Louis MARIN

SIGNE ET REPRÉSENTATION AU XVII[e] SIÈCLE

Notes sémiotiques sur trois Natures mortes

Dans une précédente étude publiée ici même (1), nous avions proposé quelques hypothèses de recherche touchant les rapports d'un texte et d'une figure; hypothèses dégagées de l'examen de la médaille d'Alberti et d'une gravure tirée de *Symbolicae Quaestiones* de Bocchi, mais dont la vérification devait exiger la constitution d'un corpus beaucoup plus vaste : l'analyse avait fait apparaître entre texte et figure un système complexe de renvois réciproques dont nous avions pris en considération surtout l'aspect sémantique, fidèles en cela à la perspective iconographique qui était alors la nôtre. Texte et figure acquéraient « du sens », l'un par l'autre, mais sans qu'il fut possible de privilégier l'un par rapport à l'autre comme source ou donation de sens. Il est vrai que, dans les deux exemples choisis, texte et figure se présentaient d'abord sous forme d'énigmes, formules phatiques vides en instance de remplissement significatif, phrases dont l'ésotérisme même était mesuré par la trivialité, ou encore images complexes résultant d'un télescopage de parties appartenant à des totalités iconiques ou figuratives différentes, sortes de synthèses symboliques dont l'analyse devait alors manifester les processus.

Mais cette manifestation même — pour commencer arbitrairement par la figure — dans laquelle sa signification se découvrait ne pouvait s'opérer que par un recours au texte qui en désignait les premiers indices de constitution. Toutefois, cet appel au *legendum*, ce recours au texte n'était pas primitif, il ne faisait point apparaître *l'origine* de la signification de la figure puisque le texte ne prononçait cette première amorce de sens que par les suggestions de la figure qui ainsi le précédait à l'origine. Et la même précession apparaissait si le texte était choisi comme l'initiateur

(1) « Notes sur une médaille et une gravure. Eléments d'une étude sémiologique », *Revue d'Esthétique*, 1969, n° 2, avril-juin.

de la lecture : clignotement dans l'agencement des signes, tourniquet dans la constitution du sens. Selon que l'œil visionnaire ou le regard lecteur se posaient sur la figure ou le texte, c'étaient le texte ou la figure qui se situaient à l'origine du sens, mais dans la mesure seulement où ils n'étaient ni lus, ni vus. Bref, la source donatrice était toujours dans les marges de la vision ou de la lecture; le centre par lequel l'objet se donnait comme structure signifiante se trouvait, par une sorte de paradoxe, sans cesse déplacé sur les limites de l'objet et par un nouveau paradoxe, dans ce jeu de transgression du texte ou de la figure, leur excès interdisait la clôture de l'objet sur son sens. Autrement dit, la loi de l'objet, son *interdit* étaient d'outrepasser la limite en la posant à chaque parcours de l'œil-regard. Nous notions en effet qu'à chaque tentative, à chaque renvoi, texte et figure se déplaçaient dans leur situation signifiante, le sens prononcé ou dessiné n'était jamais le même, et par ce déplacement l'objet même se restructurait en une totalité à la fois semblable et autre.

Que par analogie avec les processus du travail onirique, ces mouvements de déstructuration-restructuration fussent nommés condensation et déplacement (2) ou que par une autre analogie, rhétorique cette fois, ils s'apparentassent à la métaphore et à la métonymie (3), ou que par projection de notions linguistiques, l'objet puisse être considéré comme un exemple de structure double où se chevauchent le code et le message (4), ce triple recours à la psychanalyse, à la rhétorique et à la linguistique n'avait d'autre intérêt que de suggérer de possibles généralisations, de futures unifications du champ sémiotique dans l'articulation voulue rigoureuse de ses différences (5). Nous pensions de plus que l'effort de création d'une sémiologie visuelle devait, en premier lieu, porter sur les objets « mixtes » où se trouvent mêlés visible et lisible, car

(2) *Cf.* le chapitre VI de *l'Interprétation des Rêves* de Freud consacré au travail du rêve.

(3) La référence fondamentale est ici l'article de R. Jakobson sur « Deux aspects du langage et deux types d'aphasie », article repris dans *Essais de Linguistique générale*, Paris, Ed. de Minuit, 1963, pp. 43-67.

(4) *Cf.* R. Jakobson, *op. cit.*, p. 176 et sq.

(5) Notre précédent travail faisait également allusion dans ses conclusions à la valeur *pratique* du déplacement s'opérant entre texte et figure : le renvoi de l'un à l'autre n'étant pas circulaire, il ne s'épuise pas dans un face à face, une spécularité stérile, mais provoque, dans et par l'évocation plurielle du sens, ce que faute de mieux on pourrait appeler une attitude ou un comportement du lecteur-spectateur. Celui-ci, épousant la trajectoire du mouvement de l'objet ou plus précisément suivant les procès de son travail entre texte et figure, produit l'objet

leur mode spécifique de vision-lecture a pour condition de possibilité la déconstruction mutuelle des deux systèmes qui interfèrent pour les constituer et, du même coup, apparaissent les opérations par lesquelles ils ont été construits (6). L'objet, dans son organisation même, offrait les règles des procédures analytiques qui peuvent lui être appliquées ; avantage inappréciable qu'est l'existence d'un objet qui dicte la méthode par laquelle il peut être scientifiquement connu, puisqu'en lui, nous assistons à la double et réciproque transposition du linguistique et de l'iconique qui est le problème fondateur de la sémiologie visuelle (7). Le livre de Michel Butor, *les Mots dans la Peinture* (8) celui de Massin, *La lettre et l'image* (9), l'important ouvrage de J.L. Lyotard, *Discours, figure* (10) sont autant de jalons matériels ou méthodologiques dont le pluralisme et la diversité dessinent en pointillé le domaine d'une

---

dans sa contemplation même et *se* produit. Telle aurait été une des fonctions de ce type d'objets : une incitation à une transformation existentielle. On lira, à ce sujet, le beau travail de R. Klein sur les emblèmes : « La théorie de l'expression figurée dans les Traités italiens sur les *imprese* 1555-1612 », repris dans *la Forme et l'Intelligible*, Paris, Gallimard, 1970, p. 125 et sq. L'*imprese* n'aurait-elle pas — entre autres significations — celle d'un projet d'action ou d'existence dont elle fournirait la loi de développement et comme l'équation de sa courbe, sous la forme du constant rappel de ses exigences, dans la production par déplacement d'une pluralité de sens.

(6) Autrement dit, la page d'un texte ou un tableau de peinture dissimulent toujours dans leur achèvement et leur clôture les processus de leur constitution. En un sens, comme produits, ils annulent leur propre production ; aussi bien, l'œuvre qu'elle soit littéraire ou picturale, l'*opus*, est-elle, comme, par exemple, l'a souvent souligné Maurice Blanchot, une image et une expérience de la mort par dissimulation d'être. La critique littéraire ou picturale devrait être alors, par déconstruction de l'objet, le détour de cette expérience ou l'expérimentation à rebours de cet « amortissement » de la production dans le produit. Aussi médailles, emblèmes, etc..., ont-ils, par leur constitution même, cet avantage d'empêcher ou de tenter d'empêcher leur propre achèvement.

(7) Voir, à ce sujet, nos remarques dans *Etudes sémiologiques*, Paris, Klincksieck, 1971. On pourrait poser le même problème sous la forme d'une question déplacée : peut-il y avoir une sémiologie iconique de l'iconique ? Si oui, pour s'indiquer comme telle, ne requiert-elle pas le langage ? D'où la nécessaire transposition des images en mots, des figures en discours, transposition que la tâche propre de la sémiologie visuelle est d'interroger inlassablement.

(8) Michel Butor *Les Mots dans la peinture*, Genève, Skira, 1970. *Cf.* notre étude dans *Critique*, Nov. 1970, « Textes en représentation ».

(9) Massin *La lettre et l'image*, *cf.* Gilbert Lascault dans *Critique*, janv. 1971, et plus anciennement déjà le travail de B. Teyssèdre *Le Sacramentaire de Gellone*, Privas, 1959.

(10) J.-F. Lyotard, *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 1971.

nouvelle cohérence et la constitution d'un nouvel objet épistémologique.

Mais cette première approche se croisait avec une deuxième exigence, repérable aux frontières du champ sémiotique dans sa relation à la sociologie et à l'histoire, exigence qu'il n'était ni possible, ni souhaitable d'éviter (11). Ne pouvait-on, ne devait-on pas penser que l'interférence, dans l'*objet*, des deux systèmes scriptural et iconique s'effectuait selon des modalités spécifiques; que, du même coup, leur déconstruction mutuelle s'indiquait par des opérations variables; et qu'enfin il était possible, sinon de trouver les lois de ces spécificités et de ces variations, du moins de chercher leur règle de production, les principes du jeu sélectif de leurs combinaisons, à condition de les référer aux groupes sociaux au sein desquels ces objets mixtes apparaissent pour leur usage esthétique, politique ou religieux, en des moments déterminés de leur histoire. De cette référence, ils portaient nécessairement les marques, dans leur constitution même et la déconstruction des systèmes qui les constituait devait livrer, non seulement la méthode sémiotique de transposition de deux ensembles signifiants hétérogènes, mais encore faire apparaître la structure idéologique particulière dans laquelle l'interférence des systèmes s'était produite. C'est parce que notre objet d'étude se trouve être, en lui-même et par lui-même, un objet « analytique » — nous voulons dire un objet dont la constitution consiste en une déconstruction réciproque de deux systèmes qu'il articule — que, portant en lui-même, dans son être de médaille, de gravure et de tableau..., les traces de sa création dans une conjoncture et une situation socio-historique particulière, il se trouvait être un objet *critique*, c'est-à-dire un objet où s'indiquent les manières dont une idéologie, système inconscient de représentations, structure ses produits, organise sa matière réelle dans le jeu fantastique de ses figures et de ses textes, un objet où les procès de production idéologique se trouvent, par nécessité constitutive, marqués dans le produit lui-même. On perçoit, en cela, le caractère privilégié de ces objets simultanément lisibles et visibles, dont la visibilité est la condition de leur lisibilité et vice-versa : l'approche sémiotique y est inséparable de l'approche socio-historique. Autrement dit, la sémiotique est, d'emblée, par nécessité de méthode, théorie critique des idéologies.

Sur ce point, nous sommes à la fois très proches et fort éloignés de la notion hjelmslevienne et barthésienne de connota-

(11) Sur le problème des rapports entre sémiotique et sociologie, on lira dans *Semiotica*, I, 1, 1969, la première partie de l'article d'Emile Benvéniste « La sémiologie de la langue ».

tion (12) : proches dans la mesure où, comme R. Barthes le souligne, le système connoté renvoie par ses connotateurs à un fragment d'idéologie qui, du même coup, s'y indique dans la globalité signifiante du système dénoté. La conjonction d'un *legendum* et d'un *videndum* dans une médaille, le type de déconstruction qui intervient entre le *Quid tum* et l'œil ailé, entre la figure rhétorique du texte et les rébus visuels de la figure signifient bien, par le jeu précis des relations qui se font et se défont entre eux, l'idéologie pagano-chrétienne, mystique-rationnelle, pratique-contemplative de l'humanisme renaissant : Par là, ils fonctionnent comme un système connoté dans la dénotation directe d'un œil surmonté d'ailes et d'un syntagme exclamatif. Il est difficile cependant de projeter, sans autre nuance, la notion de connotation sur de tels ensembles : la raison en est simple, car, à vrai dire, il n'est pas de plan dénoté (13), dans sa présence *hic et nunc* de médaille, où s'inscrivent, en son centre, la figure et où, à son pourtour, le texte, les fragments iconique et graphique se donnent immédiatement en travail de gestation signifiante. Voir la médaille, c'est en amorcer la lecture; lire la légende, c'est commencer à voir la figure. Ou, si l'on voulait conserver les notions de dénotation et de connotation, il faudrait alors inverser l'ordre des termes et s'interroger sur la construction du plan de dénotation à partir des connotations immédiates et enveloppées qui constituent l'objet comme tel. Autrement dit, l'objet visible-lisible serait à la fois plus innocent et plus pervers que le texte littéraire. Ce que le second dissimule et ne révèle qu'à l'analyse, l'alchimie savante du son et du sens, ses codes hiérarchisés et superposés,... le premier le présente à sa surface, comme son articulation propre et c'est pourtant cela qu'il faut déchiffrer : la transposition intersémiotique de l'iconique en linguistique que l'objet a d'ores et déjà effectuée.

