

LOUIS MARIN
LES COMBLES ET LES MARGES DE LA REPRÉSENTATION

Dans le cadre de ce colloque consacré à « la déconstruction, théorie et pratique », je propose quelques réflexions sur les combles et les marges de la représentation, motif ou thème qui pourra apparaître à certains quelque peu marginal par rapport à ceux des communications qui ont été présentées, d'autant que j'ai ajouté à ce titre une parenthèse: – en peinture –, addition qui pourrait bien occuper, à la marge de mon sujet, une position de supplément qui le porterait à son comble de marginalité¹. A moins que pour d'autres, parler des marges et des combles de la représentation (en peinture) revienne, quant à la déconstruction, à combler dans sa pratique même, le désir toujours épistémologiquement poignant de sa théorie². D'où la place quelque peu inconfortable où mon travail et ma recherche se situent, à la marge du « sujet »; et les images et les propositions que je vais vous présenter apparaîtront comme des parerga de divertissement à la fin d'une rencontre qui aura traité des vraies questions et des vrais problèmes³; ou, à l'inverse, ces images et ces propositions donneront le sentiment d'« en faire trop », presque trop, d'aller trop vite ou presque trop vite, par hâte pratique

¹ Sur les notions de comble et du supplément, on se référera naturellement à Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, Paris, Editions de Minuit, 1967, où il les introduit à propos de l'écriture, pp. 207-208, précisément pour re-marquer, chez Rousseau, le « moment » déconstructeur à l'origine et en accomplir le « geste » dans sa lecture. C'est cette double opération de re-marque et d'intervention que nous allons tenter sur la représentation moderne de peinture, avec les effets des signes qui y sont écrits et certaines des figures qui y sont construites. Sur la notion de marge, cf. J. Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris, Editions de Minuit, 1972, et en particulier *Tympan*, pp. I-XXV.

² Sur le désir d'une « théorie » de la déconstruction et la nécessaire défaillance de son accomplissement marquée dans la notion même, cf. J. Derrida, *Lettre à un ami japonais* (10 juillet 1983): « ... tenter au moins une détermination négative des significations ou des connotations à éviter, si possible. La question serait donc: qu'est-ce que la déconstruction n'est pas? ou plutôt *devrait* ne pas être? (je souligne les mots " possible " et " devrait ") ».

³ Cf. J. Derrida, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978. *Parergon* et en particulier, p. 63 sq. sur la relation de la marge et du parergon.

ou impatience théorique, en fournissant à la déconstruction une positivité empirique ou une construction conceptuelle qui l'excèderaient et, par ce trop ou ce presque trop, en neutraliseraient la force opératoire et la puissance philosophique. Bref être à la marge ou au comble, être à la marge *et* au comble, ce serait être dans l'inconfort de penser, si penser n'avait justement pour fin l'incertitude d'un travail, l'instabilité d'une recherche, le tremblement, à son fondement et à sa fin, d'une question.

Les combles et les marges de la représentation (en peinture) donc. Je vous dois quelques explications sur ces trois termes du titre donné à mes réflexions et sur la trajectoire, peut-être brisée, qui les relie dans l'art – théorie et pratique – de la peinture, théorie de la pratique, pratique de la théorie de la peinture. Le comble d'abord ou plutôt les combles car, à consulter les ressources de mon idiome particulier, ils sont trois, selon leur morphologie, deux substantifs masculins et un adjectif⁴; ou deux, selon leur origine latine: le comble – *cumulus* et le comble – *culmen*, le comble, amas et amoncellement, surplus et surcroît, couronnement et apogée d'une part et d'autre part, le comble, faite et sommet, hauteurs de la montagne, voûte du ciel, édifice, le plus haut point et le plus haut degré⁵. Le comble hésite ainsi entre singulier et pluriel, substance et accident, entre surplus et sommet, entre *la construction qui couronne le sommet de l'édifice* et *l'amas qui se tient au dessus des bords d'une mesure déjà pleine*⁶. Sommet du sommet, sublimité de la construction à son apogée, le comble; mais aussi le dessous de ce dessus; « grenier » où s'amassent les surplus et les restes, les vestiges et les excédents; le comble ou la « bonne » mesure; mesure à son comble: ce qui en dépasse le bord, mais *se tient* encore dans la mesure, à l'instant qualitatif de suspens antérieur au débordement, instant métastable entre la fin de la construction et le début de la destruction: déconstruction. Le comble se joue donc, qu'il soit couronnement du sommet de l'édifice ou le surplus, sans débordement, de la mesure, sur un écart de la limite avec elle-même, son excès qui ne la transgresserait pas. J'appelle combles de la représentation, tout ce qui se jouera *sur* les limites de son dispositif, de sa construction en un lieu ou un moment qui n'est pas encore son extérieur, son « autre » mais qui n'est plus tout à fait son intérieur, son « même »; ses excès internes, l'emballlement ou l'affolement du dispositif qui ne le détruit ni ne le démolit, mais où il fonctionne à trop haut régime, à trop forte puissance.

⁴ Cf. Littré, *Dictionnaire*, s. v. comble 1., comble 2., comble 3.

⁵ *Cumulus* est attesté dans le latin « classique »: Tite-Live, Cicéron, etc... On notera le sens du terme chez Quintilien *Inst. Orat.* 6, 1, 1, « péroraison ». *Culmen* peut par métonymie prendre la valeur de temple ou édifice.

⁶ Ce sont les définitions du Littré.

Ainsi, moins étrangement qu'il pourrait paraître, les combles sont des espèces de marges, mais des marges qui joueraient dans une autre configuration spatiale et temporelle ou plus précisément selon une autre dynamique de l'imagination transcendante⁷: le comble opérerait ses effets par poussées frontales ou verticales; la marge par expansions horizontales ou latérales. La phénoménologie des combles viserait les « essences-limites » de la profondeur; celle des marges, les « essences-limites » du plan.

Car la marge, elle aussi, joue ses enjeux sur la limite: elle se joue des limites de l'espace et du temps: no man's land, zone franche ou zone tampon, glacis, marche-frontière, lieu neutre où l'intérieur devient l'extérieur ou vice versa, qui n'est ni l'un ni l'autre mais aussi l'un et l'autre, où se conjuguerait, pour parler le langage sémiotique, à l'axe sémantique du neutre, celui du complexe⁸. Ainsi le blanc qui est autour de la page écrite ou imprimée qui fait partie de la page mais où rien n'est à lire, où apparaît cependant ce qui est la condition d'effectivité matérielle de la lecture, à savoir le support nécessaire à l'inscription des signes, sous la forme de cette surface blanche qui encadre leur compacité et sur laquelle je peux, moi lecteur, écrire, à mon tour, *mes* signes ou *mes* marques: insistance complexe des marges porteuses des notes et des références qui doublent, accompagnent, supportent le texte, espace de la périgraphie, espace du paratexte; insistance neutre des marges qui menacent d'envahir de leur blancheur neutre le tissu noir des signes, de déchirer les contiguités signifiantes par ce qui ne porte pas sens ni ne fait sens, à moins que la marge n'atteigne, à sa façon, son comble; marge devenue page, page devenue marge, blancheur de la page où s'indique – sans signifier – l'écriture à venir ou au contraire son effacement.

Marges du tableau aussi bien ou son cadre: là encore espace neutre entre l'espace du tableau et celui où il se trouve et d'où il est contemplé, limite entre deux limites, interne et externe, que le cadre (*cornice, frame*) assume et souligne en le re-marquant fréquemment d'un décor ornemental, porteur souvent du nom du sujet du peintre et du titre du sujet peint, symptôme d'une opération de transformation de plus grande portée qu'abstraitement j'ai ailleurs nommée, celle de la différence des contraires dans la différenciation des contradictoires. Ainsi les choses dans l'espace du monde, simples différences perceptions, A vs B vs C vs D etc... à l'infini, les arbres vs le ciel vs le palais vs le nuage vs la colonne etc... le paysage que je regarde. Mais dans sa représentation, ce *même* paysage sur la *tavola* de Claude ou de Poussin,

⁷ Peut-être pourrait-on introduire ici dans le champ ouvert par la « dé-construction » dans la réflexion sur l'art, l'idée d'un schématisme (au sens kantien) du comble et de la marge.

