

*in Le sens et ses hétérogénéités*, s. dir. d'Herman Parret.  
Paris, CNRS Éditions, 1991.

## RUPTURES ÉNONCIATIVES DANS LA REPRÉSENTATION PICTURALE

Louis MARIN

### I. Transparence et opacité

Résumant en cela toute une histoire de la sémiotique occidentale, la pensée classique définit la structure signifiante comme représentation. L'idée représente la chose pour un esprit et le signe est cette chose qui représente l'idée pour les autres esprits. La signification du signe consiste dans l'adéquation du signe à l'idée et par là à la chose signifiée. Autrement dit, la réalité, sinon la valeur objective, du signe, c'est son effacement par transparence devant l'idée et devant la chose signifiée. La fonction de la transparence du signe est ainsi d'assurer la communication parfaite des esprits entre eux : la fonctionnalité du signe est l'essence de la représentation moderne. La coextensivité exacte de la structure et de la fonction de signification construit l'universalité de la connaissance dans la transparence de son discours où les sujets rationnels conviennent entre eux. La théorie classique définit bien l'opération par laquelle un langage naturel s'approprie une expérience déterminée et la transforme en objet communicable. Un système de signes, ensemble d'unités discrètes lié selon des règles définies, est appliqué à la réalité qu'il articule et qu'il intègre. Pour le sujet parlant, il y a entre la langue et la réalité, adéquation complète: « le signe recouvre et commande la réalité ». On peut convenir d'appeler sens, ce recouvrement d'une expérience conçue en tant que moment vécu comme totalité par un sujet ou un groupe de sujets formant une collectivité, par un système de signes constituant une langue, dans une opération de désignation motivée objectivement aussi bien par les nécessités pratiques de la communication sociale que par l'action de divers facteurs historiques. Telle est, pourrions nous dire, la pratique du sens dans le langage, externe au système constitué par la langue

puisqu'elle est l'application « arbitraire » de ce système à l'expérience de la réalité, mais cependant interne à lui puisque s'identifiant à la réalité pour le sujet parlant, c'est-à-dire pratiquant la langue dans l'expérience sociale de la communication.

Mais si « toute pratique (et la pratique linguistique est une pratique parmi d'autres) peut se déduire comme une tentative pour transformer l'unité de l'expérience en l'unité d'une structure », on doit ajouter que « cette tentative comporte toujours un résidu ». Ou pour le formuler dans le langage des théoriciens classiques, tout signe, même de langage, est matière autant qu'idée, voix sonore, inscription graphique, autant que sens et forme mentale. L'idéalité du signe est sa transparence, mais il se peut aussi que la matière du signe persiste dans sa fonction même de représenter et que dès lors devienne apparent au plan de la connaissance et de la théorie, ce que la transparence du signe avait permis d'oublier ou de méconnaître au plan de l'usage, le fait que *le signe se présente quand il représente quelque chose*, dans le moment même où il s'efface devant ce qu'il représente. Le résidu de la transformation de l'expérience en représentation est plus qu'un simple reste; c'est une dimension fondamentale du dispositif de la représentation. Telle serait donc la part opaque du signe et c'est par elle, et avec elle, que la signification du signe, son fil sémantique et sémiotique, se tresse à ceux, esthétique et pathétique, de la sensation et de l'affect. C'est par l'opacité du signe que sont induits tous ses effets de plaisir et de jouissance dans la sensibilité et l'imagination, tous ses affects passionnels dans le sentiment et le cœur.

Pour prendre l'exemple du discours théorique de la peinture de la Renaissance, celui de Brunelleschi et d'Alberti, le tableau est une fenêtre ouverte sur le monde. Grâce à sa transparence, par elle, le tableau le représente en *vérité* et en *réalité*, mais pour ce faire, il doit être un *écran* entre le spectateur et le monde, un *support* et une *surface* de construction de l'espace illusoirement profond, un *plan* où les figures des hommes et des dieux déploieront les récits de leur histoire par gestes, postures, mimiques, autant de signes des passions qui les animent : opacité de la représentation dans sa transparence même, opacité que les peintres n'hésiteront pas à masquer, à signaler, à faire apparaître comme telle dans les occurrences mêmes où ils représentent le plus fidèlement le monde de la nature, l'histoire des hommes, les mythes de la religion. De même, toute la réflexion de la Renaissance et de la pensée classique sur les moyens linguistiques et poétiques d'une évidence « mimétique » de la chose dans la surface des mots du discours élabore une poétique et une rhétorique de l'opacité de la représentation dans sa transparence même avec les figures stylistiques de la *copia*, de l'*enargeia*, de l'*illustratio*, et de l'*evidentia*, de la *demonstratio* et de l'*apodeixis*, de l'*hypotypose*, etc., toutes figures visant

à annuler la « re-présentation » de quelque chose par les signes, dans la présentation du signe comme ce quelque chose même, avec là encore, tous les effets sensibles et les affects pathétiques que cette présentation implique.

