans trace du labeur*. (G. Vasari, *Les Vies...* : c'est moi qui souligne.)

Les tensions, sinon les contradictions, qui traversent ce texte pointent mieux que n'importe quel commentaire le « travail » des opacités de la représentation et peut-être plus encore la puissance de la fantasmagorie de la mimésis construite sur la transparence de la représentation, par oubli des opacités et de leurs modalités : des œuvres, « il faut s'éloigner pour les voir dans leur perfection », c'est-à-dire pour voir ce qu'elles représentent en annulant par ce recul de l'œil les touches apparentes, « largement brossées dans un style de taches », bref le travail du peintre qu'on y décèle (de près), mais qui n'opère la résurrection de toute chair – la vie – dans et par la peinture, qu'à la condition de se laisser oublier dans la figure vue de loin. Et pourtant, n'est-ce pas la présence, la réalité de ce travail, de ces taches, de ces touches apparentes largement brossées qui portent à son *acmé* la jouissance de l'œil ?

De façon plus générale, selon le discours théorique de la représentation moderne, de la Renaissance à l'impressionnisme, le tableau est une fenêtre ouverte sur le monde. Par sa transparence, grâce à elle, il le représente vraiment ; mais pour ce faire, il doit être un écran entre le spectateur et le monde, un support et une surface de construction de l'espace illusoirement profond, un plan où les figures pourront déployer leur histoire.

On sait depuis longtemps que deux événements ont marqué l'entrée des arts visuels dans l'époque moderne. L'invention au xv^e siècle de la construction de l'espace pictural au moyen d'une perspective géométrique et linéaire et l'émergence chez les artistes et chez les écrivains d'une conscience fortement individualisée de leur personnalité sociale et artistique. Il a été souligné depuis longtemps que la perspective moderne était, dans son principe théorique, la « forme symbolique d'une objectivation du subjectif », selon la formule fameuse de Panofsky. En effet, son dispositif de construction dépendait, en toute rigueur, de la position d'un sujet, c'est-à-dire d'un œil par rapport au plan du tableau, position permettant, au moins idéalement, de déterminer les points clés de la construction de l'espace pictural.

Que ce nouvel espace fût l'instrument décisif de la représentation de l'histoire et de son récit, la théorie de la peinture du xv^e au xviii^e siècle l'affirmait en toute clarté, comme la pratique des peintres, de son côté, le manifestait. Mais pour que la peinture d'histoire réalisât la transparence parfaite de la représentation à ce qu'elle représentait, il fallait non seulement que la perspective linéaire réduisît le corps du spectateur (et du peintre) à un point théorique, mais encore que ce point d'où la peinture était vue donnât au spectateur

(et au peintre) une position analogue à celle du narrateur du récit par rapport à l'histoire qu'il raconte : celle d'un regard témoin de l'objectivité du récit dont la peinture est la représentation.

C'est bien en cela que consiste la modalité *historique* (ou narrative) de l'énonciation par opposition à celle du discours. Dans la représentation narrative de l'histoire, qu'elle soit d'image ou de langage, « les événements sont posés comme ils se sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire. Personne ne parle ici ; les événements semblent raconter eux-mêmes (...) L'histoire, conclut Benveniste dans cette analyse décisive, exclut toute intervention du locuteur dans le récit ». Pour rester fidèle à son « propos d'historien », l'écrivain d'histoire occulte le narrateur au profit du sujet de son énoncé, à la différence du discours dont l'énonciation non seulement suppose un locuteur, mais encore l'inscrit dans son énoncé même. La représentation de l'histoire en peinture obéit, dans son ordre propre et selon les caractéristiques spécifiques de son idiome et de sa syntaxe, aux mêmes réquisits sémantiques et pragmatiques et aux mêmes exigences qui sont celles des formes littéraires et rhétoriques de l'écriture de l'histoire. De la Renaissance à l'époque des Lumières, l'âge moderne produira toutes les variétés formelles de la représentation visuelle et littéraire de l'histoire au gré des transformations historiques de ses instances de production – peintres, écrivains ou commanditaires, etc. – et de réception – spectateurs, auditeurs, lecteurs, etc.