⁸ Cf. A. J. Greimas sur la structure élémentaire de signification: *Les jeux des contraintes sémiotiques* in *Du Sens*, Paris, Editions du Seuil, 1970, p. 135 sq.

par les vertus de ses marges, se réécrit dans son cadre: A vs non A. Le monde est ici tout entier contenu, hors de quoi il n'y a rien à contempler⁹; glorieuse autonomie de la construction représentative, changement de l'aspect, simple appréhension des choses, en prospect office de raison, comme l'écrit Poussin¹⁰, modification ou modalisation aspectuelle du regard: là on voyait, on regardait ce monde, la nature: ici, on contemple l'oeuvre d'art sur fond de rien. Telle serait l'opération de la marge, l'opération du bord, de la limite, précisément de l'intervalle de la limite. Mais voici que j'ai déjà glissé dans la parenthèse de mon titre, à sa marge et à son comble, en parlant de peinture: les combles du tableau représentatif, ou ses poussées, ses expansions éclatantes ou discrètes dans sa profondeur, à sa surface où la représentation exalte *presque trop* la puissance de ses effets et peut-être, par là même, les inverse.

Les marges de la représentation ou l'ensemble des opérations constructives menées jusqu'à leurs bords où la représentation s'annule ou plutôt se neutralise *pour* conquérir son autonomie, pour mieux se construire et se fonder (et j'insiste sur cette téléologie machinique du dispositif), où la représentation se construit, s'approprie, s'identifie (et j'insiste sur cette réflexivité, cette auto-position du système), où, ici ou là, et par là même, se neutralise (et j'insiste sur l'événement, l'accident de cette neutralisation).

Comble, marge, représentation: je dois encore une explication un peu plus longue qui m'introduira directement dans ma « démonstration ».

Je prendrai pour fil directeur de ma problématique, la théorie générale du signe telle qu'elle est formulée dans les textes de la *Grammaire générale* et surtout de la *Logique de Port-Royal* qui constituent comme la charte de la rationalité moderne¹¹ et je ferai deux remarques: 1) la structure signifiante y est définie par la représentation. 2) Cette théorie représentationnelle du signe, qui n'a à peu près rien à voir avec la théorie saussurienne du signe, obéit à un double modèle, iconique d'une part, scriptural de l'autre.

1er point: l'idée représente la chose et le signe est la représentation de cette idée. Cette représentation de représentation est la signification du signe, d'autant plus vraie qu'elle est plus exactement adéquate à l'idée et par là à la chose ainsi signifiée et quelle que soit la relation « naturelle » ou « conventionnelle » de cette adéquation. L'idéal, pour ne pas dire l'idéalité, de la

⁹ Cf. mon étude *Du cadre au décor sur la question de l'ornement en peinture*, « Rivista di Estetica », 12, 1982, pp. 20-22.

¹⁰ Nicolas Poussin, *Correspondance*, Archives, nouvelle période, t. V, ed. Ch. Jouanny, Paris, 1911; F. De Nobele rééd. 1968, *Lettre à M. de Noyers*, p. 143.

¹¹ *Logique de Port-Royal*, 5ème ed. Paris, 1683 et en particulier chapitres I et IV de la 1ère partie.

représentation, est de s'effacer, transparente devant la chose. Si toute la structure signifiante consiste dans un dédoublement de l'être, à ce dédoublement est exactement contemporaine une substitution, constitutive *ipso facto* d'objectivité, de la chose au signe, une réduction du signe à la chose: tel est l'objet. Transparence de la représentation, sa dimension transitive: représenter quelque chose, effet d'objectivité, effet de réalité, effet d'objet¹².

Cependant les logiciens remarquent une deuxième dimension de la représentation, toute représentation présente le fait même de représenter. Tout signe se présente représentant quelque chose. Tout signe redouble, réfléchit l'opération de représentation dans sa présentation même. La transparence du signe se conjugue à une insurmontable opacité. Opacité de la représentation, sa dimension réflexive: se présenter représentant. Tout signe a un effet de subjectivité, un effet égologique, un effet de sujet. Ce double effet, je le résumerai en le désignant par cette double formule: $x \rightarrow y$; $x \rightarrow y$ ¹³.

Lorsque les logiciens de Port-Royal analysent (je dis bien analysent) le verbe¹⁴, noyau sémantique de ce signe qu'est la phrase, la proposition, le jugement, comme vous le savez, ils opèrent une triple réduction 1) de tout verbe au verbe être. Ex. Pierre vit \rightarrow Pierre est vivant; 2) du verbe être au présent de l'indicatif. Ils posent par là, explicitement, un sujet pensant-parlant non seulement comme espace de la réflexivité de la représentation, son lieu opaque mais encore comme acte d'affirmation. La dimension transitive reçoit ainsi une valeur référentielle qui est mise sous la responsabilité d'un sujet d'énonciation. Ex. [j'affirme que] Pierre est vivant. 3) Mais à cette deuxième réécriture s'en conjugue une troisième: celle du présent de l'indicatif à la troisième personne du singulier, réduction par laquelle le sujet, posé par et dans l'acte d'énonciation affirmative, est neutralisé dans un « il est ou il y a (Pierre vivant) », où l'être en général marqué par l'impersonnel « il est » ou « il y a » se laisse penser et dire, dans une double détermination prédicative, pour reprendre notre exemple, celle nominale propre « Pierre » et celle adjectivale accidentelle « vivant »: « Pierre vivant », simple apposition grammaticale au « il est », impersonnel neutre; elle dote, du même coup, la valeur référentielle de l'énoncé, visée subjective d'un locuteur particulier, d'une valeur aléthique d'objectivité¹⁵. Ainsi, pour employer le langage

¹² Cf. notre ouvrage, *La critique du discours*, Paris, Editions de Minuit, 1975.

¹³ Cf. François Recanati, *La Transparence de l'énonciation*, Paris, Editions du Seuil, 1979, pp. 15-22 et pp. 31-34.

¹⁴ *Logique de Port-Royal*, 2ème partie, chap. I et II, et en particulier pp. 138-139.

¹⁵ Cf. L. Marin, *op. cit.* p. 273 sq; E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, et en particulier p. 237 sq.

de ce colloque, la construction même par le métasujet grammairien-logicien, par le métasujet théorique du sujet de représentation et de la représentation à la fois transitive, transparente et réflexive, opaque est constamment, théoriquement et pratiquement, contemporaine de sa déconstruction, double geste qui assure immédiatement à l'être un langage et une pensée déterminants, et au langage et à la pensée, immédiatement, des déterminations ontologiques.

J'ajouterai que l'analyse du verbe, la théorie de la représentation comme transparence et opacité, soit le discours théorique du métasujet grammairien-logicien est donnée dans la *Logique de Port-Royal* comme la simple description du fonctionnement de la fonction verbale dans l'usage de tout verbe chez tout locuteur. Le métasujet théorique se borne à écrire le fonctionnement du noyau sémantique de la proposition. Autrement dit, la même opération que le théoricien décrit quant à la représentation et à son sujet se répète à son propos: à savoir *la position* d'un métasujet théorique dans le déploiement de l'espace d'un modèle, d'une réécriture théorique de la pratique du langage, et *sa neutralisation*: tout sujet parlant est ainsi un métasujet grammairien et vice versa. D'où, soit dit en passant, l'intérêt de Chomsky pour ces textes de la *Logique* et de la *Grammaire*¹⁶.