Le signe-représentation se présente représentant quelque chose. Il importe aussi d'être attentif à la forme réfléchie de la formule que sémanticiens et pragmaticiens contemporains assignent, après les théoriciens classiques, à l'opacité. Certes l'« opacité » du signe, c'est la présence d'une matérialité dans le signe même, la persistance ou l'insistance de ses effets dans la forme : pour nous en tenir à ces deux domaines, un tableau de peinture est un support de bois ou de toile, un châssis avec un format déterminé, un cadre, des pigments colorés, des pâtes et des vernis; un texte écrit est une page, des pages faisant volume, des signes arrangés dans un certain ordre, un certain type de lettres, des marques de ponctuation, des espacements, mais aussi un ensemble de traces d'une *dictio*, d'une voix silencieuse proférant ces signes, les échos de cette voix et les signaux de ces accidents sonores. Cette présence matérielle se présente elle-même comme véhicule, moyen ou instrument de signification d'un sujet à un sujet. Dans la représentation, elle se présente comme *intention* ; non certes se réduisant à l'intention consciente du créateur sujet, se bornant à traduire dans l'œuvre un concept, un thème, un programme ou les injonctions d'une commande. C'est justement parce qu'il s'agit de la matière même de l'œuvre, avec ses contraintes indépassables; c'est parce qu'il s'agit de la pratique artistique qui lui est liée, que la signification ne saurait s'épuiser dans l'idée de la chose que le signe représente et dans l'intention du sujet créateur de produire sa représentation. La représentation se présente – représentant quelque chose – : dans l'œuvre, la représentation a un effet de sujet; l'œuvre d'art est *objectivement* un sujet.

Nous conviendrons de nommer ruptures d'énonciation, tous les effets (quelles que soient leurs modalités, quels que soient leurs régimes d'actualisation) de l'interférence entre opacité et transparence dans la représentation de peinture.

## II. Ruptures et synopes narratives

### I

En voici un premier exemple particulièrement complexe, une délicieuse Annonciation ombrienne de Benedetto Bonfigli (1420-1496) qui constituerait une des manières de poser le problème de la rupture énonciative dans le champ du récit en peinture.

Énoncé narratif, le tableau représente la rencontre de l'ange annonciateur de la naissance de Jésus et de la Vierge Marie à l'instant où elle conçoit sous l'ombre de l'Esprit saint; l'histoire nous est contée par Luc au début de son Évangile. Que nous montre le peintre sur sa *tavola*? Entre l'Ange et la Vierge, dans l'intervalle entre les figures des acteurs narratifs sur la scène de la représentation, Benedetto Bonfigli a placé le narrateur du récit, saint Luc lui-même, adossé au bœuf, l'animal qui permet de le reconnaître et de le nommer; saint Luc qui se prépare à écrire le récit sur le rouleau déroulé qui deviendra au long des siècles le codex, le livre saint qu'il a posé ouvert sur sa cuisse droite. Le rouleau est encore vierge de signes: Luc n'a rien écrit; comment l'aurait-il pu puisque l'événement qu'il doit raconter en l'enregistrant dans les formes de l'histoire est en train de se dérouler sur la scène représentative?

A bien regarder le tableau, il semble même que l'ange, tout en adressant sa salutation à la Vierge, « Ave Maria, Gratia plena... », dicte à Luc les paroles qu'il prononce, opérant ainsi, en le déployant, un court-circuit entre la scène de l'histoire, celle de l'événement et la scène du récit, celle du produit de l'acte de narration qui prend en compte cet événement qui n'est rien moins que celui de la mystérieuse intrusion de l'éternité dans le temps. Il le prend en compte en langage et/ou en image: Luc, ne l'oublions pas, est aussi le saint patron des peintres et assurément, parmi eux, du peintre qui peint le tableau représentant cette annonce. Luc est ainsi dans l'œuvre de Bonfigli la figure de l'« énonciateur », mais d'un énonciateur double: il est la figure du narrateur du récit écrit/à écrire, celle de son historien; mais il est aussi la figure de son peintre qui donne à voir l'« histoire » dont le récit est enregistré dans la sainte Écriture.