De la même façon que l'objet, dans la totalité organique d'un texte et d'une figure, se présente comme objet « analytique », de même, dans l'articulation du lire et du voir par laquelle il se propose, le double commentaire qui le définit, visuel et textuel, s'indique comme une interprétation à déchiffrer à la fois sous la forme d'une connotation dont le dénoté serait à retrouver et d'un méta-

(12) On trouvera un exposé de la notion de connotation dans « Eléments de sémiologie » de R. Barthes, *Communications*, 1964, et également dans *S/Z* du même auteur, Paris, Ed. du Seuil, 1970, pp. 13-16.

(13) Ce point théorique a été fortement souligné par J.-L. Schefer dans sa *Scénographie d'un tableau*, Paris, Ed. du Seuil, 1969, mais pour notre part, nous en limitons provisoirement l'application aux objets mixtes scripturaux-iconiques.

langage dont resterait à construire le langage-objet. Cette inversion de la hiérarchie entre les systèmes superposés et décrochés qui exige que l'on construise, dans ce que l'objet donne à voir et à lire, ce que sourdement, dans le double jeu de la vision et de la lecture, il déconstruit, fait peut-être apparaître une loi plus générale des icônes dont les objets « mixtes » offriraient un cas particulièrement éclairant. Cette loi spécifierait, d'une part, l'absence de tout système antécédent, ou transcendant à l'objet et dont celui-ci serait la simple performance : il n'y a pas un système de la peinture — ni même de la peinture classique ou baroque — antérieur logiquement au tableau. Ce qui ne signifie pas qu'il n'y ait pas de système; mais celui-ci est tout entier présent, exposé dans l'objet qui, d'un seul coup, le constitue et le manifeste (14). La conséquence en est qu'il n'y a pas de sémiologie de l'art ou des arts plastiques ou visuels ou de la peinture, mais seulement une sémiotique du tableau, de la médaille, de la gravure. La même loi spécifierait, d'autre part, que l'objet iconique porte à sa surface, indique les traces de la constitution du système dans le temps même où il le manifeste. Autrement dit, s'il n'est pas de système antérieur, de codes à priori, de compétence « profonde » et transcendante et si cependant l'objet iconique est systématique, codé, performant, cela veut dire qu'il doit articuler et *présenter* dans sa totalité *présente* le système, les codes, la compétence, indiquer dans son déploiement syntagmatique, ses paradigmes, *in praesentia*. Pour la reconnaissance et la formulation de cette loi, on comprend que les objets lisibles-visibles soient d'une importance fondamentale puisque chacun des systèmes signifiants qui les composent fonctionne comme le code de l'autre, puisqu'ils sont tour à tour — dans le tourniquet du sens — code et message, compétence et performance, système et manifestation, sans que toutefois les deux termes soient enfermés dans un face à face spéculaire : en effet, l'un est décalé par rapport à l'autre et le déplacement qui se produit à chaque lecture, à chaque renvoi, est justement ce que l'on peut appeler production du sens ou déconstruction — désarticulation — progressive de l'objet.

Le problème de la connotation dans l'objet iconique — et plus particulièrement dans les objets lisibles-visibles — et celui du métalangage ou de la fonction du code se trouvent donc étroitement

(14) Voir, sur ce point, la convergence des analyses d'E. Benvéniste dans l'article déjà cité, de Schefer dans son article « Des Informations des Sciences Sociales » de 1969 et de H. Damisch dans son travail récent sur « Le problème de l'apparition », *Les Annales E.S.C.*, juin 1971.

liés. Dans le schéma de Hjelmslev, les deux systèmes décrochés apparaissent dans le déplacement du système dénoté en position de signifiant (connotation) ou de signifié (métalangage). Autrement dit, leur distinction — voire leur opposition comme celle de l'idéologie et de la science — repose sur celle du signifiant et du signifié dans la constitution du signe. On peut se demander si cette opposition est pertinente dans le champ de la sémiotique visuelle, si, en fin de compte, elle ne recouvre pas la transposition intersémiotique entre iconique et linguistique, qui est le procès fondateur de cette sémiotique; si donc en l'utilisant, on ne se donne pas ce qu'il s'agit de découvrir et d'analyser. Il se pourrait bien, en effet, que le couple signifiant-signifié qui, depuis Platon, en Occident, selon des modalités et des interprétations diverses, définit le signe, occulte ce qui est ici en question : une science, une théorie des idéologies. Il se pourrait bien que le système dénoté ne puisse pas occuper successivement la position du signifiant pour se révéler idéologique et celle du signifié pour donner lieu à sa saisie scientifique. Si comme nous le pensons, signifiant-signifié sont, dans leur opposition, une articulation idéologique, alors la science — le métalangage — construit sur le signifié est tout aussi idéologique que l'idéologie manifestée par le système dénoté comme signifiant. La confrontation dans l'objet mixte du texte et de la figure nous apprend, à force d'attention, la déconstruction de l'opposition du signifiant et du signifié et dans cette déconstruction même, lue à la surface de l'objet, elle nous apprend à lire la manifestation des codes — le métalangage — comme connotation, c'est-à-dire à faire la critique théorique de l'objet proposé à notre vision et à notre lecture.

***

C'est dans ces perspectives que nous nous proposons l'étude de trois natures mortes, l'une de Philippe de Champaigne, la seconde de Sébastien Stosskopf, la troisième de François Desportes. Nous ne les ordonnerons pas chronologiquement, puisque vraisemblablement le tableau de Stosskopf est antérieur à celui de Champaigne (15), mais dans la visée des rapports du texte et de la figure. Du *Memento Mori* de Philippe de Champaigne qu'un texte latin *extérieur* à la figure déchiffre et commente, nous passerons à la *Nature morte à la corbeille de verres* de Stosskopf où l'adresse d'une lettre peinte dans la représentation est inscrite et lisible sur

(15) Que nous n'examinerons que sur la gravure qui en fut faite par Morin.

le tableau et enfin à celle de Desportes, *Nature morte au paon*, dont tout texte a disparu de la représentation parce que la légende ou l'inscription a été transposée dans un commentaire — code spécifiquement iconique. Le même mouvement, par lequel nous avons marqué, avec ces trois tableaux, le champ d'une étude sémiotique, nous permettra de jalonner les articulations d'un champ idéologique, celui dans lequel la représentation picturale lie et délie son rapport aux signes de l'écriture pour proposer sa visibilité comme un texte à lire. Par là, la peinture représentative conquiert son autonomie et clôt le monde de la représentation au prix du déplacement iconique de son sens.

∴

La légende du visible

La nature morte de Philippe de Champaigne est un exemple exceptionnellement clair d'une conjonction directe et quasi-immédiate entre le plan de connotation et celui de dénotation, à la condition toutefois de percevoir l'objet de gauche comme une montre à boîtier dont le couvercle est ouvert. Nous nommons immédiatement les éléments représentés sur le tableau dans le temps même où nous les percevons : l'acte par lequel nous les reconnaissons est celui-là même par lequel nous les signifions dans le langage et aussi et « presque dans le même temps », celui par lequel nous en appréhendons la fonction symbolique et, derrière elle, la valeur idéologique, une montre, un crâne, un vase de cristal avec deux roses dont une s'effeuille; le temps, la mort, la fuite fragile de la vie et de la beauté; tableau éthico-religieux; vivre, c'est se souvenir de la mort : *Memento Mori*. Autrement dit, précédant tout espèce de commentaire esthétique ou historique, le tableau offre dans une unité quasi-immédiate, l'ensemble dicible des *analoga* iconiques et leurs valeurs sémantique et idéologique.

Ce qui ne signifie pas que le commentaire analytique sur le plan esthétique en soit superflu ou inutile : nous l'avons donné ailleurs, nous ne le reprendrons pas (16). Il s'organiserait autour de la rigoureuse formule de représentation frontale des trois éléments indépendants, s'opposant à l'éclairage oblique, rasant, parallèle au plan du tableau et orienté de droite à gauche : l'insistance quasi-obsessionnelle des objets représentés, c'est-à-dire de leurs significations, dans laquelle la frontalité se conjugue à la centralité de l'organisation — c'est bien le crâne qui centre tout le

(16) *Etudes sémiologiques*, p. 89-90.

champ du regard — se trouve déterminée, modalisée, par la fuite dramatique de la lumière, du bouquet de roses dans le vase de cristal à l'envahissement nocturne de la partie gauche du tableau, fuite marquée par les ombres allongées du vase, mais surtout de la montre et du crâne, et par le trou béant des orbites vides, du nez et de la bouche à demi édentée de la tête de mort. La marque d'opposition ou d'articulation entre frontalité et lumière rasante latérale serait constituée par la très discrète oblique sur laquelle les trois objets se disposeraient en une courte profondeur : la montre ou son ombre dépasse légèrement le rebord du support, le crâne est en retrait et en retrait encore le vase de roses. Si la lumière est jetée dramatiquement de droite à gauche, la disposition à peine oblique des objets présentés frontalement renvoie le regard de gauche à droite; mouvements compensés dont l'équilibre est trouvé dans la tête de mort. Insistance d'une présence creusée par le passage, par le vide d'une absence en cours de déploiement, telle serait la première conclusion d'un commentaire qui, parce qu'il confirme — on s'en aperçoit — l'immédiate vision-lecture du tableau, en est la simple expression analytique : une première étude formelle s'y découvre aussi immédiatement connotée que la perception et la nomination directes.

Et cependant, nous lisons, sous l'image, un texte latin : *Quid terra cinisque superbis / Hora fugit, marcescit Honor, Mors imminet atra,* qui, en la légendant, donne précisément à lire ce qui doit être lu, bref formule, en langage, le code permettant de déchiffrer ce que les *analoga* iconiques en eux-mêmes et par leurs relations mutuelles avaient donné à voir dans une quasi immédiateté (17). D'où la première question : Pourquoi la présence de ce texte qui double de façon superflue l'image ? Celle-ci est-elle si peu claire qu'elle nécessite une légende ? A moins que l'image légendée par le texte devienne, dans une autre organisation de lecture, l'illustration imageant une courte, mais dense méditation

(17) C'est ce problème dont M. Faré semble avoir eu l'intuition lorsqu'il écrit dans *La Nature morte du XVII^e^ au XX^e^ en France*, Genève, Cailler, 1962, t. I, p. 101 : « Philippe de Champaigne a dû se souvenir de ses amis de Port-Royal pour leur redire un *Memento Mori* qu'*il peignait comme un rébus...* » (c'est nous qui soulignons). Il s'agit en effet d'une sorte de construction en rébus, mais dont il n'y aurait pas à chercher le sens. D'où la valeur *pratique* de l'œuvre sur laquelle nous insistons ci-dessus. Par ailleurs, le *Memento Mori* n'est pas à proprement parler un rébus, puisqu'il ne réalise pas, dans la représentation même, l'intégration du scriptural et de l'iconique. On se souviendra enfin à ce sujet de l'allusion au rébus faite par Freud au début du chapitre VI de la *Traumdeutung*.

(textuelle) sur la mort. Mais alors qu'est-il besoin d'images, puisque le texte est également parfaitement clair ? Mais peut-être ne l'est-il pas autant qu'on pouvait alors le désirer et, sans doute, l'image donne-t-elle à ce qui est signifié par le texte un supplément qui, à la fois, s'y substitue et s'y ajoute : ce supplément qu'est l'incitation à un retour à soi, à la contemplation comme pratique spirituelle où le tableau devient moyen concret d'oraison ? Ainsi le jeu du texte et de l'image désigne-t-il une figure (18) dont la forme — le système de renvois entre texte et image — constitue, au-delà du contenu « légendaire » et « illustratif », le code d'utilisation symbolique de l'objet proposé au regard, code superposé, dans l'objet même, au code de lecture et de vision que fournissent et le texte et l'image. Ainsi se lient métalangage et connotation, code et idéologie : le déchiffrement ultime — c'est-à-dire le mode de consommation et d'appropriation symbolique de l'objet —, sa connotation idéologique *est* le code constitué par sa figure, texte-image liés par le renvoi « supplémentaire » dont nous avons parlé et dont il nous faut maintenant analyser, en toute rigueur, les relations spécifiques.