2ème point: le double modèle iconique et scriptural de la théorie représentationnelle du signe. Il est frappant de constater que les exemples qui reviennent pour éclairer la définition du signe comme représentation sont ceux de la carte de géographie et du tableau de peinture et notamment du portrait. Lorsque les logiciens de Port-Royal veulent donner une illustration de la traditionnelle distinction entre le signe naturel et le signe conventionnel, c'est l'image d'un homme dans le miroir qui est le paradigme du premier et le mot écrit, celui du second. Il y aurait beaucoup à dire sur les chevauchements et les glissements qui affectent les diverses classifications des signes comme représentations qu'ils proposent¹⁷. Je formulerai seulement trois remarques à ce sujet.

Le modèle de la carte de géographie – soit par exemple ce fragment d'un plan de Paris dû à Gomboust en 1647¹⁸ – exemplifierait la dimension que j'ai nommée transitive du signe: tout signe rend à nouveau présent une chose qui ne l'est pas ou ne l'est plus: la carte de Paris met sous les yeux, par hypotypose iconique, Paris que je n'ai jamais vu ainsi et que je ne verrai

¹⁶ N. Chomsky, *Cartesian Linguistics*, New York, London, Harper and Row, 1966.

¹⁷ *Logique de Port-Royal*, chap. IV, 1ère partie; chap. XIV, 2ème partie; chap. XIX, 3ème partie.

¹⁸ Cf. notre étude de la carte de Gomboust dans *Utopiques, jeux d'espaces*, 2ème ed., Paris, Editions de Minuit, 1971, pp. 271-283 et son développement dans *Cartes et Figures de la terre*, Paris, Centre C. Pompidou, 1979.

jamais ainsi, ni même Gomboust en 1647, comme configuration « réelle » de chose. Gomboust le sait si bien qu'il place dans le coin supérieur gauche de sa carte, un tableau avec la légende écrite « Paris vu du Mont Martre » et dans la partie inférieure à gauche (et à droite) de petites figurines humaines sur une colline fictive d'où ils « contemplerait » Paris si cette colline existait du côté de Charenton, mais, en fait, d'où ils regardent, comme nous le faisons, la carte¹⁹; d'autant que – comme vous l'avez constaté – une grande partie des édifices de Paris y sont représentés par leur plan au sol, par ichnographie²⁰, mais non certains autres qui le sont selon l'image qu'ils auraient en vue cavalière ou à vol d'oiseau, point de vue qu'adopteraient les figurines humaines que Gomboust a représentées à la marge de sa carte. Opacité de la réflexivité représentative: voici les délégués, les représentants, sur ce bord inférieur du « *se présenter représentant Paris* » de la carte qui lui donnent figures par lesquels le sujet de représentation trouve forme d'homme et de femme de 1647 et entre dans la carte, comme effet du dispositif. Il n'en reste pas moins que, comme disent les logiciens de Port-Royal, devant la carte de Paris, nous disons légitimement « c'est Paris »²¹. En ce sens, tout signe-représentation a un effet de réalité ici marqué dans l'énoncé par: « c'est », et l'on découvrirait la figure même, historique et idéologique, de cette légitimation, avec l'appareil géométrique des échelles de mesure dans la partie inférieure droite et avec le petit tableau dans la partie supérieure, qui, en pendant à la vue panoramique de la cité, représente son centre, le palais du Roi²².

Le modèle du portrait comme, au delà, l'image dans le miroir exemplifierait la dimension réflexive du signe. Tout signe dans le moment même où il rend présent un être absent (ou mort) redouble, réfléchit ou insiste l'opération de représentation. La présentation de cette opération, *comme étant le fait d'un sujet de représentation*, est particulièrement évidente avec le portrait. Le « je » se représente, le « je » se présente à soi-même dans le signe qui le représente et plus généralement dans tout signe-représentation. Tout signe a un effet de sujet.

¹⁹ Cf. sur ce point, notre étude, *La ville dans sa carte et son portarit: proposition de recherches*, « Cahiers de Fontenay, Villes-Pouvoirs », n. 30-31, juin 1983 et plus particulièrement l'étude de deux plans de Strasbourg, celui de Braun et Hogenberg (1572) et celui de Conrad Morant (1548).

²⁰ Citons la note de Claude Perrault sur ce terme dans sa traduction de Vitruve: « le mot ichnographie signifie la représentation ou le dessin du vestige d'un édifice: c'est ce que nous appelons le plan. *Ichnos* en grec signifie le vestige ou l'impression qu'une chose laisse sur la terre où elle a été posée ». Vitruve, Livre I, chap. II, p. 10, n. 5. On en comprend l'intérêt pour la notion même de déconstruction.

²¹ *Logique de Port-Royal*, p. 205.

²² Cf. notre *Le Portrait du Roi*, Paris, Editions de Minuit, 1981.

Mais qu'il s'agisse du portrait ou de la carte, les valeurs du trait, du tracé, du dessin et du dessin insistent, de l'intention signifiante et de son inscription, de sa scription. La carte non seulement est un tracé, un trait, un dessin mais elle n'est vraiment représentation que lorsqu'elle est envahie par les noms écrits qui, comme signe-représentation, identifient le lieu où ils le sont. Aussi n'est-il pas surprenant que, lorsque les logiciens de Port-Royal, selon toute la tradition philosophique occidentale, opposent aux signes naturels – dont l'image visible d'un homme dans le miroir est le modèle – les signes conventionnels dont la relation est arbitraire et dépend d'une convention sociale, le paradigme de cette conventionalité soit celui des mots de langage représentant les pensées et le comble de cette conventionalité trouvera son exemple privilégié dans le caractère écrit, la lettre inscrite puisqu'elle sera la représentation tracée et visible, mais arbitraire, d'une articulation institutionnelle de la voix, dans le signe vocal; institution du langage représentant les pensées²³. En ce sens, le portrait, soit l'exemple du *Saint Cyran* de Champagne, autant et sinon plus que la carte (nommée aussi portrait ou pourtrait au XVII^e siècle) tiendrait à la fois de l'image d'un homme dans le miroir et du nom inscrit; moins au titre d'une opération théorique (le portrait de cet homme est comme son nom visible, son signe « naturel »; le nom propre de cet homme est comme son portrait écrit, son signe « conventionnel ») qu'au titre d'une opération d'inscription, de trace et de tracement, de protraiture et de pour-traiture, de dessin et d'écriture. Et il n'est pas sans signification à la fois sémiotique, historique et philosophique de noter que ce qui est ici écrit à la marge du tableau n'est pas le nom du modèle mais son âge (62) à la date de sa mort (1643) alors même que le modèle est représenté vivant²⁴: un portrait comme signe-représentation dans sa fidélité, sa vérité même (dimension transitive) a toujours un rapport à la mort (dimension réflexive)²⁵.

Je voudrais éprouver ces premières remarques en proposant une double expérience, une double expérimentation, mais que des tableaux de peinture réaliseraient: celle où des signes « conventionnels » de langage, des *signes écrits* entreraient, interviendraient, adviendraient ou surviendraient dans la représentation de peinture: des signes, des mots dans la peinture; et, deu-

²³ *Logique de Port-Royal*, p. 58. *Grammaire générale*, chap. V, 1^{ère} partie, « Des lettres considérées comme caractères ».

²⁴ Cf. notre étude de ce portrait dans *Etudes sémiologiques, écriture, peinture*, Paris, Klincksieck, 1971. Voir également J. Orcibal, *Frontispices gravés des Champs-Élysées*, « Bulletin de la Société des Amis de Port-Royal », 1952, et la note de B. Dorival, *Philippe de Champagne et Port-Royal*, Catalogue 1957, pp. 15-16.

²⁵ Cf. sur ce point, Pierre Aubenque in *Le problème de l'être chez Aristote*, Paris, P.U.F., 1962, la discussion de la notion de quiddité et sa relation à la mort, p. 469.

xième expérience, celle, si l'on peut dire inverse, où la représentation de peinture pousserait si loin son intention représentative ou accomplirait si parfaitement sa capacité transitive – représenter quelque chose – que sa dimension réflexive – présenter le fait de représenter en représentant quelque chose – serait en quelque sorte effacée, déconstruite dans sa construction même, où, en un moment, tout se passerait *comme* si la chose même était là présente sur le tableau: des choses elles-mêmes dans la peinture.