Toutefois dans le tableau de notre Ombrien, « Luc », double figure d'énonciation écrite et peinte a pris place sur la scène narrative du récit (qu'il se prépare à écrire): il est le troisième acteur de l'annonce. Mais ce faisant, il rompt la cohérence proprement narrative du récit représenté. Il ouvre, à l'égal de Dieu le Père dans le Ciel, concepteur transcendant du Fils dans la Vierge, l'abîme de l'énonciation dans l'énoncé narratif que l'image ici représente: double interruption par l'intervention d'une figure du scripteur de l'histoire qui est en même temps une figure du peintre concepteur du tableau ici introduit non par son image, son portrait (ainsi Pinturricchio dans l'Annonciation de Spello) mais par l'effigie du patron des peintres, Luc qui pourtant ne peint pas mais écrit; qui écrit toutefois sans écrire (il n'a encore rien écrit); il écrit dans le silence du dire d'un dit « en blanc », silence de la poésie muette qu'est la peinture.

Tous les éléments, tous les paramètres de la problématique de la représentation moderne sont ici à la fois réunis et portés à leur plus

haut degré de conscience théorique dans leur caractère paradoxal, aporétique... sur une exquise *tavola*, très raffinée, d'un peintre provincial du Quattrocento qui nous paraît en avoir résolu, ou tout au moins tourné avec humour, les difficultés, pour le plaisir de l'œil et dans le bonheur de l'intelligence.

## II

Deuxième exemple où mon discours même se trouve dans une certaine mesure inclus, car je voudrais ici confier à l'écriture et à la réflexion l'événement d'une surprise de l'œil, l'accident d'un choc visuel: le regard s'y est trouvé immédiatement sollicité pour être non moins immédiatement interrogé par ce qui dans le même moment, et pourtant dans l'imminence d'un instant antérieur, avait requis son attention.

Ainsi la séquence finale de l'histoire de Jean le Baptiste, à portée de regard, au fond du dôme de Prato, derrière le grand autel. Point n'est besoin de rappeler ce récit qui a hanté l'imagination artiste jusque dans les décadences esthètes de fin de siècle: la danse de Salomé, la promesse d'Hérode, la décapitation de Jean, l'offrande de la tête sur un plat à Hérodiade... Cette histoire fut peinte par Filippo Lippi entre 1452 et 1465, semble-t-il, sur le registre inférieur droit du chœur, le mur gauche contant celle de Saint Étienne, le patron de l'ancienne *pieve* avant qu'elle ne devienne cathédrale. Entre la décapitation du dernier prophète de l'Ancien Testament et la lapidation du premier martyr du Nouveau: deux récits de mort à hauteur de vue de celui qui s'aventure dans la pénombre des stalles derrière l'autel principal. Cette histoire de décapitation y est contée dans le récit d'une étrange coupe. D'où la surprise visuelle que je notais il y a un moment, d'où le choc d'une syncope du regard. Voici. Sur le mur de fond à droite, la scène de l'exécution de Jean. Le sacrifice a eu lieu. Le corps du saint se vide de son sang par tous les orifices du cou, fontaine de jets rouges. Le bourreau tend la tête à bout de bras – mais déjà le regard, conduit par le geste, a glissé sur l'autre paroi – il tend la tête à Salomé qui se détourne de tant d'horreur, offrant néanmoins son plat pour la recevoir. Le regard, troublé, fait retour sur ses propres traces. L'angle du mur passe précisément à l'angle du coude de ce bras qui tend la tête, d'une paroi à l'autre: sur l'une, celle du fond, à la droite de l'embrasement de la fenêtre central, le bourreau debout et le corps effondré de Jean; sur l'autre, la droite, l'avant-bras et la tête tendue en offrande. Autrement dit, une articulation du support – l'angle vertical du mur en son retour à l'équerre – coopère avec une coupure du corps peint. Double césure: la découpe du support et de son cadre par cet angle des murs qui est aussi celle du corps historié dans son image; ici un avant-bras et un tête vers un plat tendu; là, le bras du bourreau, son