Si la montre représentée a pour fonction symbolique de représenter le Temps par l'analogue iconique le plus direct (19), on remarque que le couvercle du boîtier est ouvert et on lit *Hora fugit*. Le crâne représente de son côté, et très immédiatement, la mort; l'œil le fixe dans une position centrale et lui donne des dimensions disproportionnées par rapport à la montre et au vase de roses. Or le texte donne à lire « *Mors imminet atra* ». Le jeu des correspondances entre le texte et l'image se poursuivra avec les roses, signi-

(18) Il faudrait, pour être plus précis dans la terminologie, parler ici de figure de deuxième ordre, puisqu'elle est constituée par la relation entre texte et figure. La figure de premier ordre serait l'image en tant qu'elle est saisie dans sa relation au texte, c'est-à-dire dans sa transformation par la légende ou dans sa transition à travers la pluralité de sens engendrée par la lecture du texte accompagnant l'image. Autrement dit, la figure de premier ordre serait l'image prise au niveau de l'association de l'iconique et du sémantique.

(19) On lira une intéressante analyse de la présence de la montre à boîtier ouvert comme élément de nature morte dans le livre d'Ingvar Bergström *Dutch Still Life painting in the XVIIth Century*, London, Faber and Faber, 1956, pp. 189-190. Nous ne pensons pas toutefois que ses conclusions soient applicables dans le tableau que nous étudions, la présence de la tête de mort et du bouquet de roses excluant la signification de la tempérance et de la modération que la montre revêt dans les natures mortes-« buffets ». De ce point de vue et par ces remarques, la montre comme image accède au plan de figure puisque l'image (iconique) amorce, sur le plan iconique même, sa « transition sémantique ».

fiants poétiques stéréotypés de l'amour et de la vie et plus encore du moment éphémère de la vie et de la beauté (20). Et tout comme à gauche le boîtier ouvert de la montre laissait fuir le temps, le pétale tombé de la rose qui se fane auprès de celle en bouton marque le passage du temps et de la mort sur la beauté « *marcescit honor* », lisons-nous dans le texte (21). Ainsi, y a-t-il une sorte de redoublement des « signifiés » de l'image dans le texte ou de la légende dans l'image qui l'illustre. Mais cette duplication du texte par l'image n'affecte pas seulement une correspondance des significations. Elle porte aussi bien sur leur organisation structurale et formelle. On note, en effet, que la seconde partie du texte est constituée par trois courtes phrases indépendantes séparées l'une de l'autre dans la ligne syntagmatique par une virgule, tout *comme* les trois objets se détachent dans leur puissante individualité sur le fond noir et uniforme et Anthony Blunt peut évoquer à ce propos la tradition espagnole (22), qu'une nature morte de Zurbaran antérieure d'une vingtaine d'années illustrerait, de façon saisissante.

Ce parallélisme entre l'organisation formelle de l'image et la structure discursive du texte admet cependant une importante différence où se marque la distance et où s'opèrent les transformations entre les règles organisatrices d'un ensemble iconique et celles rhétoriques de la ligne d'écriture poétique. Les trois phrases constitutives de la ligne culminent et se résument dans la dernière : que le moment s'enfuit, que la beauté se fane, cela signifie l'approche menaçante de la Mort, son suspens terrible. *Mors imminet atra* fonctionne comme la pointe du texte qui se ramasse même dans le dernier mot : l'obscurité terrible de la mort, *atra*. Mais

(20) Voir sur ce point, Charles Joret, *La rose dans l'Antiquité et au Moyen-Age*, Paris, E. Bouillon, 1892, qui apporte toutes les références désirables pour l'Antiquité et le Moyen-Age. Mais on constatera là encore, et mieux encore que pour la montre à boîtier, la malléabilité, la plasticité sémantique d'un objet naturel, une fois pris dans le réseau signifiant, littéraire et poétique ou pictural. Symbole et emblème de la beauté et de la vie, la rose est également « l'image trop fidèle de l'instabilité des choses de ce monde », et, du même coup, devient-elle emblème funèbre « *tout en conservant quelque chose* de la douceur et de la beauté « symboliques » qu'elle possédait initialement ».

(21) Nous nous bornerons à évoquer quelques textes où l'on reconnaîtra parfois le terme même de la légende du *Memento Mori* de Champaigne. Théocrite, *Idyl.*, XXIII, v. 28; Horace, *Carm.*, lib II, 3, v. 13-14; Martial, *Epigr.*, lib. II, 44, v. 6; Ausone, *Idyl.*, XII, v. 35-40 et 43-462. Citons aussi Boèce, *De consolatione Philosophiae*, lib. II, cap. 3, v. 114-117 et Alexandre Neckam, *De laudibus divinae sapientiae*, v. 295-302, pour ne pas parler des poètes renaissants ou du XVII[e] siècle.

(22) Anthony Blunt, *Art and architecture in France 1500-1700*, Penguin, London, 1953, p. 270, n. 159.

l'œil visionnaire a d'autres exigences, que la règle de centralité explicite et qu'une variation imaginaire sur le tableau, apparentée à la procédure de commutation des linguistes, confirme. L'ensemble iconique s'organise autour de la tête de mort centrale que signifient, à sa droite, la montre ouverte et, à gauche, le bouquet de roses qui s'effeuillent. Le déplacement du crâne *à la place* du vase de roses déséquilibre l'ensemble en bouleversant la puissante structure pyramidante choisie par le peintre, dont la tête de mort est l'axe privilégié; non que l'autre soit impossible, n'est-ce pas celle que nous avons reconnue dans certaines natures mortes de Chardin articulées sur un triangle rectangle (23), n'est-ce pas celle même retenue par Champaigne dans l'*Ex-voto* de 1662 pour sa fille, Catherine de Sainte Suzanne ? Mais chez Chardin, comme dans ce dernier cas, la dissymétrie déséquilibrante du triangle rectangle n'est-elle pas compensée ou réduite par la pyramide des pêches (Chardin) ou celle de la mère Agnès (Champaigne) analysable soit en triangle équilatéral, soit en triangle rectangle orienté perpendiculairement au premier. Ici s'aperçoivent les limites de l'épreuve de commutation dans un ensemble iconique. Elle ne permet pas de constituer des séries paradigmatiques associées à telle ou telle partie du tableau, car la grappe de raisin et le verre renversée dans le bocal de cristal (24) dans la nature morte de Chardin et la religieuse de Port-Royal dans l'*Ex-Voto* de Champaigne ne sont point trouvés au terme de l'opération commutatrice du crâne et du vase de roses, comme au terme d'un échange anagrammatique; il n'y a pas en peinture d'éléments sonores ou scripturaux, phonèmes ou graphèmes, où puiser pour constituer toutes les combinaisons susceptibles de revêtir un sens. Cette procédure a seulement la valeur d'une expérience mentale, d'une variation imaginaire destinée à manifester, dans *ce tableau déterminé*, une résistance spécifique de son organisation propre, caractéristique négative de son individualité.

La centralité dans le *Memento Mori* de Champaigne qui découle de son organisation pyramidante et du croisement de la double oblique inverse de la lumière et de la répartition des objets cons-

(23) *Cf. Etudes sémiologiques*, p. 92.

(24) Verre renversé qui est lui-même, isolé ou en composition avec d'autres éléments symboliques, un stéréotype de la nature morte : ainsi Stosskopf pour prendre un peintre que nous allons étudier (n° 14, 15 du catalogue de Hans Haug) ou W. Claesz Heda, Peter Claesz ou Jacques de Claeuw où le verre renversé est associé à une tête de mort (Natures mortes du Musée Bredius à La Haye, d'une collection particulière suédoise et du Musée de Leyde), *cf.* Ingvar Bergström, *op. cit.*

titue ainsi la règle « rhétorique » de cet ensemble iconique, comme dans le texte poétique qui le légende, le rejet, à la fin de la ligne scripturale, de la phrase et du mot clef, définit la règle de la « pointe » et du suspens, dans un discours en forme de devinette, de devise ou de proverbe. L'important (c'est-à-dire la clef du sens) est ici retardé ou différé jusqu'à la fin du texte grâce à la loi de succession temporelle de la chaîne parlée à laquelle le syntagme scriptural obéit en l'occurrence. Alors que, dans l'ensemble iconique obéissant à la loi de coexistence simultanée des éléments analogiques présentés, c'est la *prégnance de la forme centrale* qui ouvre le lieu irradiant de la signifiance : la tête de mort et, en elle, les trous vides des orbites, du nez et de la bouche. Ainsi la différence entre l'arrangement rhétorique des trois phrases de la deuxième ligne du texte et celui formel des trois éléments de premier plan de l'image nous livre-t-elle, *hic et nunc, dans ce tableau*, une des règles de transposition d'un texte et d'une image, c'est-à-dire un système compensé d'équivalences iconiques et linguistiques et de différence dans les arrangements d'ensemble, différences réglées par les lois gouvernant les systèmes hétérogènes en présence. La formule suivante en donnerait une grossière formalisation :

$$\Sigma i\ (1', A, 2) = \Sigma l\ (1', 2', A')$$

dans laquelle Σi désigne le système iconique, Σl, le système linguistique, la lettre A dans le système iconique et son correspondant A' dans le système linguistique, l'élément signifiant privilégié, 1, 2 et 1', 2' les autres éléments et leurs correspondants dans les deux systèmes (25). Ce déplacement de la position d'ordre, de A en A' en passant de Σi à Σl marque une des transformations effectuées dans le passage d'un système à l'autre; ce déplacement est une conséquence des lois plus générales de linéarité successive et de coexistence simultanée caractérisant les deux systèmes.

Les trois phrases et leur arrangement dans la légende sont le commentaire duplicateur des trois figures dans l'image peinte. Réciproquement, celles-ci sont l'illustration duplicatrice du texte latin, moyennant une inversion dans les positions d'ordre des deux éléments. Mais on peut pousser plus loin l'analyse de ce face à face du *legendum* et du *videndum* sur le double plan de

(25) C'est une formalisation de ce genre qu'opère Meyer Shapiro dans son étude sur « The sculptures of Souillac » in *Mediaeval studies in honour of A. Kingsley Porter*, Cambridge Mass., 1939, t. II, p. 359 et sq. Mais l'articulation qu'analyse et formalise Meyer Shapiro n'est pas entre un texte écrit et des images, mais entre des sculptures en bas-reliefs et leur encadrement architectural.

la forme et de la substance de l'expression et du contenu. Sur le plan formel, quelle que soit la valeur signifiante des éléments textuels ou figuratifs, s'institue une rigoureuse correspondance entre la figure de syntaxe rhétorique, l'*asyndète, marquée par l'absence de mots de liaison* entre les trois phrases de la dernière ligne du texte et la juxtaposition linéaire et l'indépendance rigoureuse des trois figures de l'image, marquées par l'espace neutre, sombre, insignifiant sur lequel elles se détachent (26). Le tableau est, en l'espèce, une « figure rhétorique picturale » dont les *bodegones* espagnols seraient, pour leur part, d'utres exemples tout aussi convaincants, mais dont il était difficile de démontrer l'existence en tant que telle, en dehors de tout *legendum*. De ce point de vue, le mouvement de déchiffrement va de la légende à l'illustration, ou tout au moins du deuxième vers du texte aux trois figures du tableau; mais le parcours de décryptage fait alors retour de l'image considérée dans son fond, à la première partie du texte qui peut être prise comme support scriptural du vers que nous avons analysé : *Quid terra cinisque superbis*. Nous ne soulignerons, pour l'instant et par opposition au deuxième vers, que le mouvement syntaxique lié de la première partie de la légende marqué à la fois par la relation d'encadrement de *quid* et de *superbis* et par le mot de liaison — *que*; c'est cette liaison linguistique qui transpose le fond du tableau, continuum insignifiant, à la fois support des figures dans la représentation de l'espace et arrière-plan indifférencié qui permet leur différenciation et sur lequel elles se détachent; donc espace de représentation qui clôt le tableau dans son unité.

