



CRITIQUE

Tirage à part :

LOUIS MARIN

Le discours de la figure

LE DISCOURS DE LA FIGURE

JEAN-LOUIS SCHEFER

Scénographie d'un tableau	}	<i>Le Seuil</i> , 1969, 205 p. (Coll. « Tel Quel »)
Lecture et système du tableau		}

On se souvient de la démarche de Platon dans le *Sophiste*, à la recherche d'une définition — un nom convenable — de son grand adversaire : division dichotomique du genre dans la dimension droite, dont la définition du pêcheur à la ligne constitue la figure. Mais il apparaît bientôt qu'une définition singulière est insuffisante. Sur la première, doit s'en superposer une seconde, puis une troisième, etc., tant l'« animal » se dérobe à la prise de la logique — au filet des noms et du langage : lectures successives dont le terme est à chaque reprise, un nom convenable. (τὸ προσήκον ὄνομα)

Dès la première division, Platon est sensible à la complexité de l'entreprise : « Envisageons un autre point de vue encore ; car il est loin d'être simple, l'art dans lequel rentre l'objet que nous cherchons : il est au contraire tout bigarré (ποικίλον). D'après les divisions précédentes, cet objet nous présente en effet, non point l'aspect que nous venons de définir, mais comme le simulacre (εἰκονισμα) d'un autre genre. » Il y a ainsi une relation essentielle entre le bariolage — la bigarrure — de l'objet, — même si, en ce qui concerne le sophiste, ces contrastes et ces mélanges de couleurs sont métaphoriques — et le simulacre, le fantôme. En effet, la première définition aboutit à un nom convenable ; mais une deuxième lecture est nécessaire dans laquelle s'amorce le simulacre : surimpression fantastique qui se brode (ποικίλλειν) sur le genre défini que désigne le nom qui lui est propre ; le bariolage naît en fin de compte du fantôme qui brouille les limites et dissout la forme, constitue l'être dans son évanescence. En un sens, le sophiste focalise sur son être, de multiples savoirs, et ce foyer de sens, un seul nom sert à le désigner ; mais c'est là une illusion, un leurre, car le foyer se déplace sans cesse, se dérobe constamment et il ne reste

d'autres possibilités au philosophe que de le nommer dans la multiplicité des paroles, et interminablement : « Quand un homme nous apparaît doué de multiples savoirs, bien que le nom d'un seul art nous serve à le désigner... c'est là une apparence (φάντασμα) où il n'y a rien de sain, et elle ne s'impose évidemment à propos d'un art donné que parce qu'on ne sait y trouver le centre où viennent s'unifier tous ces savoirs et on est ainsi réduit à mettre sur qui les possède, plusieurs noms au lieu d'un seul. » Autrement dit, le discours sur le sophiste risque fort d'être la succession sans trêve des lectures de l'objet, constitutives de signifiants verbaux dont l'ancrage dans le sens est impossible ; il découvre par là que le sens même n'est que dans cette succession productrice de signifiants dont l'ensemble bariolé et ouvert a nom fantastique : l'apparence, la fiction représentative. Et ici cesse la métaphore, dans le paradigme de la γραφική τέχνη, celle du peintre, qui obéit aux règles de l'illusion perspective : les fictions du discours sophistique appartiennent au même monde que celle de la fantasmagorie picturale, dans lequel se déploient la violence de l'apparence, le charme magique des figures du langage et celles du rêve, la puissance sur l'âme des reflets dans les miroirs et les eaux, des εἰδωλα faites d'ombres et de couleurs sur les tableaux.

Le livre de Schefer invite à ce retour à Platon, et très particulièrement au mouvement même du discours philosophique dans le *Sophiste* ; lorsqu'il s'agit de simulacres, de fantômes, de tableaux, le discours que je tiens sur eux, en eux, constitue interminablement leur sens en en constituant les signifiants, dans une probabilité croissante, mais non définie. En nommant le tableau, le tableau nommé se dérobe à ma prise, loin de l'assurer, et cependant il n'est de prise que dans cette dénomination : parce que nous avons affaire à l'être de l'apparence à l'égard de laquelle il n'est pas de recours, pas de remèdes dans la mesure, le calcul ou la pesée de l'être ; discours tragique, comme l'avait déjà vu Gorgias, discours qu'il faudrait enfin assumer dans ses fondements, même pour s'apercevoir qu'ils se dérobent, dans le retour qu'il convient de faire vers eux. « Vois-tu comme on a raison de dire que cette bête sauvage est bariolée et qu'elle justifie le proverbe « d'une main point ne le prendras. » Est-il possible de capturer le tigre dionysiaque, le saisir conformément à l'édit royal, le livrer au souverain... « en divinant au plus vite l'art qui fabrique les images, en descendant dans son repaire. »