corps dressé au-dessus de celui, sans tête, du saint; mur du fond, mur de droite. Pour le dire une fois encore, autrement – le langage se met ici en travail à la mesure de l'oscillation du regard d'un mur à l'autre – la décapitation de Jean – sujet du récit conté en peinture – reçoit toute la violence de la séparation mortelle, de l'articulation des deux murs, de la découpe du support; le corps sur le mur du fond, la tête sur le mur de droite et le bourreau qui tend la tête coupée d'un bras coupé par l'angle du mur. Surprise de l'œil, choc du regard contemplateur lui-même scindé sur cet angle par la transgression du cadrage architectonique d'une représentation. L'unité du mur-support est débordée par le moment narratif qu'il porte, mais ce moment, le don de la tête coupée, est, en quelque façon, mimé par ce débordement dans l'effraction de l'angle articuloire des murs. L'avant-bras meurtrier avec la tête qu'il tient sort du plan-séquence (mur-support et moment-récit) auquel pourtant il appartient. La violence de la décollation de Jean tient à ce que la coupure-cadre du mur ne coïncide pas avec la coupure-cadrage de ce plan-séquence, tout en passant par une articulation des corps peints : l'angle du mur coupe le bras du bourreau coupeur de tête.

Plus généralement, c'est tout le décor-cadre du registre inférieur du mur consacré à la mort de Jean Baptiste qui opère dans la représentation peinte, un remarquable *déplacement* par *rotation* à 90°, de l'architecture de l'arrière chœur du Dôme de Prato. La décollation de Jean répond sur la partie gauche du même mur, (de part et d'autre de la fenêtre) à la lapidation d'Étienne; sur le mur gauche, l'immense scène de la mise au tombeau d'Étienne, et sur le droit, de gauche à droite, la remise de la tête de Jean à Salomé par le bourreau, le banquet d'Hérode avec la danse de Salomé et l'offrande de la tête de Jean.

Cependant sur les murs gauche et droit, l'architecture peinte du décor répète, mais en l'« écartelant » dans les espaces représentés, l'espace construit du chœur. Le décor architectural de l'enterrement de St Étienne en effet le reproduit en l'inversant (l'autel représenté est au fond et non en avant comme l'autel réel). Celui de la mort de Jean Baptiste en est l'interprétation profane, voire profanatrice, puisque la table du banquet avec Hérode et Hérodiade y occupe la place de l'autel dans l'enterrement d'Étienne.

Syncope du cadrage dans une histoire de tête coupée et le regard, à son tour, se coupe, se scinde, entre en syncope : il est en état de choc précisément.

Salomé tend le plat en se détournant de tant d'horreur. Et le regard parcourt l'histoire représentée sur le mur de droite, pour se heurter de nouveau à une étrange découpe du « sujet », celui de l'histoire peinte. Tout ce mur est creusé de la profondeur illusoire de la salle du banquet d'Hérode. Le solide quadrillage de marbres colorés au sol organise

l'unité homogène de l'espace représenté. La table de fête court le long des murs peints dans la profondeur. Hérode et Hérodiade trônent derrière la table centrale sous deux arcs en plein cintre séparés par une colonne cannelée qui reçoit le point de fuite d'une ferme et légitime perspective centrale : derrière eux, deux fenêtres et un paysage dans les lointains. Homogénéité et unité d'espace valent théoriquement pour homogénéité et unité de temps. Cependant, dans cet espace centré, non seulement Salomé, à gauche, reçoit la tête coupée sur son plat, mais voici qu'elle danse en attendant d'acculer Hérode à l'accomplissement de son effroyable promesse; mais voilà encore que, dans la partie droite, elle s'agenouille devant une autre table où siègent Hérode et Hérodiade pour offrir à celle-ci la tête demandée. Trois Salomé dans le même espace et peut-être quatre si la jeune femme à l'extrême droite est encore elle qui se prépare à sortir de scène. Le regard lecteur du récit peint a parcouru continûment de gauche à droite tout le mur, mais pour lui, Salomé a reçu la tête avant d'avoir dansé et le couple royal maudit par le saint a quitté sa place centrale pour venir au bas bout de la table du banquet recevoir la tête promise : trois Salomé et peut-être quatre dans le même espace; dans le même espace, deux Hérode et deux Hérodiade et de l'extrême gauche, surgie de l'angle du mur, la tête de Jean bondit à l'extrême droite en offrande. Parcours instantané d'une tête d'un bord à un autre de l'espace que le peintre a construit unitaire dans sa fresque, et, entre la Salomé dansante et la Salomé offrante, un lieu vide que le regard traverse impérieusement guidé vers le point de fuite avant d'être arrêté par le Prince et son épouse. Interruptions et reprises, autant de syncopes narratives travaillent la cohérence du récit de l'histoire : autant de coupures et de césures se jouent de la continuité du temps « chronique », pour articuler autrement le « chef » de la storia, c'est-à-dire son sujet, par une interrogation sur les temps et les aspects, par les interruptions et les réponses de l'avant et de l'après, par les déplacements de leurs marqueurs figuratifs de part et d'autre de cet espace vide que traverse mon regard, ici et maintenant, dans le site spatial et temporel de sa contemplation, de sa réception de l'œuvre.