Ceci dit, apparaissent alors, sur le plan de la forme du contenu, d'intéressantes relations entre le texte pris dans son ensemble et le tableau qu'il légende. *Hora fugit, marcescit Honor, Mors imminet atra* sont des phrases à valeur métaphorique dans la mesure où des mots abstrait *Hora, Honor, Mors* se trouvent qualifiés par des procès et des fonctions concrètes *fugere, marcescere, imminere, atra*, c'est ce jeu métaphorique que le tableau *réalise* au sens le plus fort du terme : la juxtaposition entre la force concrète du terme signifiant la fonction et la puissance d'évocation du terme abstrait, juxtaposition qui est une valeur sémantique du texte, est transposée analogiquement par des formes, des figures, des positions dans la représentation : *Hora fugit*, le peintre représente

(26) Cette organisation dépouillée et sobre est caractéristique de la nature morte française des années 1630-1640, *cf.* Michel Faré, *op. cit.*

une montre au boîtier ouvert ; *Marcescit Honor*, il propose au regard deux roses, l'une en bouton, l'autre trop largement épanouie dont un des pétales est tombé; *Mors imminet atra* : la tête de mort est présentée de face avec, la trouant, les orbites, le nez, la mâchoire, noirs et vides. Le tableau est une grande « métaphorique » prise au pied de la lettre : ainsi pour le mot-pointe du texte *atra* qui, dans la légende, possède la valeur dérivée d'effroi et de terreur et, dans l'image, celle immédiate de noirceur, d'obscurité inquiétante. Mieux encore, le tableau est la représentation iconique d'un jeu métaphorique en langage. La distance que, dans la métaphore, le langage prend à l'égard de lui-même et de sa propriété — ainsi, dans notre exemple, celle que nous avons grossièrement caractérisée par l'opposition, noms-abstrait, verbes-concret, devient, dans le tableau l'espace de représentation dans lequel les concepts se métamorphosent en images, les signes arbitraires en icônes analogiques, la ponctuation syntaxique de la ligne écrite dans l'espacement d'un lieu où les choses se disposent dans la réalité trompeuse de leur simulacre.

Mais ces remarques sont vraies non seulement des « figures » du tableau dans leur relation avec la deuxième partie de la légende, mais encore de l'espace même du tableau, le fond, qui, dans son obscurité insignifiante, sa noirceur innommable dont le correspondant linguistique immédiat et direct serait le silence, « traduit » ou « transpose » le destin promis aux superbes et que signifient les mots-métaphores quelque peu stéréotypés, « la terre » et « les cendres » ; il s'indique, dans l'annulation iconique « littérale », si l'on ose dire, des différences dans l'espace de représentation : espace vide, plein de nuit, espace pur de représentation d'où toute représentation disparaît parce qu'il en est la condition de possibilité et qui retourne à sa fonction matérielle de support — présent-absent — des images. Mais par un renversement qu'il vaut la peine de remarquer, c'est à ce moment précis que l'espace du fond trouve sa plus haute fonction symbolique dans la représentation : il est véritablement « l'image » de la mort menaçante, nocturne et terrible, *Mors imminet atra*, qui accède au premier plan et à la dignité d'une « figure » par tous les trous qui creusent le crâne funèbre.

Ainsi, sommes-nous entrés dans le jeu circulaire, mais chaque fois déplacé, du texte-légende et de l'image-illustration, où les métaphores du texte retrouvent leur propriété dans le tableau — mais une propriété qui est dans le même temps la plus parfaite métaphore puisqu'elle n'est jamais qu'en représentation. Cette circularité déplacée est, sans doute, le symptôme d'une décons-

truction idéologique : la présence du texte sous l'image, quoiqu'en dehors d'elle, pour dire ce qui est parfaitement « explicite » parce que clairement, évidemment analogique aux deux sens iconique et symbolique de ce terme, n'a peut-être pas d'autre fonction que de refuser à la représentation sa clarté et son évidence même, que la faire basculer du côté des signes arbitraires du langage dont la propriété et la vérité sont toujours à distance, à l'horizon d'un interminable discours. La représentation pouvait sembler posséder cette capacité de court-circuiter le temps du discours en livrant immédiatement la chose elle-même, dans sa présence. Mais ce n'est là qu'un leurre puisqu'elle n'est jamais que re-présentation, leurre si puissant toutefois que le peintre janséniste ne le dénonce qu'en redoublant la représentation dans son texte, qu'en représentant la représentation dans les signes qui la disent, qui l'écrivent et qui, du même coup, la délient du mensonge de la présence pour la rejeter du langage — ou de la mort — à la prise de conscience à laquelle, en fin de compte, elle vise.

∴

La lettre du tableau ou la valeur d'échange

Dans la *nature morte à la corbeille de verres* de Sébastien Stosskopf (27), le texte entre dans la représentation picturale sous la forme d'une lettre froissée, posée sur un parapet de pierre ébréché, sous un pâté en croûte. Il s'agit bien d'un texte, car une partie de la lettre est lisible : « A Monsieur, Monsieur David Téniers », déchiffre-t-on sur le bord inférieur du papier, le nom du destinataire de la lettre. Mais bien évidemment le « sujet » du tableau — dans le traitement duquel S. Stosskopf s'était fait une sorte de spécialité — est la délicate corbeille de vannerie où sont jetés en désordre six verres de cristal (28). Quels types, quelles

(27) Sur le peintre Sébastien Stosskopf on lira l'étude de Hans Haug dans *Trois siècles d'art alsacien, 1648-1948*, Strasbourg, Edition des archives alsaciennes d'histoire de l'art, 1948, pp. 23-72, ainsi que ce qui le concerne dans le monumental ouvrage de Michel Faré déjà cité, pp. 101-111. Le tableau qui nous préoccupe ne figure pas dans l'essai de catalogue qui se trouve à la fin de l'étude de Hans Haug, mais est étudié avec d'autres tableaux dans un article du même auteur, « Trois peintres strasbourgeois de natures mortes », paru en sept. 1952, pp. 137-141, dans la *Revue des Arts*. Il est porté au n° 25 du catalogue de l'exposition *Natures mortes* du Musée des Beaux-Arts de Strasbourg de 1954, où il est reproduit, ainsi que dans le livre de Charles Sterling, *La Nature morte de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Tisné, 1952 (pl. 44). Un bref commentaire de l'œuvre de Stosskopf y est donné, p. 44.

(28) Il s'agit, écrit H. Haug, « de la plus ancienne figuration de la

formes de relations formelles et sémantiques, signifiantes et symboliques existent, dans ce cas, entre texte et image ? Une première remarque, la plus générale et la plus évidente, peut servir de point de départ à l'analyse : bien qu'étant représenté comme élément ou figure iconique du tableau, le texte, qui est, dans le même temps, partiellement lisible, occupe dans l'ensemble iconique une position ambiguë : partie de l'ensemble visible, à ce titre le texte est vu comme texte représenté et le nom du destinataire n'est pas d'abord lu, mais perçu comme les petits bâtonnets qui représentent illusoirement le reste de la lettre. Mais au moment où ce fragment de texte est lu spécifiquement comme nom du destinataire de la lettre, alors cette partie du tableau s'autonomise pour fonctionner — « travailler » — à un autre niveau qui n'est déjà plus celui de la représentation, mais celui des signes (29). Nous retrouvons en cela ce clignotement du sens dont nous parlions dans notre précédente étude, mais non plus au titre d'un jeu de renvois déplacés entre un texte et une image extérieurs topographiquement l'un à l'autre. Il s'agit bien plutôt et d'emblée d'une instabilité de la représentation en tant que telle, en l'une de ses parties, une fragilité en un lieu de sa surface qui, parce que de l'*écrit lisible* y a été inscrit, cesse alors et dans cette mesure même d'être *vu* comme représentation-d'un-papier-écrit, pour être lu comme texte. Toutefois, il ne l'est pas toujours nécessairement et alors la représentation retrouve sa surface continue où peuvent se déployer les analogies iconiques. Mais cette contingence qui l'affecte modifie sa tranquille assurance, la paisible prise de possession, son appropriation par le regard : déjà la simple représentation-du-papier-écrit est une incitation à un déchiffrement qui aveugle, dans le temps de sa tentative, l'œil visionnaire pour le renvoyer dans l'écri-

corbeille de verres qui deviendra peu à peu une spécialité de l'artiste. » La corbeille est une sorte d'égouttoir où les verres, fraîchement lavés après le repas, sèchent. On trouve une nature morte de S. Stosskopf où sont représentés les deux moments d'une « vaisselle » de verres de cristal.

(29) Dans son article de la *Revue des Arts*, H. Haug écrit en effet : « Quel est le destinataire de cette lettre dont le *texte même est intentionnellement illisible* ? » (C'est nous qui soulignons.) On trouve en effet certaines natures mortes dont une *vanité* du Musée de Strasbourg où un texte, relativement long (il s'agit d'un quatrain), est parfaitement lisible, inscrit sur une ardoise pendue à un clou : *Kunst, Reichtum, Macht und Kühnheit stirbet / Die Welt und all ihr thun verdirbet / Ein ewiges Kommt nach diesser Zeit / Ihr Thoren, fliecht die Eitelkeit.* « Arts, richesses, puissance et courage meurent / Le monde et toutes ses œuvres périssent / L'Eternité vient après le Temps / Oh ! Fous ! fuyez la vanité. »

ture même, à la quête d'une parole. Bref la présence du texte, comme texte-élément *dans* la représentation, affecte celle-ci d'une « instabilité métonymique » où l'on peut déceler, au moins à titre d'indice, une production de sens, par déconstruction de l'*analogon* iconique.

A vrai dire, la *nature morte* de Stosskopf présente, comme le *Memento Mori* de Champaigne, mais de façon plus discrète, plus enveloppée, un délicat jeu de signifiances dans la quasi-immédiateté de la reconnaissance des objets qui y sont peints. Tout le représenté est simplement et directement nommable (hormis le fond insignifiant et neutralisé) et cette nomination-description est déjà l'amorce d'un réseau symbolique : lorsque nous disons que les verres de cristal transparents sont posés en désordre dans une corbeille de fine vannerie, nous disons la *fragilité* de ces objets, indiquée — rendue visible à la fois par leur disposition et par leur matière même (30). Mais lorsque nous les relions au pâté en croûte tranché en son milieu et posé sur la lettre à gauche, les verres évoquent alors les reliefs d'un repas : vin et bonne chère, *plaisirs du goût* : nous retrouvons ici des éléments de ces natures mortes aux cinq sens, comme celle si justement célèbre de Baugin par exemple, où s'accumulent les plaisirs de la table, du jeu, des parfums, de la musique autour de la bourse et des pièces de monnaie (31). Rien de tel ici, mais le petit nombre des éléments, trop rares pour permettre un discours psychologique et moral ainsi que chez Baugin, suggèrent, comme en retrait ou par allusion, un stéréotype de genre tout en le limitant à quelques indications qui valent autant par leur symbolisme que par la manifestation d'un savoir-faire technique du peintre (32).

(30) Cette fragilité apparaît signifiée directement dans deux autres natures mortes à la corbeille de verres du même peintre, qui comportent, l'une et l'autre, un verre brisé au premier plan. On en verra la reproduction dans le catalogue de l'exposition *Natures mortes* du Musée des Beaux-Arts de Strasbourg, 1954.

(31) Il existe en effet une grande nature morte aux cinq sens de Stosskopf avec trois personnages animés (une figure de femme centrale, une femme vue de dos et un chien à l'arrière-plan), et un fond de paysage. On en lira l'analyse attentive dans l'étude de Hans Haug, *Trois siècles d'art alsacien* », déjà citée. Voir également du même peintre, *L'allégorie des cinq sens à l'horloge de table*.