Le livre de Schefer est un commentaire de ce paradoxe : que l'objet de la sémiologie picturale est la multiplicité des

mouvements discursifs par lesquels un tableau est dit, réitéré sans cesse dans les noms qui lui conviennent et que d'autre part l'ensemble de ces noms désignent un centre absent — pour parler comme Platon — un foyer vide et aveugle — un οὐ τόπος, l'utopie qui est celle-là même du simulacre fantastique. Je ne peux rien dire du tableau et je ne peux que dire le tableau. Il n'est d'autre système que cette quête constitutive qui lie, dans une unité sans cesse déplacée, le tableau — la lecture — et le texte.

En un sens, mais en un sens seulement, ce problème — paradoxe est celui de la constitution d'un métalangage de la peinture : de la même façon que dans les systèmes linguistiques le discours que je tiens sur un discours ne s'instaure pas au même niveau que son objet, mais décalé par rapport à lui, puisque le système objet est *signifié* à travers le métalangage dont le plan du contenu reprend le système primaire de signification, de même dans le discours sur la peinture, n'assisterions-nous pas à la même reprise du système réel de la peinture comme signifié du plan de dénotation métalinguistique ? Mais ce serait sans doute effacer et occulter — dans la hâte et la nécessité de constituer le discours sémiologique — une opération plus primitive qui s'indique — en deçà du discours savant sur la peinture — et par laquelle le langage littéralement constitue (mais sur quelles bases ?) le système objet dans des signifiants : opération à la fois silencieuse et bavarde, silencieuse parce que l'on n'en parle jamais — parce qu'elle n'est jamais thématisée comme telle, bavarde car c'est à partir de ce qu'elle dit que se développent les discours secondaires. C'est cette opération primitive que Schefer prend comme l'objet propre de son analyse en posant la question la plus générale de son livre : le tableau comme figure, dans sa visibilité primitive, est-il lisible ? Quelles sont les conditions de possibilité de la lecture du tableau, au ras de la toile et de ses simulacres ? Une indication précieuse nous est fournie sur ce problème par un texte qui, me semble-t-il, fonctionne dans les marges et au verso du texte de Schefer, le discours freudien. Dans la *Métapsychologie*, Freud note précisément : « la représentation d'objets consciente se scinde en représentation de mot et en représentation de chose... ces deux représentations ne sont pas... des inscriptions différentes du même contenu dans des lieux psychiques différents, ni non plus des états d'investissement fonctionnel différents au même lieu : la représentation consciente comprend la représentation de chose, plus la représentation de mot qui lui appartient. » Dans cette représentation d'objet, s'articulent immédiatement le lisible et le visible, le dire et le voir, articulation qui est simultanée-

ment et de façon complexe, celle-là même du discours scientifique et l'autre de ce discours, l'articulation fantastique du désir dans la scène-scénario, dans le spectacle référentiel qui est conjointement organisation syntaxique et champ sémantique. Dès lors on comprendra que le simulacre figuratif soit également polysémique indéfiniment, interminablement, que le sens s'y déplace, c'est-à-dire ce que j'en dis, sans que la configuration, la forme dans laquelle s'effectue le déplacement du discours — se modifie. Est-il donc possible de saisir et de dire dans son articulation propre, dans un discours éprouvé, ce lieu énigmatique du tableau dans lequel la figure et le texte, la représentation de mot de la chose et la représentation d'objet de la chose se conjuguent et s'échangent ? Métalangage, si l'on veut, mais dont la visée n'est pas de tenir à distance le système réel qu'il récupère comme son signifié propre ; au contraire, discours intégré à l'utopie du tableau comme sa délimitation et sa constitution.