### III. Ruptures d'identification

Troisième exemple où il sera encore question de tête, non de sa coupe, de sa décollation, mais dans sa fonction de coupure et d'interruption sous les espèces du Masque à la fois artefact instrumental ou ludique d'interception ou de rupture d'identification voire d'identité, et opérateur d'apparence, d'illusion, de négation, d'aliénation, d'altérité : dans les deux cas, s'y révèle sa fonction d'opacification

de la transparence du portrait. Il s'agit de deux émouvantes images, celle d'un *Memento Mori* attribuée à Philippe de Champaigne, aujourd'hui au Musée Tessé du Mans et celle d'une *Véronique* issue de l'atelier du même peintre du musée des Beaux-Arts de Caen. Au centre du *Memento Mori*, la tête de mort. En présentation frontale, face au spectateur elle se présente à lui, à son regard tout en le représentant dans sa condition mortelle inéluctable. Avec elle disparaît la singularité du moi qui se fait centre de tout. Le moi ne se reconnaît pas en elle et pourtant c'est sa tête ou celle de chacun, de tous les autres, la tête du premier père Adam par lequel la mort est entrée dans le monde, *larva*, masque de son spectre revenu sur la toile peinte. La tête de mort figure de l'universel singulier est un masque, mais un sous-masque, un masque qui serait sous chaque visage, que chaque visage cacherait sous lui, comme s'il était un masque de chair destiné à le dissimuler. La tête de mort ici se montre, se présente dans la figure peinte : sous-masque que chaque spectateur en contemplant le tableau où il figure pro-duit, met au jour de dessous son visage, sur la toile; sous-masque, pro-trait de chaque spectateur ainsi pour-traituré, il est l'universel autoportrait extrait de chacun à son visage défendant, qui fait retour par le regard de ses orbites vides dans l'œil de chacun. « Hoc est ego » : ceci est le moi, essence universelle pro-traite, abstraite comme son étranger qu'il porte sous son visage. Image et index là encore, présentation et représentation, le réalisme de ce crâne funèbre est saisissant, a-t-on dit. Mais posé sur l'étroite table de marbre, autel ou tombeau, dans une frontalité terrifiante, il tient, il se tient debout sans le support qui l'empêcherait de basculer en arrière. Le crâne de mort représenté se dresse et se détache avec une autosuffisance totale, dans l'autonomie d'un index qui pointe le regard du spectateur pour le faire revenir à lui.

La seconde est la représentation de la *Véronique* : une image qui conquiert paradoxalement sa réalisation sur son impossibilité même car elle devrait représenter ce qui n'est pas une représentation, mais un index, mettre en image ce qui n'est pas une image, mais une trace, le vrai portrait qui n'est cependant ni peinture sur toile, ni image dans le miroir, ni artefact de la peinture, ni signe de nature. Cette image trouve à la fois sa possibilité et sa signification, sa certitude et sa vérité par un redoublement et une réflexion du dispositif représentatif où celui-ci s'exécède et s'annule. Le peintre peint sur sa toile, une deuxième toile qui est le voile, et un voile qui s'y montre avec ses plis et ses accidents et sur cette deuxième toile, il peint un portrait qui, paradoxalement, ne signifie son impression dans le tissu du voile qu'en s'arrachant du plan de la toile de peinture : *pro-tractus*, tiré en avant de la toile, hors toile, hors espace représenté, hors représentation, à l'extérieur du dispositif *comme* à l'intérieur du cœur du spectateur,

l'image vivante de la vérité : sur-masque qui est devenu visage en un portrait qui est représenté comme ne relevant plus de la représentation, sur-masque qui montre et se montre : signe – index où toute représentation de portrait est en excès sur elle-même.

Ces deux images nous permettraient, à la mesure de leur couplage, de contempler trois variétés de ruptures de l'énonciation avec ce qui peut apparaître la représentation même du sujet de l'énonciation dans son personnage de « destinataire du message » : le portrait. Avec la tête de mort, première variation, première variété, de cette rupture nommée « masque » : le sous-masque de l'universel auquel tout individu en son visage singulier tend nécessairement. Avec la *Véronique*, deuxième variation, deuxième variété, le sur-masque de l'unique nécessaire vers lequel tout tend, la « vraie image » unique de tout un chacun. Et entre ses deux variations-variétés, une troisième, celle du portrait de l'individu, masque de représentation, masque-représentation d'une vérité unique que le crâne funèbre et la face du Dieu supplicé présentent par opacification.