Mais cette structure d'objectivité de la représentation d'histoire, ce dispositif de transparence transitive du récit à l'événement ne furent jamais qu'idéalités théoriques et fantasmagoriques d'autonomisation représentative. Réflexivité et opacité viennent en compromettre la fonctionnalité. Comment le sujet, peintre ou écrivain, fait-il retour comme « moi » dans le récit raconté ou peint ? Selon quelles modalités rhétoriques ou figuratives le « moi » se donne-t-il un accès à la scène de la représentation visuelle et plastique, écrite et littéraire ? Ces questions balisent une histoire de l'imaginaire moderne et de ses représentations puisque ce sont les figures théoriques de la subjectivité qui s'y dessinent dans la variété de leurs caractéristiques. Comment le sujet conquiert-il son individualité artistique et son statut social dans les œuvres qu'il crée tout en répondant, voire en donnant forme et expression, aux commandes publiques et privées, et aux grands programmes de représentation proposés par le pouvoir politique et religieux ?

Le moi, image du sujet de l'énonciation, se donnera souvent, dans les scènes les plus grandioses ou les plus persuasives de la peinture

d'histoire, la figure d'un acteur du récit parmi les autres, participant à l'action représentée, mais se signalant différent des autres par une diversion du regard vers le spectateur. Les exemples sont nombreux de ce passage de la simple signature du peintre en forme d'image de soi à son autoportrait de plein droit et à fonctions complexes, c'est-à-dire à la représentation d'un moi singulier, unique, avec ses intentions, ses désirs, ses volontés et ses croyances. La figure narrative du peintre en forme d'autoportrait trouble l'« objectivité » de la représentation d'histoire, elle en compromet la transparence, en suspend la transitivité, en divertit les finalités explicites au profit d'effets esthétiques et pathétiques significatifs d'une interpellation de la personnalité individuelle, sociale, philosophique ou religieuse.

Le peintre ainsi jouera souvent de son image pour déguiser le trouble qu'elle introduit dans la représentation, la charger d'ironie et parfois d'une violence tragique montée des profondeurs du moi. Ainsi le Pinturicchio accrochant son autoportrait encadré et légendé de son nom et de son origine dans la chambre de la Vierge de l'Annonciation qu'il peint, vers 1500, à Spello, mettant par là son image de concepteur de l'œuvre en parallèle à celle de Dieu le Père dans sa mandorle, concepteur du Fils incarné dans la *storia*; ainsi le Caravage, au début du XVII^e siècle, plaçant son autoportrait sous la tête coupée de Goliath dans la main du jeune David ou encore travesti dans la tête hurlante et sanglante de la Méduse sur le bouclier d'apparat du grand-duc de Toscane. Plus généralement, les artistes n'auront de cesse de jouer non seulement de leur image, mais aussi de tous les éléments non mimétiques de la représentation (comme les nommait Meyer Schapiro) pour les investir de valeurs poétiques et lyriques, de significations politiques ou spirituelles que, dans sa transparence, la représentation ne pouvait prendre en compte.

Au trouble de la transparence mimétique par ses opacités réflexives ou « présentatives » répondrait dans le champ du langage la mise en travail de la transparence représentative du discours engendré par ses limites opaques. Un des rêves, sinon un des fantasmes, les plus profonds du langage est d'être le miroir de l'être et, réduit à sa forme la plus élémentaire et la plus fondamentale, de constituer par le nom et le procès de dénomination, le catalogue, le recensement, l'inventaire des choses et des formes : la description représentative « transparente » des choses est un des principaux moyens sémiotiques dont dispose l'homme pour dire le réel, l'approprier à sa pensée et le maîtriser.

Pour les théoriciens de la représentation de l'âge moderne, le fait de décrire s'inscrit directement et de façon positive dans les présup-

posés de la mimésis des arts en général et de la littérature en particulier. Il est la caractéristique la plus générale du langage, du mot comme de l'énoncé, et s'identifie idéalement à la capacité de représentation qui est propre aux signes verbaux et à leurs agencements. Mais la description peut devenir figure par excès. Par amplification « décorative », elle peut acquérir une sorte d'autonomie à l'égard de l'ensemble et faire « tableau » dans le mouvement du récit, en marquant une pause gratuite, et comme luxueuse, dans le développement de l'intrigue et dans le parcours de lecture. Avec le « morceau » descriptif, la représentation de langage se met en représentation de littérature, quitte à en compromettre la cohérence et l'unité, la lisibilité et la clarté au profit d'une visibilité hétérogène à ses qualités propres et d'une réflexivité qui fait de l'œuvre son propre référent : la communication transparente des idées et des représentations cognitives dans la société rationnelle des esprits s'interrompt un moment pour des effets de délectation dans lesquels la représentation ne vise d'autre fin que sa propre présentation, son ostentation, son *epideixis* : *energeia, evidentia, illustratio, copia*, hypotypose, harmonisme, *subjectio ad aspectum*, allitération, « qui peignent les choses de façon si vive et si animée qu'on croit les voir en entendant les mots ».