Cette double expérimentation aurait un double enjeu à la fois théorique ou philosophique et historique ou idéologique. D'abord permettre une interrogation critique précise de la représentation de peinture (et de la peinture comme représentation), de son fonctionnement et de sa fonction symboliques en la mettant en « crise » deux fois: une première fois, par l'introduction d'un élément *hétérogène* dans le tableau, relevant d'une autre substance sémiotique, les signes ou les mots écrits lisibles et lus *dans* l'image: interrogation du « même » par l'autre.

Une deuxième fois, par la découverte dans la représentation, d'un *comble* de la représentation, de son excès interne, d'un affolement de son fonctionnement et d'une hypertrophie de sa fonction: interrogation du même par le même. Le jeu de cache du signe représentant serait alors tel que, loin de reconnaître dans le signe la chose qu'il représente, loin de faire comme si le signe n'existait pas pour accéder à elle, la chose signifiée s'imposerait comme chose dans le tableau.

Dans les deux cas, la « critique » de la représentation se présentera comme une crise de la représentation par les marges et les combles qu'elle se donne pour le clôturer et s'accomplir, se totaliser.

Le deuxième enjeu de cette expérimentation est historique et idéologique: il s'agirait, au plan d'une histoire des formes symboliques – au sens de Cassirer – de faire apparaître par ces exemples, quelque peu marginaux à première apparence, que les règles et les lois de la rationalité qui produit ou construit ces formes dans l'imagination – pour parler à nouveau le langage de Cassirer – sont historiquement inséparables de leur dérèglement, de leur dé-construction²⁶. L'intervention des signes et des mots écrits dans la représentation de peinture, l'insistance d'une lecture de signes de langage tracés

²⁶ E. Cassirer, *Philosophie der Symbolischen Formen*, Berlin, 1923-1929 (ed. fse Paris, Editions de Minuit, 1972). Voir en particulier, dans l'introduction, la 1ère partie sur le concept de forme symbolique et la notion de système des formes symboliques et la troisième sur le problème de la « représentation » et la structure de la conscience; dans le chapitre 2 du 1er volume la partie consacrée à l'expression (mimétique, analogique et symbolique) et dans le 3ème volume, la 2ème partie sur le problème de la représentation et la construction du monde de l'intuition.

et inscrits, tout comme le surgissement des choses elles-mêmes dans le simulacre de leur présence réelle, manifestent (eu égard au champ historique de la rationalité moderne, c'est-à-dire de la représentation) le retour d'un reste, la poussée d'un excès que le dispositif de la représentation ne cesserait de tenter de maîtriser ou de contrôler: transcendance des forces, altérité du désir, puissances du religieux et du sacré, désir d'absolu, présence d'une indéfinité, irruption d'une violence de morte, autant de philosophèmes ou d'idéologèmes que la réflexion rhétorique et poétique classique assigne au sublime dans le temps même où elle élabore les codes de la représentation artistique, les règles et les normes du « système représentatif »²⁷.

Je travaillerai donc les marges et les combles de la représentation en peinture à partir de deux tableaux, l'un qui relèverait d'un bord extrême de notre modernité et peut-être, dans son ironie ou plutôt dans son humour, dans sa gaieté même, de son crépuscule, l'autre qui relèverait de l'autre bord de notre temps, de son aurore: double bord, double marge d'une histoire de la représentation; le premier peint par Paul Klee dans les années 1930-35 dans tout l'éclat lumineux du Bauhaus mais aussi à un moment où, en 1933, la bête innommable fait irruption sur la scène de l'histoire européenne²⁸; le second peint en 1486 par Crivelli, ce vénitien qui quitta Venise en 1457 pour n'y jamais revenir, ce marginal des écoles de peinture mais qui – effet ou raison de cette marginalité – sut porter à leur comble les apports de Padoue, de Vérone et surtout de Ferrare²⁹.

Ce petit tableau de Paul Klee, que j'ai rencontré – *by chance*, à la manière d'un mot d'esprit – lorsque je préparais cette communication, a la chance d'avoir reçu de son peintre, son nom, son titre en latin qui est celui-là même (ou une partie) de cet exposé: il se nomme *ad marginem*, à la marge, vers la marge (de la représentation en peinture). J'ai dit que le peintre le nomme, mais aussi que le tableau se nomme lui-même – brève paraphrase de remarques de Klee dans sa Conférence d'Iéna – le peintre le nomme et écrit son nom dans la marge « Ad Marginem » et le tableau se nomme ad margi-

²⁷ Cf. notre étude (à paraître) sur la notion de sublime et la traduction par Boileau du *Traité du Sublime* de Longin.

²⁸ Cf. Will Grohmann, *Paul Klee*, New York, Abrams, p. 311, pl. 237.

²⁹ Cf. Daniel Arasse, *Les Primitifs d'Italie*, Genève, 1978, p. 278, pl. 70. Sur la marginalité de Crivelli, il vaudrait la peine de citer ce passage de l'introduction au chapitre « Venise » des *Peintres italiens de la Renaissance* de Berenson 1893 (trad. fse L. Gillet), Paris, Gallimard, 1926: « Crivelli a sa place parmi les artistes les plus originaux de tous les temps et de tous les pays; On ne se lasse pas de lui... Il faut traiter ce grand artiste à part, comme le produit d'un milieu stationnaire ou rétrograde. Il a passé toute sa vie à l'écart, loin des grands centres de culture, dans une province que Saint Bernardin de Siègne, au prix de ses dernières forces avait ramenée à l'enfance. Il n'appartient pas à un siècle dont le caractère est d'être une époque de constants progrès. Il demeure par conséquent en dehors du cadre de cet ouvrage » (p. 30).



Paul Klee, *Ad Marginem*

nem, à la marge³⁰. *Margo, ginis*: bord, bordure, borne, frontière, rive, mot attesté chez Tite Live, Ovide, Juvenal, Valère, Maxime, Vitruve, Vitruve en particulier au dernier chapitre du Livre V de son traité d'architecture qui traite des ports et de la maçonnerie qui se fait dans l'eau.

Ce petit tableau du Musée de Bâle (43,5 x 35 cms) nous permettra sinon de répondre aux questions que j'ai posées in limine – *ad marginem* de cet exposé – du moins d'en cerner quelques bords, quelques marges. Grohmann dans son commentaire écrit ceci: « *Ad Marginem* ressemble à un vieux document avec une planète rouge dominante au centre d'un champ vert fané. Une écriture fantomatique est dispersée le long des marges comme dans un dessin d'enfant. Il y a aussi des hiéroglyphes de plantes, un oiseau, des fragments de figures et des lettres de l'alphabet – un diplôme du royaume de la Nature »³¹. Dispersée, il est vrai, sur les *bords* du tableau, sur les marges, mais précisément prenant appui sur elles, d'abord une végétation raffinée, précieuse, de graminées et d'ombellifères, plus abondante sur un côté que sur les trois autres: fourmillement rare d'objets où le regard se disperse à la mesure de la dispersion de ces figures botaniques. Mais le regard est sans cesse recentré par le disque rouge central intense doté d'un rayonnement sombre qui dessine sur le fond vert une sorte d'aura nocturne cruciforme; hésitation du regard sur cet autre bord du tableau qu'est le fond: cette « aura » appartient-elle à la planète rouge – « figure » – ou au « fond-surface » de la tavola? Hésitation quant à l'appartenance du rayonnement sombre: est-il du soleil rouge par intensification de ses frontières ou d'un astre que, par une sorte d'éclipse inversée, le soleil viendrait occulter?