#### IV. Ruptures énonciatives du sublime

Quatrième exemple : le mode « sublime » de la rupture énonciative. Deux pensées de Pascal dont le thème explicite est la diversité des apparences, apparences les plus concrètes, les plus humbles, dans la singularité abysmale des individus qui les composent et où, en fin de compte, – si tant est qu'il puisse jamais y avoir une fin au compte – leur « réalité » se réduit pour s'effacer du discours et promouvoir, au prix de cet évidement, le *réel même* :

« La diversité est si ample que tous les tons de voix, tous les marchers, tous-sers, mouchers, étternuements... On distingue des fruits, les raisins et, entre ceux-là, les muscats, et puis Condrieu et puis Desargues et puis cette ente. Est-ce tout ? En a-t-elle jamais produit deux grappes pareilles ? Et une grappe a-t-elle deux grains pareils ? etc... »

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

Deux esquisses de paysage, rien de plus, quelques traits de pinceau sur la page blanche, mais singulièrement aigus : dans la première, un jardin, une vigne, une treille peut-être, à Condrieu, dans la petite propriété que Desargues, le géomètre prospecteur lyonnais possédait... La pensée proprement dite, c'est-à-dire écrite, s'inscrirait sur le bord de cette page, sur le cadre de ce dessin à peine ébauché; elle en est la réflexion qui *écrit* ce que le dessin ne peut inscrire, mais où il se trace : le blanc d'une page, où à son tour, il se suspend : « etc... » Le

monde se réduit à un jardin, ce jardin à une vigne, cette vigne à cette treille, cette treille à cette ente, et à mon tour, j'écris etc... Réduction, limitation... Le « hortus conclusus » du géomètre si étroitement borné qu'il soit, sagesse de la retraite et du retrait, solitude paisible, cadrage du monde par un désir justement mesuré, s'ouvre tout à coup en chacun de ses lieux, en chacune de ses plantes, de ses herbes, de ses fleurs et de ses fruits sur l'infinie diversité du monde, sur l'infinie différence des choses. Le blanc que l'écriture laisse sur la page, sa suspension est une image de l'infini, présentation de la Nature réfléchie en chacun de ses êtres, en ce lieu, à Condrieu, chez Desargues. L'ironie est dans ce nom : celui du géomètre de la projection perspective et du point à l'infini.

L'infini est le plus petit, le plus circonscrit des paysages : le cadre le plus étroit peut enclore le plus réduit des morceaux de l'espace, c'est le vertige d'une autre profondeur qui n'est pas d'abord celle, illusoire, d'une troisième dimension dans le plan, mais celle de la différence, de la singularité infinie. C'est ce vertige-là qui capte l'œil, où son regard se perd toujours (et pour toute chose, toute apparence) trop près et trop loin.

Trop loin, trop près, à la fois. « Nature diversifie et imite » écrit Pascal; répétition non du même, mais de la différence : ce que la Nature imite, c'est la diversité, la différenciation qui l'anime; en ce sens, comme il l'écrit aussi, « la Nature s'imite » pour répéter sans fin sa différence par sa prodigieuse puissance de singularités, et c'est ainsi que dans cette imitation même, Nature accède à la réflexion dans et par la figure de cet œil qui s'approche pour distinguer. Le regard s'aiguise à la subtilité des classes, des genres, des espèces; toujours plus presbyte, il classe et sa grille devient de plus en plus fine : deux grappes pareilles ? deux grains pareils ? déjà les bords des rubriques s'estompent dans les interrogations, puis s'effacent et le quadrillage transparent de la grille taxinomique à travers laquelle l'œil apercevait classes, genres, espèces régulièrement ordonnés, s'opacifie, écran du monde où chaque chose s'ouvre sur l'abîme de sa singularité, sur le trou de sa différence et d'un coup, l'œil est à distance infinie de ce monde où il ne discerne plus rien : myopie absolue.

Mais comment faire de cette esquisse, un tableau de paysage ? Comment achever le dessin et le peindre ? Comment décrire le monde tout entier dans ce fragment ?