On a souligné déjà que le livre de Schefer se déployait à deux niveaux : celui de la lecture d'un tableau particulier — *La partie d'échecs*, de Bordone ; *Les dix mille martyrs*, de Carpaccio — et celui de la théorie de la lecture d'un tableau en général. D'où le mauvais problème de l'extrapolation ou de la généralisation d'un niveau à l'autre : mauvais problème de mettre en question un effort théorique parce qu'il prend son point de départ dans un tableau particulier, comme si les modèles théoriques n'étaient pas toujours constitués ainsi et mis à l'épreuve dans leur retour au particulier qu'ils permettent de maîtriser : ce serait méconnaître sur ce point la validité et la fécondité de ce que Panofsky, à la suite de Wind, appelait le cercle méthodologique propre à l'analyse iconologique, qui, comme toute science structurale, ne doit attendre d'autres preuves de la vérité de ses découvertes que les vérités qu'elles lui font découvrir.

D'autre part, une raison supplémentaire — et essentielle — corrobore l'attitude méthodologique de Schefer : les principes de lecture du tableau tels qu'ils se dégagent de son livre la définissent comme un constant recours aux autres tableaux analogues ou de même type, dans la dispersion articulée d'une transtextualité. Par conséquent — et c'est là une proposition théorique fondamentale du livre — la lecture d'un tableau est nécessairement, par sa nature même, théorie de la lecture du tableau, puisque toute lecture est obligatoirement ouverte vers l'infinité des lectures de ce tableau, rendues possibles par les autres tableaux. Mieux encore, la signification de ce tableau est cette ouverture même au supplément de lecture apporté par les tableaux et les textes de recours. Aussi cette question initiale des deux niveaux du

livre renvoie-t-elle à la thèse centrale que défend le livre lui-même.

Cette thèse se fonde sur un double postulat initial : 1) la peinture n'est pas une langue ; 2) le tableau est analysable systématiquement, postulat qui réitère le problème-paradoxe que nous énoncions plus haut : si la peinture n'est pas une langue, comment le tableau peut-il être analysable en termes de système ? D'où, pour l'aborder, la nécessité de deux éclaircissements : faire une sémiologie de la peinture en général est une tâche secondaire par rapport à la constitution d'une sémiologie du tableau, car la peinture, en tant qu'objet sémiologique, présuppose une implication absolue des rapports de signification dans le tableau. « Le point de départ d'une réflexion de type sémiologique sur le tableau serait donc... la question : qu'est-ce qu'un tableau ? » La sémiologie picturale ne peut apparaître qu'une fois constituée la sémiologie du tableau — en se réduisant à elle. L'autre contenu de l'affirmation que la peinture n'est pas une langue est la thèse d'un ordre autonome de la peinture non réductible ou assimilable à un savoir antérieur. C'est au fond une reprise, dans un autre langage, de la remarque que Francastel faisait sur Poussin lorsqu'il évoquait à propos de celui que Bernin appelait le grand affabulateur, l'amorce — par-dessous le déploiement des mythes et des légendes — de ce dialogue direct de l'homme avec le monde des impressions sensibles : « L'activité de Poussin, écrivait-il, est double : elle se poursuit intérieurement sur le plan de l'analyse phénoménologique des données pures des sens et extérieurement comme génératrice d'une fabrication d'objet : le tableau. » En ce sens, la question fondamentale est bien : qu'est-ce qu'un tableau ?

« La peinture n'est pas une langue ». La proposition négative a deux significations dont l'une découle directement de l'autre. Elle signifie d'abord que la peinture ne fonctionne pas comme le langage articulé verbal selon le concept dichotomique de la langue et de la parole : les tableaux ne sont pas les paroles ou les discours dont la peinture serait la langue sous le double aspect de l'institution et du système. En conséquence — et c'est là le deuxième sens — l'application directe du modèle linguistique à la peinture ne peut qu'engendrer des mécomptes et interdire la constitution d'une sémiologie picturale fondée. Affirmer que la peinture est une langue — point de vue ontologique — impliquerait au point de vue épistémologique que la peinture n'est abordable que comme une langue. La problématique que le livre de Schefer articule n'est pas celle-là ou plus précisément c'est cette problématique, mais inversée ou déplacée : il ne s'agit pas de s'interroger sur le langage pictural, ni sur l'application

du modèle linguistique à la peinture, mais d'analyser et de fonder ce que je *dis* du tableau, de définir le statut du discours que je tiens dans l'espace pictural, l'articulation, dans le tableau, du lisible et du visible : réflexion au deuxième degré par laquelle nous passons — si l'on peut dire — du « quid facti » au « quid juris » ; non pas : qu'est-ce que la peinture ? Mais qu'est-ce qui me permet, en posant cette question, de parler de la peinture et non pas seulement de la voir ? Bref, il s'agit de s'interroger, quant au fondement d'une sémiologie picturale, sur le rapport tableau-lecture-texte.