Mais y a-t-il jamais eu dans la nature, un oiseau capable de marcher sur un bord, la tête en bas, fut-il seulement une silhouette, un oiseau réduit à sa plus simple expression, un « signe » d'oiseau, hiéroglyphe, comme dit Grohmann? Mais hiéroglyphe, pictogramme, furent-ils jamais inscrits ainsi renversés? Oui, sans doute si le regard veut lire correctement, convenablement les quatre lettres alphabétiques écrites sur les bords: « V » près du bord supérieur, « r » à gauche, « l » à droite sur les bords latéraux, « u » sur la marge inférieure. Deux d'entre elles sont enfermées dans un cartouche « u » et « l »; « r », « v » sont à l'état libre, écrites sur les bords d'un support qui n'est autre que celui du tableau. Trois consonnes, une voyelle: le « u » central sur la marge inférieure répond de sa voix de voyelle à « u » sur la

³⁰ « De l'art moderne » conférence prononcée à Iéna en 1923, trad. fse dans P. Klee, *Théorie de l'art moderne*, Médiations, Gonthier, 1964, p. 24; et dans Paul Klee, *Ecrits sur l'Art I, La pensée créatrice*, textes recueillis et annotés par Jurg Spiller, trad. fse S. Girard, Dessain et Tolra, 1973, p. 90.

³¹ W. Grohmann, *op. cit.*, p. 311.

marge supérieure, « v » si proche graphiquement du « u », mais qui consonne, est condamné à consonner avec sa voyelle « v » - « u » - « vu ». Ainsi de même le « r » et le « l »: « r » - « u », « u » - « l ».

A la marge du tableau, parmi les plantes aquatiques, ainsi *la voix* sous l'espèce des signes graphiques qui la représentent, au milieu de hiéroglyphes-pictogrammes qui n'appartiennent qu'à la langue de Klee. La voix d'une voyelle ou plutôt une voyelle de la voix absente du tableau: *u* qui fait dire, prononcer, proférer les trois autres lettres: vu, lu, ru ou uv, ur, ul, à la marge du code phonique sous-jacent, rul, vur, vul: lur, vlu, lurv, vlur, etc... Voici donc le regard qui parcourt, un peu affolé, la marge du tableau dans tous les sens, à la recherche d'un sens, en tournant en rond (ou plutôt en rectangle), autour du cercle rouge central, u l v r, l v r u, v r u l, r u l v... ou dans l'autre sens. A la faveur de ce parcours, toutefois, l'oiseau sur sa marge, marche correctement sur ses pattes et non la tête en bas; mais alors, surprise, le « u » est devenu un « n » tandis que ses trois compagnons consonnes deviennent les signes d'une écriture indéchiffrable pour moi. Nous voilà, pour voir mieux, rejetés à la marge la plus extrême de la voix. Un tour encore et le « u » se transforme en un « z » inversé; le « r » en une plante; le « v » en insecte et le « l » en ornement... Cette quête du sens, dans tous les sens à la marge de la voix, à la marge du tableau, entre signe vocalique et signes consonantiques qui la représentent à l'audition et à l'oeil, suppose pour s'effectuer soit que je puisse faire tourner le tableau autour de son centre rouge, soit que je puisse me déplacer autour de lui, par exemple en le posant sur le sol et les marges du tableau deviennent alors les margelles d'un puits quadrangulaire où, dans l'eau verdâtre du fond, une étrange planète rouge vient se refléter et se prendre, à moins qu'elle ne monte de ses profondeurs, très précisément *au lieu* de mon visage penché sur la margelle, très précisément au lieu de mon oeil qui se regarde et se découvre sous la forme d'un astre à rayonnement sombre: déplacement, médusant, stupéfiant de la réflexivité du dispositif.

Mais que l'on essaye donc au musée de Bâle de faire tourner le tableau sur sa cimaise ou de le mettre au sol et de le contempler de dessus! Avec quatre lettres inscrites à la marge de l'oeuvre, le tableau ébranle sur ses fondements l'institution muséale construite cependant pour le magnifier: la loi de l'accrochage hésite à édicter ses règles et ses règlements. Voici donc une représentation devenue par les effets des lettres écrites, par l'effet de l'écriture tracée, un petit objet théorique à conséquences pratiques, un petit événement déconstructeur à la mesure ou dé-mesure de la rigoureuse construction de l'oeuvre selon les règles et les normes de la représentation.

Qu'il en soit ainsi, je n'en veux pour signe qu'un dernier signe: sous le « u », il y a cette virgule noire, comme l'ouïe d'un violon, inscrite sur la

figure d'un cor ou d'une trompe, ouïe ici incongrue, mais qui n'a, sans doute, pas d'autre sens qu'adressée au regard qui lit le signe « u » : « faites sonner, faites résonner les signes peints et d'abord ce « u » ; et de la trompe s'échappent trois fleurs, des plantes géométriques, pour aboutir, en ce coin, à deux yeux qui me regardent : l'ouïe, cette ouverture pratiquée dans la table de l'instrument et qui contribue à en augmenter le son... La voix de « u » ainsi augmentée « *per-sonat* » : elle produit au bord, à la marge du tableau, du visible et plus que du visible, du regard, le regard du tableau qui me regarde, comme l'écrivait aussi Paul Klee : surprenant, humoristique retour ou reversion du sujet de la représentation³².

Le tableau de Klee *ad Marginem* impose, je crois, que soient posés quelques uns des problèmes des marges de la représentation, marges de la voix, marges du système des signes graphiques, marges de la conventionalité des signes de langage dans les marges ou sur les bords des figures visibles, du système de la représentation et des plaisirs de la mimesis.

Qu'est-ce que représenter silencieusement la phonè? ³³ Comment picturalement représenter l'irreprésentable souffle des signes sinon par les marges, par les bords où toute la représentation alors s'échappe à elle-même ne laissant au *centre* structural du tableau que la trace de son retrait, sous la figure de l'éclipse d'un astre circulaire à rayonnement sombre?

Première marge, premier bord : le signe graphique, graphème visible de la voix dans le phonème vocalique – la voyelle – où la voix se spécifie par opposition aux autres phonèmes vocaliques ou consonnantiques relevant d'un système spécifique, d'un idiome de langue.

Mais deuxième marge, deuxième bord : l'inscription du signe graphique dans la représentation de peinture induit des effets de sens (ou de non sens) déviants, déplacés, je veux dire qui ne sont pas ceux relevant du système phonologique auquel le signe graphique du phonème appartient : effets qui à la fois déplacent la voix et ses signes vers des figures ou des motifs de

³² Cf. sur ce point, la remarquable étude de Philippe Lacoue-Labarthe, *L'écho du sujet*, in *Le Sujet de la philosophie*, Paris, Flammarion, 1979, dont nous reprenons à notre compte la question inaugurale « ... j'aimerais en somme savoir, si cela peut se *savoir*, ce qui arrive lorsqu'on remonte de Narcisse à Echo, me posant cette simple question : " qu'est-ce qu'un retentissement ou une résonance? Qu'est-ce qu'un phénomène 'catacoustique' " ? » p. 227, cf. également *ibidem*, pp. 283-293.

³³ Cette question posée à propos du tableau de Klee réactiverait – partiellement et comme « expérimentalement » – quelques uns des problèmes fondamentaux que construit J. Derrida à partir de Husserl dans *la Voix et le phénomène*, Paris, P.U.F., 1967 et en particulier dans les chap. IV : « le vouloir-dire et la représentation » pp. 61-63 (« le signe est originairement travaillé par la fiction »), V : « Le signe et le clin d'oeil » (on se souviendra qu'une oeuvre de Klee s'intitule *Ein Hexenblick*, 1923, Paris, coll. M. et Mme Ribout) et VI : « la voix qui garde le silence », p. 78 sq.

représentation visuelle et inversement le tableau, ses figures et ses fonds vers une complexe partition musicale-picturale pour voix et images³⁴.