(32) Ce savoir faire du peintre était grand, jusqu'à la virtuosité du trompe-l'œil. Sandrart raconte dans son *Journal* que « S.M. Impériale Ferdinand II voulut détacher la gravure de la planche où elle était fixée par des cachets de cire, avant de s'apercevoir qu'elle y était peinte, et rire, Elle-Même, de cette tromperie pleine d'artifice et louer hautement l'œuvre qu'elle fit incorporer à sa galerie d'art de Prague. »

Aussi remarque-t-on d'autant plus alors, que, par une sorte de paradoxe, c'est le rebord de marbre du support qui est ébréché par une profonde entaille. Cette marque, cette « inscription » dans la pierre dure qui fait pendant à l'autre inscription sur le papier froissé de la lettre est en quelque sorte, dans son « réalisme » iconique lui-même, un commentaire imagé et discret des verres posés deci delà dans la corbeille. Il « signifie » qu'ils seront un jour brisés, que le temps les marquera d'autant plus sûrement qu'ils sont plus fragiles et que la bonne chère, la joyeuse vie dont ils sont les instruments finira. Peut-être même est-elle déjà en train de finir ? On a déjà attiré l'attention sur la valeur symbolique des ébréchures, des fissures dans les natures mortes de l'époque : marques du temps, de la *genesis* et de la *phthora* sur les choses. Mais dans le tableau que nous analysons, nous voudrions insister sur un élément plus formel — plus symbolique et moins allégorique — et du même coup plus signifiant : Parce que cette marque du temps est inscrite dans la matière la plus stable et la plus dure qui soit représentée dans le tableau, alors que les verres de cristal dans leur instabilité même, leur transparence et leur fragilité sont épargnés, ce contraste purement représentatif, qui est offert au regard dans la simultanéité d'un instant de réalité exige d'être pris en charge par un discours inchoatif, implicite qui ne pourra qu'énoncer le temps, le passage, la durée.

Ce que le *Memento Mori* de P. de Champaigne nous donnait à voir avec la montre au boîtier ouvert et la rose effeuillée encadrant la tête de mort, Stosskopf nous l'indique par la juxtaposition contrastée, à l'intérieur de la représentation, de la transparence et de la solidité, de la fracture et de la fragilité : un futur s'inscrit dans le tableau dont la condition possible d'aperception est la coexistence instantanée dans le regard d'éléments à marques contraires. Commentaire iconique, disions-nous; sans doute l'expression est-elle trop forte. Mais on conviendra que la représentation porte elle-même un témoignage par l'un de ses éléments sur un autre, témoignage qu'un discours en forme de commentaire ne peut pas ne pas énoncer. Ainsi se définirait, pour nous, le symbolique par opposition à l'allégorique. La pierre ébréchée ne prend sens que par rapport aux verres intacts : cette cassure ne signifie rien par elle-même sinon pour produire cet « effet de réalité » dont parle R. Barthes à propos de textes narratifs. Sa signifiance apparaît dans la relation qu'elle entretient à l'intérieur de la représentation à l'égard d'un autre représenté avec lequel

elle entre en configuration : cette relation est une figure, premier élément d'un réseau symbolique (33).

En revanche par leur nature d'inscriptions lisibles, les mots de la lettre à gauche déchirent — dans la mesure où ils sont lus — la surface des relations représentatives, fussent-elles à valeur symbolique pour restituer l'ensemble du tableau sur un autre plan, pour provoquer un changement de registre, pour définir un nouvel ordre d'articulation qui, à partir de cet élément particulier du tableau, l'affectera en totalité. Nous lisons en effet sur la lettre, non point un fragment de message, mais le nom du destinataire, sa position au bas de la feuille à proximité du cachet de cire, le libellé même « à Monsieur, Monsieur David Téniers » le montrent suffisamment (34). Destinataire de la lettre ? Oui, certes, *dans la représentation*, mais aussi destinataire du tableau dans lequel cette lettre est représentée; bref c'est le nom du récepteur de l'objet de représentation, nom en position de récepteur qui se trouve inscrit comme élément peint dans la représentation. Si l'on ajoute que ce récepteur est à la fois peintre et marchand de tableaux à Anvers, alors on lira dans son nom, point seulement le nom du dédicataire, ou du destinataire, mais aussi celui de son acheteur-vendeur.

Les conséquences de ces premières remarques sont importantes. Tout d'abord en ce qui concerne cet élément du tableau qu'est la lettre écrite avec son adresse : elle fonctionne, semble-t-il — à cause des inscriptions scripturales qu'elle porte — comme le *switcher* qui fait passer un message d'un code dans un autre, qui le transpose d'un langage dans un autre. C'est bien l'hypothèse de l'instabilité métonymique du tableau que nous envisagions au début de notre analyse qui se trouve alors confirmée. En effet, la lettre représentée est dans le même temps, parce qu'elle est vue,

(33) Voir ci-dessus n. 18 et n. 19.

(34) Sur ce point, H. Haug apporte, dans son article déjà cité de la *Revue des Arts*, tout un faisceau convergent de preuves matérielles. Après avoir indiqué que Stosskopf fait souvent des allusions dans ses tableaux à d'autres artistes (ainsi Callot, Dorigny ou Rembrandt) — mais, pourrait-on ajouter, sous forme de reproduction d'une de leurs œuvres — il remarque que, dans *La petite nature morte à la bougie* de la collection Van Beuningen publiée par lui en 1948, « l'album ouvert sur une page figurant, dans un paysage, un homme fumant la pipe et appuyé sur un bâton n'est pas un carnet de dessins, mais une suite reliée de gravures ». H. Haug y déchiffre à gauche « D.T. » et à droite « n° 15 ». Il ne peut s'agir de Téniers le jeune qui, en 1625, a quinze ans, pense l'auteur, mais plutôt de son père, David Téniers le vieux, 1582-1649, qui s'occupait alors à Anvers principalement du commerce de tableaux.

un élément de la représentation, lettre froissée sous un pâté en croûte, élément qui dans la représentation picturale renvoie — comme les verres de cristal — à une virtuosité technique, « mécanique » du peintre, mais aussi, parce qu'elle peut être lue en son adresse qui est celle du tableau, elle est l'élément du tableau qui le transforme globalement en objet de communication, en objet d'échange ou autrement dit, puisque son destinataire est à la fois peintre et commerçant d'art, en message-marchandise. Mais, soulignons-le encore une fois, c'est parce que cette partie du tableau porte les signes lisibles de l'écriture, qu'une telle transformation dialectique globale a été possible, que le tableau passe, d'un coup, de l'état d'objet de représentation à celui d'objet d'échange, de celui de message esthétique par le jeu plaisant des simulacres, à celui de marchandise par l'évaluation économique de ces mêmes qualités en fonction d'un marché de la peinture.

Mais il faut aller encore plus loin : ce qui rend explicite cette mutation du tableau, interne à sa réalité même de tableau, du plan de la contemplation esthétique — fut-elle à connotation éthique — à celui de la consommation économico-symbolique, ce n'est pas seulement les signes de l'écriture inscrits à l'intérieur de la représentation, mais le fait que l'on y lise un nom propre qui n'est autre que celui du récepteur acheteur de la peinture. Autrement dit, le nom du récepteur *contre-signe* le tableau qu'avait signé le peintre, son auteur, de son nom. Nous ne reviendrons pas sur le problème de la signature dans son rapport avec le tableau : nous l'avons traité ailleurs (35). Et puisqu'en l'occurrence cette toile est signée (36), par une sorte de jalonnement du procès de communication à l'intérieur du tableau lui-même, elle se trouve marquée à la fois, à droite, par le nom de son « auteur »-émetteur et, à gauche par celui de son récepteur-acheteur. Par là s'accomplit, même si cette contre-signature est en représentation sur le tableau comme adresse d'une lettre qui est peinte, l'aliénation du tableau dont le peintre, son auteur, est dépossédé, et qui devient simple objet échangé, échange dont le nom du marchand-confrère est, dans le tableau, le signe. L'instabilité métonymique du tableau s'accomplit, par le jeu particulier de marques et de circonstances, en une métaphorisation globale du tableau comme objet d'échange et marchandise grâce à la fonction propre ou grâce au *travail* que la lettre représentée produit, au titre du signifiant. En introduisant, dans la représentation, la représentation d'un message et en

(35) *Etudes sémiologiques*, pp. 68-70.
(36) La signature « Stosskopf » se trouve sur la tablette, à droite.

marquant lisiblement ce message du nom de son destinataire, la partie de l'ensemble rendait perceptible la mutation dialectique, saisissable la métaphore du tableau qui peut désormais représenter sa destinée d'objet-marchandise.

Nous voici donc revenus, encore une fois, à la représentation et sa circonférence à nouveau se boucle dans notre analyse. Nous ne sommes certes pas sortis de son champ et des images spéculaires qu'elle propose. Mais de même que, pour le *Memento Mori* de Champaigne, nous avions constaté que la duplication de l'image par le texte ou vice versa, loin d'être un jeu inutile et superflu, accomplissait, dans ce redoublement même, la déconstruction critique des simulacres par les signes, de même pour la *Nature morte à la corbeille de verres* de Stosskopf, mais dans un tout autre sens, et d'une tout autre façon, la représentation ne se *redouble* dans le tableau, grâce aux signes de l'écriture, que pour représenter, dans l'objet artistique même, son aliénation en objet d'échange, en marchandise.

D'où — à condition d'accepter le mouvement même de notre analyse — cette surprenante torsion sur lui-même d'un tableau aussi direct, aussi simple, aussi réel dans son offrande au regard : verres de cristal posés en désordre dans la corbeille de paille, pâté en croûte entamé, support de pierre ébréché, cet instant de réalité quotidienne *représenté* sur la toile fait affleurer, sous quelques-uns des stéréotypes de la vanité aux cinq sens, les discrètes valeurs symboliques de l'usure et de la fragilité des choses et de la morsure du temps sur les plaisirs charnels. Ainsi s'organiserait, dans la forme d'un genre, la substance sémantique du tableau.

Mais à demi dissimulée sous le pâté, la lettre froissée adressée à David Téniers, sans bouleverser aucunement l'organisation interne du tableau, littéralement le « retourne », le convertit en un tout autre objet que la simple et directe représentation d'un moment de réalité. Bien que la lettre froissée, les parchemins entassés, les livres ouverts et déchirés, les partitions de musique, tous porteurs d'écriture déchiffrable, soient des éléments très fréquents dans les nature mortes du temps, vanité du savoir et des arts humains (37), la figure de la lettre peinte, dans le nom qu'elle porte de son destinataire, fait basculer l'objet d'art comme représentation esthétique et discrète leçon morale en objet d'échange, en mar-

(37) On en trouvera de multiples exemples et leurs commentaires dans les ouvrages déjà cités de C. Sterling, Ingvar Bergström et Michel Faré.

chandise : autre déconstruction de la représentation par la représentation de l'idéologie esthétique et éthique qui l'anime.

On pourrait conclure par l'évocation d'un tableau qui n'est plus une nature morte — qui ne vise plus à représenter un moment de réalité — mais qui est tout entier devenu une lettre, ou plus précisément une *missive* qui ne consisterait qu'en une adresse : il s'agit du tableau-lettre de Paul Klee à Kandinsky (38). Comme dans le tableau de Stosskopf, nous lisons *An Herrn Kandinsky* et, un peu plus bas, successivement rayés *in Moskau, München, Weimar,* puis *Dessau,* souligné comme si le tableau-missive avait été en quête de son destinataire itinérant à travers l'Europe et avait cherché désespérément à l'atteindre. Nous remarquons en outre, en forme de délicates transparences colorées, dans le rectangle du tableau, se profiler d'autres rectangles, comme si cette lettre-enveloppe enveloppait d'autres lettres, adressées au même destinataire, qui, en couches successives, développaient, dans une sorte de profondeur, d'épaisseur d'amitié continuée, le temps passé et présent de la relation humaine et du voyage.