Par là s'ouvre le deuxième volet du postulat de base : « Le tableau est analysable systématiquement ». Proposition positive qui se développe en deux affirmations rigoureusement articulées : un tableau n'est lisible — c'est-à-dire analysable — que par ses confins linguistiques, géométriques... c'est-à-dire par ses limites ; ce n'est pas le tableau même qui est lu dans sa clôture : il ne possède pas en soi et pour soi une lisibilité propre — ce qui reviendrait à affirmer que la peinture est une langue dont le tableau serait une parole. Mais sa lisibilité lui vient en quelque sorte de ses frontières. Le tableau n'est lisible que parce qu'il est ouvert sur une multiplicité de systèmes formant un espace épistémologique, multiplicité dont la superposition définit dans un jeu libre, ouvert, la signification du tableau. Si donc nous pouvons parler du tableau, c'est d'une part à cause de cette ouverture, mais c'est aussi parce que ces systèmes sont eux-mêmes configurés ; c'est parce qu'ils ne se forment pas dans une dispersion incohérente, mais qu'ils possèdent entre eux une configuration épistémologique formulable. Par là nous débouchons sur la notion de représentation qui est un des concepts clefs du livre.

Ce que le tableau *représente* n'est pas ce qu'il *figure* : opposition essentielle qui constitue la seconde proposition fondamentale de l'analyse systématique du tableau. En effet, ce que le tableau représente, c'est cette représentation ou configuration de l'espace épistémologique sur lequel le tableau s'ouvre et qui en fournit la lisibilité. Il est le représentant de cette représentation et comme son effectuation, sa mise en scène. Dans cette mesure, la représentation qu'est le tableau n'est pas sa figuration. Les figures du tableau sont, en quelque sorte, à sa surface comme les index de cette représentation : elles désignent le monde, pour nous spectateurs, mais en même temps renvoient à l'espace épistémologique configuré dont le tableau est le représentant. Sur ce plan, les figures explicites du tableau s'organisent en niveau symbolique. En semblant, dans ses figures, désigner le monde — c'est là le leurre de la figure comme image des choses — le tableau

n'est pas autre chose que l'espace de représentation où les divers systèmes qui le constituent s'implicitent. Le leurre de la figure comme image dissimule le savoir qui se représente dans le tableau. Il convient sur ce point essentiel de préciser par une double référence la définition du niveau symbolique de la figure.

La première me paraît être l'iconologie de Panofsky qui, reprenant Cassirer, définit les valeurs symboliques (*symbolical values*) du tableau comme le contenu intrinsèque de l'objet à interpréter. Obtenues par intuition synthétique, elles renvoient à une histoire des symptômes culturels ou symboles en général. La nature du travail de l'historien d'art au niveau iconologique, selon Panofsky, ses instruments d'interprétation, et surtout le principe régulateur de l'interprétation sont implicites dans la lecture du tableau par ses confins que propose Schefer. Les concepts méthodologiques rappellent précisément la configuration épistémologique dont le tableau dans ses figures explicites est l'affleurement, configuration qui détermine le niveau symbolique des figures.

L'autre référence déterminante est le triangle sémiotique de Pierce : un signe ou « representamen » est — on s'en souvient — une chose reliée sous un certain aspect à un second signe, son objet, de telle manière qu'il mette en relation une troisième chose, son interprétant, avec ce même objet et ceci de façon à mettre en relation une quatrième chose avec cet objet et ainsi de suite *ad infinitum*. Comme le fait justement remarquer Granger, l'objet du signe est lui-même un signe : ce qui signifie qu'il renvoie, non pas à une chose, mais à une structure symbolique dont il est un élément et d'autre part que l'interprétant, au sens de Pierce, est expression symbolique, commentaire ou lecture du signe dans son rapport avec l'objet ; leur suite indéfinie et cependant liée constitue bien, dans le cas du tableau, cette ouverture dans sa lecture à la multiplicité des systèmes.