D'où cette tension qui traversera le champ de la représentation littéraire entre l'exigence de la transparence transitive, référentielle, des signes de langage, et la jouissance de leur opacité substantielle et réflexive par laquelle le langage assumerait des puissances proprement poétiques. Car, si les mots peignent en montrant, si le langage décrit en faisant voir, c'est par la force qui le traverse, une force que les mots articulent ; c'est par la chair de la voix que les phrases informent, ce que Poussin appelait avec les théoriciens italiens de la musique de la fin du XVI^e siècle, *le son des paroles* pour en formuler l'analogie avec les « modes », ceux-là picturaux, des couleurs et de la disposition visuelle des figures ; c'est par l'ensemble des traces d'une *dictio*, d'une prolotion muette des signes ; c'est par les échos de cette voix et les signaux de ses accidents sonores. En deçà et au-delà des mots et des phrases, la force de ces figures de langage trace dans le corps de l'œuvre de peinture ou de langage, dans le corps de la représentation, la syntaxe opaque du désir qui anime le peintre, l'orateur, le poète, l'écrivain, et qui s'inscrit dans le corps du spectateur, de l'auditeur et du lecteur, qui le « trace » de ses affects : aucune description de langage qui ne serait que couplée sur la machine mimétique de l'image ne parviendra à rendre compte de ces forces d'opacité de la présentation de la représentation où prennent forme, au titre de leurs effets, les identifications imaginaires du sujet.

Mais pour ce faire, il convient d'être attentif, dans le discours classique lui-même, à toutes les approches qui « décollent » de l'idéalité référentielle de la représentation ou qui mettent en travail sa fantasmagorique de la transparence et de la transitivité, idéalité fantasmagorique pour laquelle le récit représenterait les actions et les événements assemblés dans un certain ordre et la description, les espaces et les lieux, le décor et le cadre de ces actions et de ces événements, mais aussi les objets concrets et visibles qui en sont les instruments. Ainsi cette puissante interrogation de la représentation « classique » que formule cette pensée de Pascal, dont on trouverait les fondements philosophiques dans la pensée leibnizienne – et baroque – de la représentation, et les sources éthiques et religieuses dans le pyrrhonisme de Montaigne et, par-delà, dans la critique nominaliste de la représentation verbale et iconique; une pensée où résonne, comme en écho, le texte de Vasari cité plus haut :

Une ville, une campagne de loin est une ville et une campagne; mais à mesure qu'on s'approche ce sont des maisons, des arbres, des tuiles, des feuilles, des herbes, des fourmis, des jambes de fourmis à l'infini. Tout cela s'enveloppe sous le nom de campagne...

Dans sa brièveté incisive, la pensée de Pascal reproduit le geste verbal de la description pure où une liste prédicative de plus en plus fournie est subordonnée à une unité englobante : un nom qui vaut pour tous les noms en subsumant un nombre déterminé de formes (maisons, arbres...). Une fois opérée leur conversion (par mimésis et nomination) dans les choses correspondantes, il est loisible de décomposer à leur tour ces dernières en leurs parties constituantes, tuiles, feuilles, herbes... : réversion parfaite de la mimésis et de la description, de l'image mimétique (de peinture) et du nom propre (nom de la ville et de la campagne).

Or c'est cette réversion que Pascal met en question en situant au point de départ ce que le procès de la description met à l'arrivée : « Une ville, une campagne est une ville, une campagne. » Il met en question le *est* qui consacre cette réversion de l'image en utilisant le procès même de la description, mais en inversant son orientation. Le nom propre, descripteur exact d'une mimésis reproductrice des choses, *une ville, une campagne*, loin d'être le « désignateur rigide » d'une description définie, est seulement l'enveloppe d'usage et usée d'une infinité. Alors que dans le domaine de la mathématique, Pascal puis Leibniz et Newton conquerront cette infinité spatiale par les algorithmes du calcul infinitésimal, dans celui du discours, l'infinité sensible interrompt les listes de noms, brouille les figures, suspend le

langage dans un « je ne sais quoi » où il fait silence et l'image dans une infirmité où elle entre en syncope.