Le tableau de Klee est tout proche et aux antipodes de celui de Stosskopf. Tout proche puisqu'il en est l'excès, comme si la lettre adressée à David Téniers avait envahi tout le tableau au point d'en faire disparaître tous les autres éléments représentés. Mais c'est par cette expulsion même grâce à laquelle le tableau se constitue comme missive que Paul Klee découvre positivement ce que le peintre du XVII^e^ siècle marquait sourdement, obscurément, comme négation critique de la représentation. C'est parce que le tableau de Klee ne représente plus rien, qu'il se donne comme simple message dont tout le poids porte sur le message même; c'est parce que cette fonction du message — ou fonction poétique — est proposée comme le « sujet » du tableau et s'y conjugue discrètement avec la fonction phatique — autre fonction pure de la communication (39) (cette lettre n'est-elle pas seulement une série d'adresses successivement biffées en quête d'un contact); c'est, en fin de compte, parce que le représenté ne dissimule plus les fonctions pures du message et du contact, que le tableau, dans l'échange même, cesse d'être objet d'échange pour devenir ou redevenir message et communication, instrument de relation; en lui et par lui, la peinture « parle » avec le nom de Kandinsky et

(38) Ce petit tableau était présenté à l'exposition Beggrueen en juin 1971.

(39) *Cf.* R. Jakobson *Essais de linguistique générale,* p. 213-222.

ses adresses successives, de peinture, de tableau, et seulement de cela.

***

Les doubles représentatifs

Nous aborderons la dernière partie de ce travail en étudiant la *Nature morte au paon* de François Desportes, datée de 1715, l'année de la mort du Roi (40). Elle est remarquable, selon notre point de vue, dans la mesure où l'élément de l'écriture, extérieur au tableau dans le *Memento Mori* de Champaigne, intégré au tableau comme partie du représenté dans la *Nature morte à la corbeille de verres* de Stosskopf, a disparu de l'œuvre de Desportes, non point expulsé définitivement de la toile, mais enfoui en elle, transposé, pour une part de ses fonctions, en éléments iconiques. Ceux-ci cependant ne pourront ni être lus de par leur nature même, ni être vus comme le reste du tableau : parties du représenté comme la lettre adressée à Téniers dans l'œuvre de Stosskopf, ces éléments imagés devront être vus autrement, selon une « seconde puissance » du regard attentif. Du même coup, par eux s'accompliront les procès qui se développaient entre les deux systèmes hétérogènes de l'écriture et de l'image dans les deux autres tableaux, opérations déconstructrices de la représentation, opérations critiques par lesquelles se marquent en s'inversant celles qui l'ont idéologiquement produite.

De Champaigne et de Stosskopf à Desportes, nous remarquerons un changement décisif dans l'organisation rhétorique et syntaxique de la représentation. A l'asyndète du *Memento Mori*, à la juxtaposition ordonnée de la corbeille de verres et du pâté sur le parapet de pierre de la *Nature morte* du Musée de Strasbourg est substitué un système complexe et brillant de relations plastiques et représentatives entre les différents éléments du tableau : depuis les grappes de raisin et les pommes tombant en cascade d'une corbeille posée sur une balustrade (41) au premier plan, jusqu'à la statue couronnant le fronton de l'édifice à l'arrière-plan, à travers ces jalons transitoires que sont la somptueuse étoffe de velours, le singe, les fruits, la queue du paon et les colonnes. A cette organisation vivante et dynamique contribue sans doute la fuite

(40) Selon Georges de Lastic-Saint Jal, cette peinture serait l'une des deux toiles commandées en 1715 par le Roi pour les offrir au duc d'Antin. Elle se trouve actuellement à Lyon, au Musée des Beaux-Arts.

(41) Cette corbeille n'est-elle pas une « citation » de la fameuse corbeille de fruits du Caravage actuellement à l'Ambrosienne ?

perspective très rapide qui enchaîne, dans un mouvement contraire à celui des figures de premier plan, l'angle supérieur droit du tableau à son milieu gauche, projetant le regard dans les frondaisons de l'arrière-plan (42). Toutefois ce double mouvement, rapide et inversé au premier plan et dans le fond qui propose à l'œil un jeu formel d'enchaînements dynamiques, se trouve stabilisé par la présence d'une balustrade en présentation frontale où l'on retrouverait le support abstrait des trois inquiétantes figures de Champaigne ou l'étroit parapet ébréché de Stosskopf. Cette balustrade barre le tableau selon une formule souvent utilisée pour annuler les plans perspectifs intermédiaires entre le premier et le fond. C'est bien ce qui se passe ici avec, en sus, cette autre fonction de supporter et de présenter quelques figures (un perroquet à droite, le paon et la corbeille de fruits au centre, l'étoffe de velours à gauche), mais aussi, à demi caché par la queue de l'oiseau et par les plis de l'étoffe, un bas-relief où l'on discerne malaisément quelques personnages mythologiques jouant un enlèvement au centre, une lutte à droite (43). Là encore, tous les éléments du tableau sont nommables avec une parfaite précision; mieux encore, tout y est déterminable dans le lexique, et cette détermination montre combien parfaitement la représentation se trouve liée, par ses *analoga*, au spectacle du monde, combien elle affirme son appartenance aux choses, dans l'illusion de sa présence duplicatrice. Ainsi, même le fond du tableau a été conquis par les apparences : à la différence de Champaigne ou de Stosskopf qui utilisaient, quoique de façon bien différente, la neutralité abstraite — inommable — de l'arrière-plan, ni plein, ni vide, espace hors lieu dans lequel la représentation des objets du monde perdait définitivement son coefficient de « choséité » pour acquérir celui d'une réalité « poétique », dans le tableau de Desportes, nous voyons, nous reconnaissons — c'est-à-dire nous nommons — arbres et palais, ciel et statue.

(42) On notera toutefois, à travers cette composition brillamment « enlevée » du tableau, l'organisation rigoureuse de l'ensemble qui reprend, pour l'essentiel, la pyramide « classique » formée du côté gauche par les plis de l'étoffe de velours, le mouvement de tête et de bras du singe et les grappes de raisins, du côté droit, par la grande oblique de la queue, du cou et de la tête du paon, la base curviligne étant constituée par la marche de pierre où sont répandus raisins et pommes. Ce triangle est repris dans la « rime plastique » du fronton de l'arrière-plan.

(43) Nous inclinerions à y voir les épisodes de la lutte des Centaures et des Lapithes, en particulier, à gauche, l'enlèvement d'Hippodamie par le Centaure Eurytos.

Aussi est-ce d'abord aux puissances du vocabulaire et du langage de la description, dotées de toutes leurs valeurs sémantiques, qu'il faut s'adresser pour que ce tableau, si éminement représentatif dans tous les sens de ce terme, prononce ses premières significations, tout en utilisant les contrastes avec les deux autres œuvres examinées ici. Ainsi remarquons-nous la présence d'êtres vivants dans cette nature morte; mais il s'agit d'animaux, comme si ceux-ci pouvaient, sans difficulté aucune, être rangés du côté des choses. Et ces animaux ont, tous les trois, une très forte valeur sociale : ni sauvages, ni domestiques, ce ne sont point lièvres, sangliers ou bécasses *tués* et réunis sur la toile en un somptueux tableau-de-chasse; ce ne sont point non plus chiens courant, babines retroussées, meutes aboyantes, ni troupeaux paisibles qui nous feraient quitter la nature morte pour la peinture de portrait (de chiens) ou de paysage (44). Autrement dit, les trois animaux ici réunis doivent à certaines de leurs qualités ou attributs la propriété d'être considérés comme éléments de nature *morte*, tout en étant représentés *vivants*. Cela signifie que la modalité sociale de leur vie en fait historiquement des objets de représentation au sens où ils sont dignes d'être en représentation : le paon qui est, par sa position dans la toile, le « sujet » du tableau est bien oiseau de décor, élément nécessaire et inutile d'un parc aristocratique, qui n'existe que pour donner en spectacle le déploiement de sa queue ocellée. Le perroquet et le singe manifestent, de leur côté, la présence d'une domesticité exotique qui indique aussi sûrement la richesse dans ce tableau de 1715 que les citrons ouverts et les coquillages montés sur argent ciselé dans les natures mortes hollandaises, d'un demi-siècle antérieures; mais la richesse est ici exposée pour surprendre; elle est faite de curiosité, de raffinement et de divertissement.

Dans cette même direction de sens, on notera que la chute à terre des raisins et des pommes n'est pas celle qu'entrainerait le passage du temps qui fane et détruit, ou tout au moins menace

(44) On sait les succès de Desportes dans ces deux genres. Dézallier d'Argenville ne nous dit-il pas que les chiens de la meute royale peints par lui étaient si ressemblants que le Roi pouvait les nommer tous par leur nom. *Abrégé de la vie des fameux peintres*, Paris, 2e édition, 1762, t. IV, pp. 332-339. D'autre part, dans la notice biographique rédigée par Claude, son fils, et lue en 1749 à l'Académie, il est indiqué que Desportes — sans doute un des premiers peintres à le faire sous cette forme — peignait directement en pleine nature. *Mémoires inédits*, t. II, p. 98 et sq. Voir sur ce point A. Blunt, *op. cit.*, pp. 233-234 et le catalogue de l'exposition *Desportes, Paysages* du Musée national de Compiègne, Introduction de Georges de Lastic-Saint Jal, juillet-août 1961.

de décomposition et de pourrissement les fruits et les fleurs les plus beaux : le pétale tombé de la rose épanouie que peint Champaigne ou encore, comme si souvent dans les natures mortes de la période antérieure, le bouquet où l'on discerne la présence de la mouche, de la limace, le fruit où se marque la tache d'une pourriture, le gâteau, où s'indique le point d'une moisissure, ou tout simplement encore la position même de l'objet peint qui suggère un risque de chute, un déséquilibre comme le plat d'étain où sont empilées les gaufrettes dans la célèbre nature morte de Baugin. Ici au contraire les raisins se répandent sur le sol par une luxueuse profusion, non par manque ou par défaut, mais par excès, l'excès d'une consommation possible, sans frein que permet la richesse (45). En fin de compte, les raisins de Desportes ne sont pas mangeables, comme pouvait l'être le pâté en croûte de Stosskopf : ils ne sont pas mangeables, tout comme ses animaux ne sont pas, à proprement parler, vivants. Comme eux, ce sont les éléments représentables, par leur profusion, d'un décor; comme eux, ils sont en représentation et non en consommation. Plus précisément ils sont devenus sur la toile, les signes représentés de cette consommation somptueuse qu'autorise l'argent.

Peut-être trouverions-nous la confirmation de cette valeur représentative, à la fois esthétique et référentielle ou idéologique, dans la balustrade dont nous avons évoqué la fonction plastique-perspective. En séparant le premier plan du fond et en supprimant les plans intermédiaires, elle permet l'exposition, l'exhibition des objets de représentation : elle *met en représentation* les biens et les êtres représentables. Elle déploie et définit une *scène*. Grâce à elle, et à l'espace représenté qu'elle limite, le rideau peut se lever sur une représentation : une représentation théâtrale dont le tableau est la représentation picturale. Ainsi s'amorce, dans le discours sur le tableau que le tableau lui-même provoque par sa plénitude représentative qui le rend totalement dicible et nommable, le mouvement de dédoublement de la représentation, où nous avons reconnu, depuis le début, une des lois de la représentation même : celle-ci ne peut s'accomplir comme représentation qu'en *se présentant* d'une façon ou d'une autre. En effet, pour développer sa transitivité dans le jeu de l'illusion référentielle ou de l'image reproductrice, la représentation recourt à une réflexivité, à une intransitivité dans laquelle elle perd « son complément d'objet ».

(45) On fera naturellement la même remarque à propos de natures mortes hollandaises antérieures. Nous renvoyons sur ce point à Ingvar Bergström, *op. cit.*

dans le temps même où elle paraît se définir par cette complémentarité et ne se constitue qu'en se dédoublant et en *se* présentant elle-même sous le couvert d'une présentation de l'objet. Pour en revenir à notre tableau, ce sont bien des raisins, une étoffe de velours, un singe, un paon... qui sont représentés dans le simulacre de leur présence, mais ce que cette re-présentation masque dans son appartenance aux choses du monde, c'est le fait que cette présence ou quasi-présence ne se constitue que sous les espèces d'une scène : c'est le théâtre et ses acteurs qui sont les objets de la représentation et non le monde et les choses. Si le dédoublement ou cette intransitivité ont sans doute déjà commencé avec la première et la plus primitive représentation, en revanche les signes ou les marques de ce dédoublement, c'est-à-dire les traces de sa constitution qui la déconstruisent pour le regard attentif, appartiennent à une époque, à un moment où la représentation picturale conquiert son autonomie, son indépendance, où le tableau n'est plus que tableau, objet de représentation. Dès lors, l'étude de ces signes doit nécessairement se référer, aux frontières de la sémiotique, à la sociologie et à l'histoire.