« Je ne puis juger de mon ouvrage en le faisant », continue Pascal. Soit... Mais une fois terminé ? Sans doute – En vérité, peut-il jamais l'être ? « On distingue des fruits, les raisins et entre ceux là les muscats... et coetera... » Il faut que je fasse comme les peintres et que je m'en éloigne, mais non pas trop ». Tel serait le juste tableau de paysage, celui où un fragment du monde, précisément l'étendue d'un pays,

se trouve saisie à la bonne distance entre le point de vue où l'œil se place et l'écran plan qui progressivement s'ouvrira au spectacle – comme une fenêtre – jusqu'à s'y dénier; juste distance qui construit précisément l'étendue de ce pays comme embrassée dans son ensemble et vue d'un seul aspect. Ainsi faire comme les peintres, pour écrire, pour décrire, s'éloigner. « Mais de combien donc ? » Pascal répond à la question dans une pirouette : « Devinez ». Il connaît la réponse; il sait qu'il n'y a pas de réponse, que le lieu du juste point de vue, ni trop près, ni trop loin est toujours trop près et trop loin : la plus fine proximité met à une infinie distance.

« Il y a des herbes sur la terre; nous les voyons. – De la lune, on ne les verrait pas – Et sur ces herbes des poils; et dans ces poils, de petits animaux; mais après plus cela, plus rien – O présomptueux ! Les mixtes sont composés d'éléments; et les éléments, non – O présomptueux, voici un trait délicat. Il ne faut pas dire qu'il y a ce qu'on ne voit pas – Il faut donc dire comme les autres, mais ne pas penser comme eux ».

« Diversité : Une ville, une campagne, de loin est une ville et une campagne; mais à mesure qu'on s'approche... » Le même mouvement ici se reproduit que dans la vigne de Desargues à Condrieu, à cette différence, ou à cette variation, près que le « etc... » qui y laissait en suspens les interrogations sur la production naturelle de l'identité, (cette ente a-t-elle jamais produit deux grappes pareilles, deux grains pareils ?) trouve ici son véritable nom, l'infini : « Mais à mesure qu'on s'approche, ce sont des maisons, des arbres, des tuiles, des feuilles, des herbes, des fourmis, des jambes de fourmis, à l'infini ». Et deuxième variation, ce sera le langage, le nom-terme qui mettra un terme, celui de la convention linguistique, au mouvement de l'infinie différence, qui bornera l'infinie et infime singularité des choses : « tout cela s'enveloppe sous le nom de campagne », et c'est ainsi aussi que Pascal pourra parler exactement, comme tous les autres, mais ne point penser comme eux. Il reliera des noms dans la syntaxe d'une exacte description, il dira un paysage comme cette étendue que l'œil embrasse dans son ensemble et d'un seul aspect, mais il pensera la différence dans la différence de sa pensée singulière c'est-à-dire la différence infinie où se constitue – indiscernable – la singularité de la chose réelle.

Le réel sera le secret impénétrable du plus intime de la pensée, enfoui dans les profondeurs du cœur; seul « l'habile » saura pénétrer jusque-là : le monde est en lui-même, presque à son insu.

Il faut même avouer ce paradoxe que la pensée en travail de la singularité, la pensée qui tend à la discernabilité parfaite des éléments derniers de la Nature, tend par-là même au non-discernement, au brouillage et à la confusion des articulations de la taxinomie. Dans le mouvement d'écriture de ce fragment, ce surprenant mouvement, cet

étrange renversement de perspective est sensible : « Une ville, une campagne de loin est une ville, et une campagne ». Deux grands genres de paysages sont indiqués, le paysage urbain, la vue topographique et le paysage naturel, l'étendue de pays vue d'un seul aspect. La distinction s'impose au regard éloigné : d'un côté, à distance, le profil de la ville avec ses remparts, ses portes, les pignons de ses maisons, les flèches de ses églises, ses toits; de l'autre, à plus grande distance encore, la rivière, les arbres, les chaumières, les champs, les bandes d'ombre et de lumière, le ciel et ses nuages : ville, campagne, deux noms, deux choses, deux genres, « townscape », « landscape », deux paysages. « Mais à mesure qu'on s'approche, les deux paysages se confondent, la ville est oubliée, il ne reste que le *fourmillement* infini de la Nature : « Tout cela s'enveloppe sous le nom de campagne » dans le tableau de paysage où se supprime l'abîme de la différence sans pouvoir jamais en être ôté, à moins de prendre le texte, qu'il soit le langage ou d'image, pour la ville ou la campagne, pour le paysage, cette partie d'un pays que la Nature présente à l'œil qui le regarde. Dans l'approche continue de l'œil, dans le mouvement sans solution de continuité du regard attentif, l'objet par grossissement régulier, par agrandissement ordonné, quantitativement a connu cet étrange changement : ville, campagne, est devenu jambes de fourmis. Le grand, le mesurable, le visible, par effet d'une réduction de la distance de l'œil à la chose vue, sont devenus le petit, l'infime, l'invisible, incommensurables; mais, peut-être plus étonnant encore l'œil a continuellement franchi les limites des classes, des genres, des espèces; par rapprochement optique, il a assisté à une métamorphose, il a été saisi par une « *alioiōsis eis allo genos* » « la ville est jambes de fourmis ».