Nous pourrions retrouver Vasari – sinon Titien – dans la pensée pascalienne du paysage et de sa représentation en langage, en lui substituant un tableau. Aussi bien dans la *Logique de Port-Royal* citée *in limine*, les cartes de géographie et les tableaux sont-ils les paradigmes du signe représentation. Ainsi la *Vue de Delft* par Vermeer. De loin, Delft est une ville, une campagne. Mais pour définitivement décrire, pour exactement voir, il faut s'approcher du tableau, mais alors ce ne sont plus tuiles, herbes, fourmis qui viennent remplir les listes de prédicats du nom « ville », « campagne », mais de petites gouttes de rouge, de vert, de blanc, de grands empâtements bleus et jaunes, des à-plats onctueux, des pans, un petit pan jaune, de courtes hachures colorées... de l'informe en instance de figurabilité, tout le travail des touches, des poils de la brosse, les gestes de la main, le corps du peintre en peinture; et c'est dans ce plaisir de l'œil que prennent impulsion toutes les dérives d'un *imaginaire théorique* des limites dont on trouverait de beaux exemples dans de nombreux textes de théorie de l'art; et c'est bien ici que nous retrouvons Vasari parlant du vieux Titien : plaisir de la peinture, plaisir de la présentation de la représentation qui peut être aussi un moment de jubilation de langage puisant dans le trésor presque inépuisable du lexique, des tropes et des figures. Il faudrait également citer Diderot évoquant tel paysage de Vernet en s'y promenant comme dans un coin réel de la nature et bientôt s'y immobilisant d'admiration, ou les Goncourt décrivant une nature morte de Chardin.

La transparence transitive enveloppe l'opacité présentative et par là se découvre un procès de différenciation infinie au cours duquel le réel en vient à manquer au dispositif mimétique qui en règle la représentation (représenter quelque chose, le réel) et la signification au dispositif discursif qui en articule l'énonciation (nommer la chose).

Ce que l'on a pu dire et répéter de la peinture moderne depuis Cézanne et Manet, l'épreuve d'un art qui se donne visiblement comme non représentatif et du même coup paraît se livrer à un discours de l'innommable et de l'indicible, devrait seulement permettre d'explorer dans la représentation même les syncopes de l'opacité, de travailler les troubles de la transparence, et de révéler les puissances d'effets de la matérialité du langage comme des images, dont les écrivains, les poètes, les peintres, les artistes de la représentation avaient joué et dont les théoriciens avaient bien souvent aperçu l'importance décisive.

La représentation dans le champ des mots et dans celui des images n'est donc pas seulement un concept ou une notion couvrant de son nom une ère de la culture européenne entre le XIV^e et le XIX^e siècle. C'est en vérité un programme de recherche dont l'ampleur et la richesse tiennent aux tensions qui traversent les objets que le terme « représentation » paraît désigner avec une paisible évidence et une certitude assurée : tension entre les signes du langage et les images, tension entre transparence et opacité, tension entre sémiotique, esthétique et pathétique, tension entre les puissances poétiques du langage et de l'image et les requisits de l'objectivité et de l'intelligibilité de la réalité référentielle.

Louis MARIN

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

- ARNAULD A. et NICOLE P., *La Logique ou l'art de penser*, Paris, Flammarion, 1970.
- HEIDEGGER M., *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. fr., Paris, Gallimard, 1986.
- HUSSERL E., *Idées directrices pour une phénoménologie*, trad. P. Ricoeur, Paris, Gallimard, 1985.
- MARIN L., *Le Récit est un piège*, Paris, Minuit, 1979.
- Id.*, *La Voix excommuniée*, Paris, Galilée, 1981.
- Id.*, *La Parole mangée et autres essais théologico-politiques*, Paris, Méridiens, 1986.
- Id.*, *Utopiques : jeux d'espaces*, Paris, Minuit, 1989.
- MERLEAU-PONTY M., *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1976.
- Id.*, *La Prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969.
- SCHAPIRO M., *Style, artiste et société*, trad. fr., Paris, Gallimard, 1982.
- VASARI G., *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, trad. fr., Paris, Berger-Levrault, 1981-1989.