Parfois, comme dans un détail extrait des *Bergers d'Arcadie* de Poussin, la figure et l'inscription jouent un étrange événement ou accident pour le regard: tout se passant comme si les mots inscrits dans la pierre du tombeau – retour de la réflexivité dans le monument construit de la mort – sortaient de la bouche ouverte du berger qui épelle les lettres de l'épithaphe pour venir se graver au fur et à mesure de leur profération³⁵.

Ainsi encore ce tableau de Paul Klee (1919) du Musée de Bâle titré par le peintre et se nommant *Villa R* où le graphème R inscrit son jambage comme enjambement visuellement déviant par rapport à cette route qui s'enfonce vers le fond du paysage, comme un signe en marche mais qui quitterait le chemin qui lui est tracé en profondeur dans le tableau: errance du R qui ramène l'ensemble du tableau vers le *plan* de surface de représentation, qui en déréalise l'illusoire troisième dimension construite selon les règles, – R qui est cependant l'initiale de *Raum*, espace – pour faire de l'ensemble une surface d'inscription de pictogrammes³⁶.

Et j'aurais pu parler du E majuscule gravé sur le noble pilastre de l'*Ordre* de Poussin (dit *Ordre Chantelou*) qui fait dériver toute la représentation de l'*Ecclesia* de l'Évangile au E delphique selon Plutarque³⁷ ou de tout ce discours écrit dans la partie gauche de l'*Ex-Voto* de 1662 de Champagne qui opère selon les règles mêmes de la construction de la représentation votive, une des plus puissantes déconstructions de la représentation classique³⁸.

Je voudrais donc vous présenter rapidement l'étude d'un deuxième tableau, l'*Annonciation* de Crivelli qui va nous permettre de poser, cette fois directement, la question du comble de la représentation, c'est-à-dire celle de la chose même en peinture, en entendant cette expression « en peinture » simultanément comme la chose même *dans* le champ d'un tableau, d'une

³⁴ Cf. dans nos *Études sémiologiques, écritures, peintures*, Paris, Klincksieck, 1971, *Klee ou le retour à l'origine*, pp. 105-106.

³⁵ Cf. notre *Détruire la peinture*, Paris, Galilée, 1977, pp. 98-114.

³⁶ Cf. W. Grohmann, *op. cit.*, pl. 138 et pp. 152-153, un intéressant commentaire des peintures de 1918 et 1919.

³⁷ Cf. A. Blunt, *Nicolas Poussin*, New York, London, Phaidon Press, 1967, pp. 201-203. *Critical Catalogue*, n. 117, p. 79; Plate n. 158. La référence évangélique est Matthieu, 16, 18-19; à Plutarque, *Moralia*, *Sur le E de Delphes*, 384 d. et sq. Cf. notre étude (à paraître) sur la voix en peinture.

³⁸ Cf. A. Dorival, *Philippe de Champagne, 1602-1674*, Paris, Laget, 1976, pp. 147-151 et notre étude dans les *Mélanges Mikel Dufrenne*, « 10/18 », Paris, 1975, pp. 409-429 et la bibliographie.



Crivelli, *L'annunciazione*

représentation de peinture et comme la peinture de la chose même (non pas représentée en peinture), comme la peinture de « quelque chose » qui accéderait au statut de la chose même, question par laquelle la représentation de peinture en quelques uns de ces points s'excéderait elle-même sans cependant se transgresser: ainsi poserais-je la question du trompe l'oeil.

A la faveur d'une confusion d'expression courante dans les textes de théorie et de critique d'art au XVII^e siècle, pour certains, relèverait du trompe l'oeil tout art dont la mimesis paraît être la préoccupation majeure et la visée ultime, tout art moins attaché à créer des formes qu'à fabriquer, en face de la « réalité », un monde « illusoire » qui ne se justifierait que par sa ressemblance avec elle. Ainsi selon Malraux, la peinture s'abandonne au trompe l'oeil au XVI^e siècle lorsque systématiquement elle cherche à nous placer en « pays de connaissance » et renonce à la grandiose invraisemblance du sacré³⁹. Dans le *Songe de Philomathe*, Félibien entre 1666 et 1668 fait dialoguer la peinture et la poésie. La première déclare: « J'expose des choses qui paraissent si réelles qu'elles trompent les sens... je fais par une agréable et innocente magie que les yeux les plus subtils croient voir dans mes ouvrages ce qui n'y est pas. Je fais paraître des corps vivants dans des sujets où il n'y a ni corps ni vie. Je représente mille actions différentes et partout l'on dirait qu'il y a de l'agitation et du mouvement. Je découvre des campagnes des prairies, des animaux et mille autres sortes d'objets qui n'existent que par des ombres et des lumières et par le secret d'une science toute divine avec laquelle je sais tromper les yeux »⁴⁰. Ce texte, dans son apparente naïveté mériterait une analyse minutieuse. Je n'en retiendrai que cette question: est-ce que tromper les sens ou tromper les yeux équivaut au trompe l'oeil? Et si la caractéristique la plus prestigieuse de la « réalité » consiste depuis la Renaissance dans l'organisation tridimensionnelle de l'espace, est-ce que l'artiste réalise le trompe l'oeil par excellence en figurant sur une toile, avec un soin tout particulier, le relief et la profondeur? Bien évidemment non, car ces prétendues reproductions ne trompent personne et devant un portrait fidèle à si méprendre, nul ne se méprendra jamais: il y a reconnaissance, il n'y a pas illusion. L'application des lois de la perspective permet au peintre de rendre compte des trois dimensions d'un objet, mais non point ipso facto de nous le faire prendre pour un objet à trois dimensions⁴¹.

Soit donc l'*Annonciation* de Crivelli: un somptueux, un éblouissant exer-

³⁹ Cf. Pierre Charpentrat, *Le trompe l'oeil dans la Nouvelle Revue française de Psychanalyse. Effets et formes de l'illusion*, Paris, Gallimard, n. 4, 1971.

⁴⁰ Félibien, *Le songe de Philomathe. Entretien sur les Vies des plus excellents peintres anciens et modernes*, t. IV, cité dans l'édition D. Mortier, Londres, 1705, pp. 355-356.

⁴¹ P. Charpentrat, *art. cit.*, p. 161.

cice de style, une « démonstration du savoir faire moderne ». La perspective y est magnifiée: un superbe échelonnement de plans, scandé par l'architecture et dûment confirmé par les proportions des personnages; à la fois construction de l'espace et des lieux que le tableau représente et construction – modélisation – de la vision du spectateur réglé par le dispositif des orthogonales au plan de représentation et des parallèles tendant à un point de fuite équivalent structural du point de vue que l'œil du contemplateur occupe dans l'espace de vision.

Et cependant, ici ou là, ce qu'il faudrait nommer des signes et peut-être plus que des signes, des signaux travaillent la démonstration géométrique et optique, et son effet visuel, la monstration du monde vraisemblable et fictif de la peinture. Rayant les trois quarts du tableau, la longue diagonale du rayon divin ne parcourt pas l'espace profond et illusoire que la perspective a construit mais la surface du plan de représentation dont le dispositif perspectif opère la dénégation; il rend visible contre la vue, contre la contemplation normée par raison de science ce que la vue elle-même rendait invisible, la quatrième paroi du cube scénographique; visible ou plutôt sensible, mais à quel sens? A l'office de raison – pour parler le langage de Poussin – à l'œil de l'entendement, géomètre et opticien? ⁴² Sans doute et peut-être au delà de l'entendement, à la fine pointe de l'âme puisque ce que cette ligne superbement abstraite signifie, n'est autre que le mystère religieux de l'Incarnation, de la conception virginale du sauveur. Deux figures par leurs regards souligneraient cet autre sens: l'enfant oublié des adultes, à gauche au sommet de l'escalier qui perçoit à la dérobée l'instant où le rayon générateur pénètre dans la chambre de Marie par un petit orifice rond qui a pour seule justification de permettre cette pénétration; le personnage à longue robe situé sous l'arche triomphale du plan intermédiaire qui, les mains sur les yeux, reconnaît ou plutôt cherche à saisir, à arrêter par son regard la fulguration du trait mystérieux. Invisible mystère divin qui excédant la raison dénie ses constructions dont le tableau tout entier est cependant l'imperturbable application.