Grand jeu, tournoyant jusqu'au vertige de l'hétérogène dans les continuités sans coupures du déplacement du corps et du regard dans l'espace qui, pour mieux se saisir de son objet, pour mieux en constituer « l'objectivité » et se l'approprier dans une connaissance exhaustive et sans reste, tout à coup le perd et s'y perd, renonce à soi-même et à son activité constructrice en *recevant* ce que Nature lui présente à l'œil, œil qui regarde toujours plus précisément. Nul paysage ne peut être tracé, dessiné, produit à l'œil, écrit ou décrit à moins d'accepter cette implication, dans la moindre de ses traces et de ses traits, de l'infinité de l'hétérogène qui travaille ainsi tout paysage, non seulement à ses bords et à ses frontières, mais en son fond et sur toute sa surface.

Pour en revenir au « paysage » pascalien, on aura suffisamment noté que l'œil qui le *reçoit* est essentiellement pris par le tourbillon de l'infinie proximité jusqu'à s'effacer, dans le texte où le mouvement d'approche est consigné, dans les points de suspension, le etc..., l'infini : vertige d'une chute dans l'infime détail, grain de raison, jambe de fourmi, humeur du sang, vapeur d'une goutte d'humeur, *par où la*

*singularité du réel manque infiniment à apparaître*. Le regard est ici celui du nain en transit de diminution. Comment voir le monde et les choses à hauteur d'homme, à bonne distance, c'est-à-dire à juste stature de la taille humaine, norme et mesure de l'univers, taille, stature, hauteur, mesure, norme de l'homme universel que Alberti, Brunelleschi, les théoriciens inventeurs de la perspective légitime posaient, les pieds sur le sol, face au cadre de la fenêtre ouverte du tableau parcourant du regard la ligne de l'horizon où son œil se projette au point de fuite, trou vers lequel fuient régulièrement les formes et les figures et duquel elles reviennent ordonnées à juste grandeur, à bonne échelle pour se donner à voir ?

De combien prendre la bonne distance ? Nous connaissons déjà la réponse : « Devinez »; ce qui peut s'entendre aussi qu'il n'est point de règle ni de méthode rigoureuse pour déterminer exactement le point de vue, le lieu véritable de l'œil, dans l'indivision d'un unique aspect embrassant tout le spectacle du paysage : oscillation autour de ce point indéterminable donc; trop près il y a un moment, trop loin, dans un instant, trop bas tout à l'heure, trop haut maintenant... Ce que nous découvrons, c'est non seulement la coexistence des deux mouvements d'approche et d'éloignement, mais aussi que « le point indivisible », le « véritable lieu » du point de vue constructeur du spectacle est tout l'espace représenté, indéterminable *dans* cet espace où *l'œil chute et se perd tout en regardant avec la plus extrême acuité*.

On comprendra également que la seule figure possible de cette indéterminabilité, de cette indécidabilité qui n'est que la traduction conceptuelle de l'oscillation in-terminable du « trop près » et du « trop loin », la seule représentation convenable est la présentation de l'irreprésentable même, celle où tout paysage s'annule et s'efface dans le mélange insensé des éléments, dans la réversion des temps et dans le suspens des catastrophes, celle de la tempête, précisément celle du déluge de la fin du monde : la tempête, figure météorique du sublime – l'irreprésentable de toute représentation – c'est-à-dire la figure de ses conditions de possibilité, la figure des bords, des marges et des fonds de l'apparition-disparition de tout paysage à mesure humaine.

D'où cette dernière note en guise de conclusion sur l'ultime sorte de rupture d'énonciation dans la représentation de peinture, la sublime manière d'un paysage qui ne serait à l'esprit et à l'œil représenté qu'en étant le lieu où le réel n'est que d'y manquer et l'imaginaire, présent que d'y défaillir.