Quels sont donc les acteurs sur cette scène de représentation ? Non point les héros de l'histoire passée et de la mythologie légendaire ou encore ceux de l'histoire politique contemporaine. Certes, il existe pour eux une scène représentative qui, tout en obéissant à des règles homologues à celles que nous étudions, relève d'un autre « genre » ou d'un autre registre de peinture : celle d'histoire, profane ou sacrée, où les allégories qui s'y mêlent la transforment en une « théologie muette » qui ajoute à la représentation « tout l'éclat et le poli de l'or » (46), scène représentative qui dissimule par le passé, la légende, l'héroïsme surhumain exhibés à l'œil les caractéristiques spécifiques de sa scénographie. Sur la scène de la *Nature morte* de Desportes, les acteurs — les personnages ou les êtres animés — sont trois animaux : le paon, le singe et le perroquet dont la caractéristique saute aux yeux dès qu'on les réunit sur le lieu de la scène tragique. Ils sont les doubles ridicules et imbéciles de l'homme, ses imitateurs mécaniques; les automates animaux ont remplacé les héros surhumains sur le théâtre de la représentation dont l'homme a disparu : nature morte où s'agitent les doubles infrahumains de l'humanité comme sur la

(46) Nous citons ici Charles Le Brun dans sa conférence à l'Académie Royale de peinture *sur le Ravissement de saint Paul* de Poussin, du 10 juin 1671, *cf.* A. Fontaine, *Conférence inédites de l'Académie royale de peinture*, p. 71 et sq.

scène historique et mythologique régnaient ses doubles suprahumains. Dans les deux cas, l'homme y est représenté par ses délégués, ceux qui occupent à sa place le lieu de la représentation et que l'homme spectateur contemple dans leur représentation. Signes de richesse et de position sociale dans le représenté, les animaux de la nature morte possèdent encore l'autre fonction de représenter la représentation où l'homme joue à lui-même le spectacle de sa puissance, de son intelligence, de sa culture et de sa richesse, mais de la représenter dans la distance ironique critique du doublet satyrique : le perroquet ou la caricature du langage (47), le paon ou la caricature de la représentation sociale (48), le singe ou la caricature de l'homme (49). Les deux volatiles et l'anthropoïde

(47) Ce point capital de notre analyse se devrait d'être confirmé par des preuves iconographiques concernant les trois animaux. Nous ne pouvons, dans les limites de cette étude, les apporter. Nous nous bornerons à donner quelques indications de recherches. Pour le perroquet d'abord : certes l'on sait que Desportes, qui avait décoré la Ménagerie de Versailles, s'intéressait aux oiseaux et animaux exotiques. On trouvera à ce sujet une anecdote dans la notice biographique lue à l'Académie en 1649, *cf.* Louis Hourticq, « L'atelier de François Desportes », *Gazette des Beaux-Arts*, II, 1920, p. 128. Mais l'on sait également la place « théorique » des animaux parlants dans les débats sur le langage, notamment en milieu cartésien. Ainsi les perroquets apparaissent-ils dans la 5e partie du *Discours de la Méthode* : « On voit que... les perroquets peuvent proférer des paroles ainsi que nous et toutefois ne peuvent pas parler ainsi que nous, c'est-à-dire en témoignant qu'ils pensent ce qu'ils disent; au lieu que les homme qui, étant nés sourds et muets, sont privés des organes qui servent aux autres pour parler, autant ou plus que les bêtes, ont coutume d'inventer d'eux-mêmes quelques signes par lesquels ils se font entendre... », Paris, Ed. de la Pléiade, 1949, p. 131. De même Géraud de Cordemoy, *Le discours physique de la parole*, Paris, 1704, p. 43, ou La Mettrie dans *L'Homme-Machine*, 1747, éd. critique, N.Y., Princeton Univ. Pr., 1960. Certes il n'est pas question de faire du débat sur le langage et la parole animale une source iconographique du perroquet de notre nature morte. Mais, de Descartes à la Fontaine, de Cordemoy à Vaucanson, nous constatons que le perroquet est l'exemple remarquable du double animal de la parole humaine ; il possède cette connotation précise.

(48) Du paon, oiseau de vanité et d'exhibition de soi, nous nous bornerons à évoquer la gravure de Breughel l'Ancien, dans laquelle le vice de la vanité est illustré par cet oiseau faisant la roue (*Graphics worlds of P. Breughel the Elder*, by H. Arthur Klein, New-York, Dover, pl. 41, pp. 189-191) et la célèbre fable de La Fontaine « Le paon se plaignant à Junon... », *Fables*, livre II, XVII, p. 66, Paris, éd. de la Pléiade. C'est le contraste entre le cri de l'oiseau et son plumage qui est le thème de la fable chez La Fontaine, comme dans ses sources. Et l'on apercevra ici l'articulation possible des « valeurs sémantiques » du paon et du perroquet.

(49) En ce qui concerne le singe, on trouvera tous les éléments d'information nécessaires dans le livre de W. Horst Janson, *Apes and apelore in the Middle Ages and the Renaissance*, London, Studies of the Warburg Institute (20), 1952. Nous nous bornerons à citer, d'une part,

ouvrent ainsi, sur la scène représentée de la représentation, une distance où se réfléchit le rapport du spectateur à la représentation (50), mais sur le ton de l'apologue et de la fable (51), genres mi-

---

le thème de la similitude qui est fondamental *simia quam similis turpissima bestia nobis*, écrit Cicéron dans le *De Natura deorum*, I, 35-97, citant Ennius, jouant sur la pseudo étymologie *simia/similis*. Là encore, se pose, comme pour le perroquet, le problème du critère de distinction. Le caractère parodique du singe lié au thème de la similarité est constant à travers l'Antiquité, le Moyen Age et la Renaissance... (Janson, *op. cit.*, p. 108 et sq.). Une bonne illustration en serait le tableau de F. Desportes du Musée de Grenoble, peint pour le château de la Muette, si voisin de celui que nous étudions : « sur une balustrade, ornée d'un vase sculpté, d'une draperie de velours rouge sur laquelle s'est posé un paon, se trouvent un violoncelle et un cahier à musique ouvert; un singe s'essaye à jouer du violoncelle. » D'autre part, le singe est le symbole de la curiosité, de la concupiscence des yeux, tout en étant lui-même une « curiosité ». On lira sur ce point le travail de Meyer Shapiro, « On the aesthetic attitude in romanesque art » dans *Art and Thought*, London, 1948, p. 134 et sq. Enfin, prisonnier volontaire du vice, le singe (souvent représenté enchaîné) est le symbole de l'homme qui a préféré les bénéfices matériels de la servitude dans le mal à l'état naturel de liberté : on le montre alors se gorgeant de fruits et notamment de raisins. On trouvera les illustrations de ce point de vue dans Janson, *op. cit.*, p. 148 et sq. Le singe est l'image parodique du sens du goût dans la figure du gourmand et du glouton. N'est-ce pas le cas du singe de notre tableau ? A cela, il faudrait ajouter la collaboration du peintre avec Claude III Audran dans la peinture de grotesque sur plafonds et boiseries. Or Audran, aidé également de Watteau, semble être le premier à faire la synthèse du singe comme élément de décor grotesque et du singe parodique, « matière à verve satirique », dans ce qui deviendra la singerie. La voie lui avait été ouverte par Jean I Berain comme on le constate dans R.A. Weigert, *Jean I Berain*, Paris, Ed. d'art et d'histoire, 1937, t. I, pl. XXIV, fig. 46. Voir également à ce sujet Fiske Kimball, *The creation of the rococo*, Philadelphia, 1943, pp. 106-109, n. 186, et pp. 191-192, n. 43, p. 196, et Jean Daridan « La Chine, les singes et les peintres français », *Travaux des étudiants du groupe d'histoire de l'art de la Faculté des Lettres de Paris 1927-1928*. On aperçoit ici comment un élément du lexique iconographique se trouve revêtir de nouvelles valeurs sémantiques quand il est utilisé pour satisfaire d'autres besoins de la consommation artistique, à un tournant de l'histoire d'un groupe social. Entre autres exemples d'analyses dans ce domaine, on lira de Meyer Shapiro, « From Mozarabic to romanesque in Silos », *The Art Bulletin*, vol. XXI, n° 4, 1939.

(50) Il serait sans doute possible d'inscrire ici une nouvelle inflexion de l'élément iconographique : *Ars simia Naturae* ou plus particulièrement la peinture comme *simia veri*, que l'on retrouvera chez Watteau dans *l'Artiste singe* ou chez Chardin dans *Le singe peintre*. *Cf.* W.H. Janson, *op. cit.*, p. 287 et sq.

(51) Le singe, le perroquet et le paon sont des animaux de fable. C'est ce que suggère cette notation très spontanée de Dézallier d'Argenville : « S'il peignait une fleur, un fruit, des chiens, il leur donnait la vie : *il faisait, pour ainsi dire, parler les animaux* », *op. cit.*, pp. 332-339 et c'est ce que ne semble pas avoir aperçu Louis Hourticq, tout en comparant Desportes au fabuliste, art. cit., p. 126. D'autre part, F. Desportes n'a-t-il pas peint, pour le duc d'Antin, le rat retiré du monde dans un fromage de Hollande (*cf.* M. Faré, *op. cit.*, p. 141) ?

neurs, seuls acceptables dans les limites imposées par la nature morte picturale.

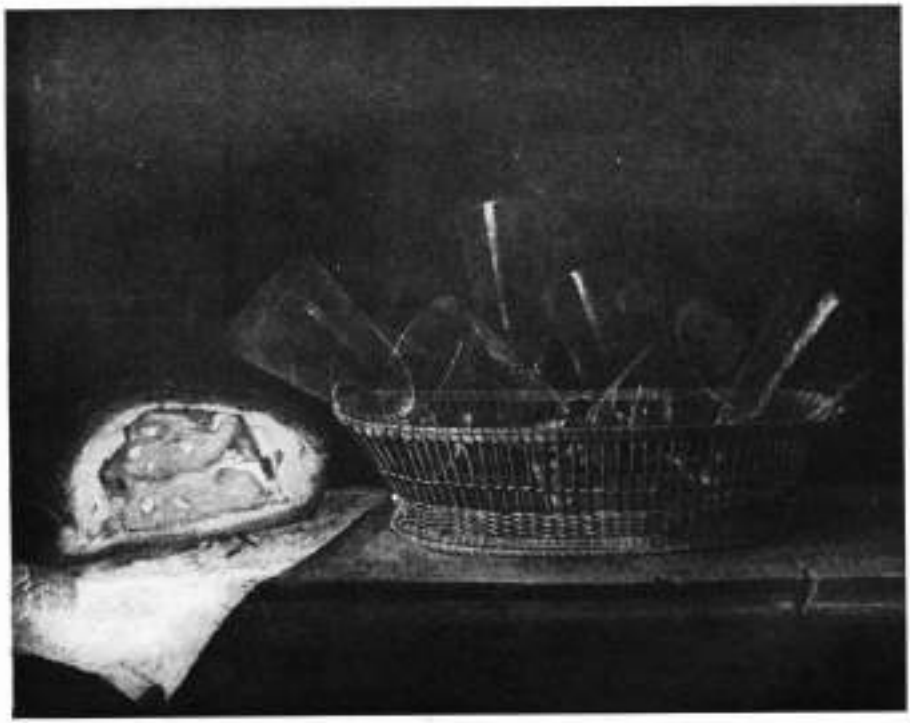
Mais toutes ces remarques seraient insuffisamment convaincantes si ne s'indiquaient dans le tableau deux éléments imagés où se transpose iconiquement ce que le discours analytique-critique développe en langage; il s'agit de deux représentations à l'intérieur même de la représentation, de deux sculptures représentées comme représentations dans le tableau : le bas-relief de la balustrade et la statue au sommet du fronton. Ces deux sculptures sont repoussées dans les marges du tableau. Le bas-relief est à demi-caché par l'étoffe — le rideau — de velours et la queue du paon et il fait partie de la scène. La statue est rejetée dans l'arrière-plan du tableau et se trouve être un simple élément de la fabrique qui en forme un des bas-côtés (52). Et cependant, à la façon du nom à peine déchiffrable de Teniers dans le tableau de Stosskopf, ces deux éléments fournissent — mais en image et non plus en langage — sinon le code, du moins la clef du code de déchiffrement du tableau ; ils introduisent, dans le tableau même, comme une de ses parties, quelque chose comme un métalangage, dans l'ensemble iconique, un élément méta-iconique. De ce niveau relèvent, dans la représentation en général, toutes les représentations spéculaires picturales, sculpturales, graphiques, géographiques, dont les éléments sont reconnaissables ou non, qui la creusent d'un deuxième plan de contemplation et déploient ainsi un deuxième espace de représentation qui, formellement, réfléchit le premier, le reproduit et, dans une certaine mesure, l'annule.