Un autre signe se manifeste cette fois dans la partie supérieure; au rebord de l'entablement de la loggia ouverte au premier étage de la demeure de la Vierge, un tapis de Turquie et un paon ou plutôt sa queue ocellée non seulement débordent ce rebord mais frôlent à la dépasser la *surface du tableau* que nous regardons.

Mille yeux (ceux d'Argus chargé par Junon de surveiller Jupiter, endormi par Mercure et tué par lui) viennent à la rencontre de notre œil et de ce lieu

⁴² *Correspondance de Nicolas Poussin*, ed. cit., p. 143.

de la surface peinte à côté d'une toile, d'un tapis, nous regardent: symbole de la vanité des gloires du monde, mais aussi celui de la concorde conjugale, mais aussi de l'immortalité, la symbolique religieuse et profane enferme dans la queue de l'oiseau de Junon et ses ocelles la polysémie de ses significations⁴³, et sans doute, plus encore expose la vanité de la représentation peinte dans son exaltation la plus somptueuse pour le regard. La représentation recèle une force divine qui rend présents les absents, écrivait Alberti⁴⁴: présence d'un regard absent du tableau.

Enfin, au premier plan une courgette et une pomme, posées, incongrues sur la rampe du sol scénique. La pomme du péché de la première femme que Marie, la deuxième Eve redimera par le fruit béni de ses entrailles, ce fruit dont la semence mystérieuse en cet instant même est déposée en son sein. La courgette-concombre, elle, pointe *hors du plan de représentation*, elle pénètre dans l'espace « réel » du spectateur. Elle entre dans son espace de vision. « A l'image transparente, allusive qu'attend l'amateur d'art, le trompe l'oeil tend à substituer l'intraitable opacité d'une Présence »⁴⁵: le trompe l'oeil, présence ou plutôt effet de présence, le comble de la représentation optique. En effet il n'est jamais et en aucune manière ressenti comme imitation ou reflet. Il ne renvoie qu'à lui-même. Quelles que soient les valences symboliques et iconographiques du concombre et de la pomme, Crivelli, par leur peinture doublement incongrue quant au sujet et quant au dispositif de représentation, vise à persuader son spectateur que son tableau, tout moderne qu'il est dans sa construction, son organisation, ses références stylistiques renvoie à « autre chose », qu'il exige une autre recherche, une autre interrogation que celle remarquablement, ostensiblement satisfaite qui portait sur la représentation du monde et de l'homme. Entre le rayon divin qui parcourt la surface et le plan de représentation, le tapis et le paon qui l'effleurent et le dépassent et enfin le concombre qui l'outrepasse, tout le mystère sacré de l'Incarnation s'accomplit non pas seulement comme sujet de ce que le tableau représente mais comme le tableau moderne lui-même qui excède ses règles et sa loi en les retournant contre elles-mêmes, par leurs moyens propres. Le tableau de l'*Annonciation*, par ce qui apparaît étrange et familier en un lieu de sa scène, est globalement investi de l'Incarnation invisible et mystérieuse pour être livré à la Chose. Et c'est précisément le concombre, sorte d'emblème de la chose dans sa facticité tendant vers l'in-

⁴³ Cf. G. de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane, 1450-1600*, Genève, Droz, 1958, pp. 297-299.

⁴⁴ L. B. Alberti, *Della Pittura*, II, trad. anglaise J. R. Spencer, New Haven and London, Yale University Press, 1956, p. 63.

⁴⁵ P. Charpentrat, « art. cit. », p. 162 et mon article dans « Critique », n. 373-374, juin-juillet 1978, *Représentation et simulacre*.

forme, par la grossièreté boursouflée de sa protubérance, c'est le concombre qui, par son excessive vraisemblance d'apparence peinte, délie la forme peinte de sa référence au légume réel qu'elle représente pour la muer en apparition d'une inquiétante familiarité⁴⁶. Aussi, loin que le simulacre de la chose, et avec lui, l'effet de présence dans le trompe l'oeil n'apparaissent, ici ou là, pour pervertir et violer les règles du vieux jeu représentatif, ici ou là il les accomplit trop bien en les portant au comble de leur fonctionnement, induisant alors le soupçon que la représentation, la « théorie » moderne de la mimesis n'aurait d'autre fonction que de dissimuler, voire de maîtriser ou de contrôler l'inquiétante familiarité des spectres et des doubles dans l'univers de la fiction.

Dès lors si historiquement, culturellement – et pour prendre une position exactement opposée à celle de Malraux que j'évoquais tout à l'heure – le concombre de Crivelli se trouve paradoxalement et par hypervraisemblance être le signe, quelque peu aberrant d'un investissement de la rationalité de la représentation moderne par la grandiose invraisemblance du sacré, philosophiquement il nous apprendrait *a contrario* que la représentation n'a pas pour effet de nous *faire croire* à la présence de la chose même dans le tableau mais de nous *faire savoir* quelque chose sur la position du sujet moderne, pensant et contemplant le monde, de nous instruire de nos droits et de nos pouvoirs sur la « réalité » des « objets », comme sujets théoriques de vérité. Or le trompe l'oeil s'épuise dans ses effets, le simulacre n'en est que la somme: ce n'est plus l'objet qui est en représentation sur la toile; c'est la chose même, intransitive, suffisante à soi, opaque, *étonnante*, stupéfiant le regard. Le beau mensonge de l'art est devenu troublante hallucination; la belle apparence, fantôme; la représentation de l'objet, l'évocation magique de la chose. Celle-ci entre dans notre oeil et notre regard pour répondre à cette intrusion de l'apparence dans son espace de vision, se résoud dans le geste du toucher. Certes nous ne tendons pas la main vers le concombre pour le palper – simple effet compulsif de réalité. Mais le trompe l'oeil nous cherche et nous atteint en ce lieu de contemplation et de lecture que nous occupons de par les contraintes mêmes du dispositif de la représentation moderne, mais d'où la chose dans son double qui s'y trouve par ailleurs exactement, rigoureusement, insérée, emprisonnée, commence à s'évader; en excès mimétique sans jamais concourir à la constitution de l'ordre de la ressemblance. En ce lieu de l'oeuvre peinte, obscène. Le voir est renversé ou reversé en « être vu » par un appendice informe et aveugle, mixte impur d'angoisse et de sidération.

⁴⁶ Cf. Freud, *Das Unheimliche*, 1919; trad. fse *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933, pp. 163-211.

Je ne peux m'empêcher de voir dans le concombre de Crivelli, dans la chose et son double dans la peinture comme le signal négatif (je ne dis pas négateur) du mystère qui s'accomplit au-dessus d'elle comme si le peintre nous saisissait de l'invisible conception virginale sous la forme turgescence, se gonflant hors du tableau, la forme informe d'un phallus divin, animée de la force divine de la peinture – comme disait Alberti – pénétrant dans l'œil du spectateur.

En conclusion et pour en revenir – par delà les investissements historiques et idéologiques des signes écrits dans la peinture, comme par delà la présence des choses dans leur simulacre, en deçà aussi bien des dérives psychanalytiques auxquelles provoque l'intrusion de l'autre comme l'insistance du même dans la représentation, dont le dispositif n'a d'autre fonction que d'assurer la régulation de l'autre par et dans le même – pour en revenir donc aux formes et aux structures du signe représentation, je voudrais souligner que les caractères d'écriture qui s'y inscrivent, comme les simulacres qui s'y présentent en hallucinations de choses, travaillent, mettent en « crise » le signe-représentation de peinture quant à ses conditions formelles et structurales de possibilité, les unes et les autres de façon différente, en les montrant, les exhibant dans la représentation même qu'elles permettent⁴⁷.

1) Par l'écriture dans le tableau, le plan de représentation est mis en évidence, plan que l'espace représenté, et les figures qui s'y disposent, *dé-nient*: mise en évidence de la limite du dispositif de représentation qui n'est pas seulement son cadre mais aussi son plan, conscience perceptive partielle du refoulement, mais l'essentiel de celui-ci se maintenant, pour paraphraser la définition freudienne de la dénégation⁴⁸.

2) Est mise en évidence par le trompe l'œil – au sens particulier où nous l'avons abordé – la surface du tableau qui n'est pas son support et qui n'est pas non plus le plan de la représentation: le trompe l'œil en effet va, dans la plupart des cas, jouer ses plus puissants effets de présence sur le bord de la limite, *entre* débord et rebord, dans un intervalle presque plat, inframince, que vient occuper la représentation d'un objet, d'une figure plate: ainsi le tapis de Crivelli en trompe l'œil (que le trompe l'œil du rideau de l'escalier des Ambassadeurs à Versailles reprendra à des fins politiques et idéologiques

⁴⁷ Dans cette perspective, on peut se demander si la présentation par la représentation de peinture de ses « propres » conditions de possibilité et d'effectivité n'opère pas cette auto-réflexivité de la représentation à la fois comme sa construction *et* sa dé-construction.

⁴⁸ Sur le transfert de la notion de dénégation dans le dispositif représentatif, voir notre *Détruire la peinture*, p. 58 sq. Cf. S. Freud, *Die Verneinung*, 1925 et la trad. fse par J. F. Lyotard, dans *Discours Figure*, Paris, Klincksieck, 1971, pp. 131-134.

quelques deux siècles plus tard)⁴⁹ et qui est lui-même une variante d'un des gestes fondateurs mythiques de la mimesis picturale, la peinture par Zeuxis d'une toile qui était le simulacre de la toile de peinture.

3) Est mis en évidence, enfin, l'espace de présentation (de réflexivité) de la représentation de peinture, par la peinture d'une chose qui, tout en restant prise « réellement » dans le dispositif de la représentation (entre plan et support), apparaît l'excéder *fictivement*, mais *dans* le réel même. Ainsi le concombre de Crivelli, objet non plus plat, voire extraplat, mais protubérant qui « pousse » sa forme peinte comme une présence réelle hors plan, entre l'oeil du spectateur et le plan.

En conclusion et pour en revenir à l'Annonciation de Crivelli: sur deux pilastres, richement ornés qui encadrent – comme en un tableau – la figure de la Vierge à genoux devant son prie dieu, dans l'attitude de l'humble acceptation du don, ces inscriptions « *Opus Caroli Crivelli Veneti - 1486* ». A la marge de l'oeuvre, inscrits sur son cadre, à son plus extrême bord, deux mots « *libertas ecclesiastica* ». Effets de ces signes écrits par delà ou en deçà de ce qu'ils signifient: « Ceci est un tableau (conçu, peint et en 1486 produit par Carlo Crivelli le Vénitien) »; « Voici, non pas le récit d'une histoire en peinture – celui de l'annonciation à Marie –, *Voici une Annonciation*, celle de Crivelli », présentation du fait de représenter l'annonciation⁵⁰.

Le rayon divin qui de la sublime profondeur céleste où il s'origine, raye la surface de l'opus, avant de revenir de cette surface paradoxale à l'intimité secrète et montrée de la chambre virginale, épingle la colombe de l'Esprit concepteur pour venir se ficher dans l'oreille de Marie, oreille invisible que le placement de la figure dans l'espace représenté tient à jamais cachée⁵¹. La voix de l'Ange résonne – « per-sonne » – dans cette oreille. Seulement la voix, car la Vierge de son lieu ne peut voir le messager...⁵² Que regarde-t-

⁴⁹ Cf. dans cette perspective, J. Baudrillard, *Le Trompe l'oeil*, dans *Pré-publications de l'Université d'Urbino*, n. 62 Série F, marzo 1977.

⁵⁰ Sur cette position du sujet de représentation par et dans le décor de ce que la représentation représente, cf. notre étude de l'Annonciation du Pinturicchio (Chapelle Baglioni, Sta Maria Maggiore, Spello, 1501), « *Rivista di Estetica* » déjà cité, pp. 34-35. A la signature écrite du peintre (Crivelli) est substitué là son autoportrait comme simple ornement de la chambre de la Vierge.

⁵¹ Cf. l'étude de K. Abraham, *Le pavillon et le conduit auditif comme zone érogène*, 1913, trad. fse Ilse Barande, E. Grin, in K. Abraham, *Oeuvres complètes I*, Paris, Payot, 1965, pp. 120-123; cf. J. Derrida, *Tympan*, in *Marges.*, déjà cité.

⁵² Cf. nos remarques sur l'Annonciation de Piero della Francesca (Polyptique de Saint Antoine, Perugia) dans notre étude (à paraître) sur la voix en peinture. Il est toutefois essentiel de noter que la non-visibilité réciproque de la Vierge et de l'Ange n'apparaît qu'à la condition de construire le plan au sol de l'architecture de la scène représentative, son *ichnographie*. Cf. note 20 ci-dessus. Pour le spectateur, en revanche, il y a communication visuelle entre les deux figures. En d'autres termes, la non-visibilité réciproque des figures est elle-même non-visible; cachée par la *construction du dispositif*. Mais cette auto-réflexivité de la non-visibilité est, en

elle donc, visage incliné? Le livre de prières posé sur le prie-dieu qu'elle lisait à l'instant où le rayon se plante dans son oreille invisible ou moment où la voix porteuse du message y pénètre. Mais que voit-elle donc, visage incliné, au delà du livre, à travers le mur de sa chambre? Ou plutôt qu'est-ce que « je » vois qu'elle voit dans la représentation et qu'elle ne peut voir dans ce que la représentation représente? Qu'est-ce que je vois qu'elle voit dans la présentation de la représentation? Le concombre incongru posé sur la marge et qui l'excède sans se libérer de la surface, le concombre au comble de la profondeur que le concepteur-perspecteur y a rationnellement construite et fictivement ouverte, le concombre qui, tout en pointant les signes écrits à la marge, par le A de *Libertas*, vient féconder mon oeil, en me produisant, par ce coup, maître de la mimesis mais en m'assujettissant d'un coup, par mon regard même à l'événement irrécusable d'une présence réelle où la représentation atteint à ses marges et par leurs effets, le comble de son pouvoir constructeur à l'instant même où il se « déconstruit »⁵³.

Ainsi cette analyse, cette étude, ce discours-ci du tableau de Crivelli, à sa fin.

même temps, dans la scénographie représentative, visibilité irrécusable. On appellera scénographie... « la représentation entière d'un édifice, laquelle est mieux faite par la projection que par l'Ichnographie qui ne trace que le plan, ni que par l'orthographie qui ne donne que l'élévation d'une des faces », comme l'écrit Cl. Perrault dans son *Vitruve*, n. 7, p. 10. Plus précisément encore, la scénographie de la représentation joue ses enjeux non seulement esthétiques mais théologiques sur l'écart « déconstructeur » entre ichnographie et orthographie qui en permettent la construction. C'est cet écart qui, en l'occurrence, ouvre l'espace – dans la représentation – d'une présentation de la voix tout en étant le lieu de constitution du sujet « théorique »: c'est moi spectateur qui, « en proie » à la représentation, ne voit pas que l'Ange et la Vierge ne se voient pas tout en les voyant se voir.

⁵³ Notons ici que dans notre *Critique du discours*, nous avons tenté de montrer que le théologème de la présence réelle dans le sacrement eucharistique était, à la marge de la théorie du signe dans la *Logique de Port-Royal*, sa *matrice* métathéorique (je souligne le terme pour toutes ses significations et connotations) ou, pour reprendre un des motifs de cette étude, son comble.