On pourrait — semble-t-il — distinguer, dans ce redoublement, deux grands types : le premier qui relèverait d'un *overlapping* iconique, manifesterait le simple chevauchement d'un message iconique sur un autre, à valeur autonymique. Le tableau est relayé dans la citation iconique qu'il fait de lui-même mais qui, en même temps, déplace en quelque sorte l'ensemble iconique dans la reprise, à titre de partie, de la totalité représentative (53). Il conviendrait alors de mesurer ce déplacement dans le sens par des analyses dont

(52) Sur la virtuosité technique de Desportes dans ses peintures de statues et de bas-relief *cf.* le compte-rendu du Salon de 1725 tiré du *Mercure de France* de sept. 1725 : « On a vu quantité de gens le toucher (le tableau) à plusieurs reprises pour se convaincre qu'il n'y avait d'autre artifice que celui que les grands maîtres savent employer pour tromper les yeux dans l'imitation naïve de la nature » ; et Nicolas Desportes le neveu donne ce commentaire : « M. Desportes a été le premier qui en ait peint (des bas-reliefs) à tromper même les sculpteurs. »

(53) *Cf.* R. Jakobson, *op. cit.*, p. 177.

Philippe de Champaigne, *Vanité*.
Gravure de Morin. (Cl. B.N.)



Sébastien Stosskopf, *Nature morte à la corbeille de verres*.
Palais Rohan, Strasbourg.

François Desportes. *Nature morte au Paon.*
Musée des Beaux-Arts, Lyon. (Cl. Camponagara)

les recherches sémiotiques sur le régime citationnel à l'intérieur d'un récit pourraient offrir quelques modèles. Le second type manifesterait une structure double d'une extrême importance, celle par laquelle un élément du code est introduit dans le message, une réflexion métalinguistique s'explicite dans le langage objet. Il y aurait ainsi des tableaux comportant des éléments méta-iconiques, dont il faut alors apercevoir avec précision toute la distance qui les sépare d'un élément métalinguistique dans le langage. En effet, le code ou les éléments du code que le tableau propose ne paraissent relever — en première analyse — que du code de ce tableau déterminé. Ils semblent bien n'appartenir qu'à un niveau hiérarchiquement supérieur de réflexion sémantique, à une métasémantique portant sur des ensembles complexes, organiquement liés et non réductibles à ce que la linguistique appelle le système ou la langue (54).

Notre tableau, semble-t-il, appartient à ce deuxième type : ce que l'analyse descriptive précise de la scène et de ses acteurs animaux nous avait permis d'approcher sur le mode du discours, le bas-relief et la statue, dans leur position à l'intérieur de la représentation et dans leur contenu sémantique, nous l'indiquent iconiquement : scène de mythologie représentant (ou suggérant la représentation d') un combat héroïque, le bas-relief est expulsé de la scène comme son décor à demi-caché, cependant qu'au sommet de l'édifice classique et dans une position architecturalement quelque peu aberrante, la statue d'un héros antique contemple pensivement la scène caricaturale qui se déroule sur le théâtre tragique dont il a été chassé. Autrement dit, ce que nous indique la présence des sculptures, c'est que les « héros classiques », ceux de la mythologie et de l'histoire, sont devenus des représentations, ce dont porte acte *leur représentation comme telle* dans la représentation offerte primairement au regard. A leur place, dans la représentation, leurs doubles infra-humains — qui veut faire l'ange fait la bête — mais qui, en tant que représentés, sont les signes ou les symptômes de la vérité et des valeurs du moment : richesse, luxe, curiosité, divertissement. Le tableau — disions-nous — réfléchit sur le mode ironique la distance de contemplation du spectateur et du tableau : la marque de cette réflexion, de cette spécularité, qui renvoie à celui qui le regarde, son image en train de le regarder, n'est-elle pas la statue du héros antique qui, comme le spectateur invisible, mais qu'il rend visible par sa représentation secondaire, regarde

(54) *Cf.* E. Benvéniste, art. cit., *Semiotica*, 1, 2, 1969, pp. 134-135.

pensivement la scène caricaturale qui se déroule sous ses yeux et qui n'est que le grossissement de ce qu'une autre scène, celle de l'histoire contemporaine, met sous les yeux du spectateur invisiblement présent.

Critique de la représentation par déconstruction et exhibition de son mécanisme interne, tel nous paraît être le tableau de Desportes, semblable en cela, mais à sa « manière », aux deux autres tableaux que nous avons examinés. Mais à l'intérieur de cette critique — et sans doute parce que ce tableau manifeste un des moments où la représentation picturale conquiert son autonomie, en particulier par rapport à l'écriture — cette *Nature morte au paon* est une représentation critique par laquelle, dans son accomplissement achevé d' « image », une idéologie s'indique dans son moment historique et inverse, dans son produit même, les procès par lesquels elle le constitue, pour y avouer « le langage de la vie réelle » (55).

∴

La valeur d'un travail de ce genre se marque autant par ses thèses que par son inachèvement et ses incertitudes. Nous avons évoqué *in limine* quelques-uns des principes méthodologiques qui ont guidé notre recherche jusqu'à ce jour. Il faut en conclusion souligner le chemin qui reste à parcourir et les points instables, dangereux ou imprécis de ce parcours.

Et d'abord, le problème du « corpus » ou du matériel d'étude : nous n'avons ici étudié que trois natures mortes produites entre 1630-40 (Stosskopf) et 1715 (Desportes), et cependant nous n'avons pas hésité à énoncer des relations générales, à formuler des règles, voire des lois de la « représentation picturale », affirmations dont le caractère aventureux découle directement de la particularité de leurs prémisses, et du champ fort étroit dans lequel notre réflexion a pris son départ.

A cette critique fort justifiée, nous répondrons à la fois par l'énoncé d'une exigence méthodologique et par un constat d'inachèvement : il n'y a pas de système pictural signifiant, avons-nous affirmé postulativement, ne serait-ce que pour assurer les premiers pas de la recherche sémiotique dans ce domaine. Mais la conséquence de ce postulat, nécessaire en ce point de départ, est que l'analyse sémiotique est fondamentalement limitée à l'exposi-

(55) K. Marx, *L'Idéologie allemande*, Paris, Ed. sociales, 1965, p. 25.

tion, au terme de son enquête, du système du tableau qu'elle a pris pour objet. Elle est nécessairement condamnée à la particularité. Toutefois, ce qu'elle perd en extension et en généralité, elle le gagne en compréhension. Si elle ne jette pas les bases d'un système de la peinture, peut-être peut-elle envisager de construire les premiers modèles de ce qui pourrait être une systématique du tableau et, de ce point de vue, l'étude d'*un* tableau est aussi précieuse que celle de tout un corpus dont les limites sont fort difficiles à déterminer.

En revanche, le constat d'inachèvement de notre recherche est fort lourd ; nous insisterons particulièrement sur deux points de ce bilan négatif : le premier est une question touchant le fonctionnement implicite — mais d'autant plus dangereux qu'il est implicite — de la notion de *genre* en peinture, notion reçue comme un présupposé que nous n'avons pas critiqué. N'est-ce pas la notion de « nature morte » comme genre qui nous a permis de réunir dans la même étude Stosskopf, Champaigne et Desportes ? Toute notre réflexion sur les animaux dans le tableau de Desportes n'a-t-elle pas été subrepticement guidée par la distinction entre peinture de paysage ou portrait et nature morte... Relève de la même question la notion de stéréotype pictural que nous avons utilisé à propos de Stosskopf, etc. Tout un travail critique s'ouvre sur ce plan qu'il faudra mener avec rigueur, mais qui n'était pas au centre de cette étude puisque, explicitement, nous souhaitions développer et approfondir les rapports du texte et de la figure et saisir sur le vif, si l'on peut dire, le passage et comme la métamorphose d'un texte en figure : d'où cet itinéraire qui a pu surprendre de Champaigne à Desportes par Stosskopf. Toutefois doit sans doute interférer avec lui une réflexion sémiotique sur les genres picturaux, ne serait-ce que pour en critiquer la notion.

L'autre élément négatif de notre recherche, parce qu'il est à peu près inexistant, s'indique sur les frontières de l'analyse sémiotique dans sa référence à la sociologie et à l'histoire. Cette référence, qui — nous avons essayé de le montrer théoriquement *in limine* — n'est pas externe à la sémiologie, est à la fois constamment exigée par nos trois études et cependant systématiquement laissée dans l'ombre. Si, comme nous le pensons, la sémiologie en général, et la sémiotique du tableau en particulier, peut être une contribution importante à une théorie des idéologies, il faudra développer une recherche sur les frontières de l'analyse sémiotique qui, sans aucun doute, permettra de l'assurer en son centre; ainsi, par exemple, notre travail suggère-t-il une recherche sur le statut idéologique social, économique du tableau de nature morte dans les milieux

pour lesquels Champaigne, Stosskopf ou Desportes produisaient. Apparemment, cette recherche se développerait en un sens, dans une direction opposée à ce qui est supposé être une analyse sémiotique du tableau; mais si, par exemple, l'analyse des effets de contrainte d'une perception ou d'une lecture marqués en certains points de l'objet étudié est un des aspects essentiels de l'analyse sémiotique (56), peut-être alors donne-t-elle à la sociologie et à l'histoire des moyens d'investigation rigoureuse dans des champs et dans des directions que celles-ci peuvent en retour lui suggérer sous forme d'hypothèses de recherches ou de modèles heuristiques.

Mais l'autre problème que nous évoquerons seulement à titre de rappel, et qui se pose, lui, au cœur même de la théorie sémiotique, reste bien celui de la signifiance des objets représentatifs, analogiques : le problème des figures. Il était au centre de ce travail : nous restons persuadés qu'un des moyens les plus efficaces pour l'aborder consiste à le saisir dans ces objets où des éléments non-analogiques, non-représentatifs, des signes scripturaux interfèrent avec les figures ; mais nous ne sommes pas certains si l'utilisation, même explicitement déplacée, même consciemment métaphorique, de notions construites à propos du langage ne provoquent pas des effets de distorsion et de turbulence en un domaine où les structures fondamentales du signe linguistique, et du discours, ne paraissent pas devoir être productives. Nous avons essayé au long de cette étude de limiter ces effets, ou tout au moins de les marquer. Tout un travail théorique reste encore à accomplir sur ce point, mais, à notre sens, il ne pourra l'être qu'à la seule condition de se maintenir au contact de l'analyse des objets, mieux encore, de se produire *dans* l'analyse de ces objets, appelés « œuvres » où la théorie s'effectue, c'est-à-dire travaille comme pratique.

Louis MARIN.

(56) On lira sur ce point l'article de A.J. Greimas, « Les jeux des contraintes sémiotiques » repris dans *Du Sens*, Paris, Ed. du Seuil, 1970, pp. 135-155 et, en particulier, pp. 150-153, la définition de l'historicité des choix et des contraintes, celle de la notion d'usage, comme interaction des structures sémiotiques et celle d'*épistémé* comme structure hiérarchisée des systèmes sémiotiques commandant à la fois la clôture de la manifestation et la nature des manifestations réalisées.