Ainsi donc simultanément les valeurs symboliques de Cassirer et de Panofsky permettent, à titre référentiel, d'approcher la notion de représentation ou d'espace épistémologique des différents systèmes dont le tableau constitue l'énigmatique implication ; et les triangles sémiotiques de Pierce, l'ouverture du tableau à leur multiplicité dans sa lecture.

La réflexion sémiotique se situe au plan de lecture — c'est-à-dire de constitution — du niveau symbolique dans les figures explicites du tableau. Dès lors, se pose un double problème : le premier est celui de l'articulation du sens — car le sens est découpage — et le second, celui du niveau où s'effectue le découpage. « Démembrer l'image, c'est non

pas isoler ses constituants, mais découvrir en celle-ci les textes qui s'y sont implicites simultanément. A partir de quoi peut s'opérer une réarticulation sémiotique de l'image. » Il n'y a de sens qu'articulé, et si l'acte sémiotique fondamental consiste à reconnaître du sens dans un ensemble quelconque, linguistique, comportemental, gestuel, etc., il sera découpage ou démembrement de la totalité étudiée, que ce découpage suive — comme le demandait déjà Platon — les articulations de l'objet, ou qu'il les constitue. Mais en l'occurrence, ce que la réflexion sémiotique découpe, c'est l'image. Or nous savons déjà que l'image est le leurre de la figure, à la fois comme faux-semblant et comme piège trompeur : faux-semblant ou « simulacre » fondé sur l'analogie iconique — sur la ressemblance avec la chose et, en ce sens, la peinture comme imaginaire est le lieu de la mimésis, de la ressemblance avec les choses du monde ; mais aussi piège qui attire et dans lequel s'égare et se détourne le désir : ainsi dans le rêve, les figures du rêve sont-elles les simulacres du texte des pensées latentes dans lesquels le désir simultanément s'accomplit et se prend au piège. La figure propose un leurre — l'analogie iconique — par lequel elle est « saisie », dans lequel elle se prend — ce qui signifie que la figure est, en ce lieu, perçue et reconnue, c'est-à-dire nommée. « L'image est lisible avant toute opération lexicographique, sur la base implicite d'un code figuratif construit lui-même selon le principe de l'analogie iconique ; et à partir de structures implicitement décodées dans un premier discours énonciatif (comme une description). » Par suite, le tableau est articulé dans des figures en tant qu'images des choses ; par suite se constitue un texte primitif de nomination des figures dans leurs relations réciproques.

Ainsi l'articulation du sens s'instaure, non pas au niveau de l'opposition entre unités significatives et unités distinctives, dans une remontée dissociative vers les constituants (les pictèmes) de l'image que l'image intégrerait dans le tableau, mais dans la surface même du tableau comme ensemble d'images des choses, par un acte primaire de nomination des figures comme images. Toutefois, il ne s'agit là que d'un texte premier du tableau. La lecture va faire transiter la figure à travers d'autres textes qui sont en même temps dans le tableau, qui s'y sont implicites simultanément.

La notion de simultanéité est importante car elle signifie que la lecture du tableau est celle d'un espace des figures. Le diachronisme de la lecture est subordonné à la synchronie atemporelle de l'unité de vision : autrement dit la notion de simultanéité recouvre celle de texte que la notion de lecture,

par le déroulement temporel qu'elle présuppose, risquait de pervertir.

La figure est bien une articulation du tableau, mais c'est une articulation — un articulus — constamment déplacée dans le texte (le tableau comme texte), comme texture ou stratification des discours. Elle est signifiée dans et par ce déplacement : ce déplacement de la figure à travers le texte est la structure de la figure et c'est par là qu'elle est symbolique du rapport tableau-lecture-texte.

Il y a ainsi dans le tableau une double articulation, si l'on veut : la figure s'articule dans l'image démembrée dans le texte primaire de saisie ou de nomination ; la figure s'articule dans le texte du tableau comme stratification des discours qu'elle provoque. D'où la notion de réarticulation sémiotique de l'image, à travers cette double articulation. Mais il faut comprendre — je crois — que cette réarticulation est toujours en cours ; à chaque lecture, le remembrement de l'image se poursuit : ce qui revient à dire que le sens est toujours probable, jamais défini ; pour employer un terme husserlien, il s'agit d'un horizon de sens, à condition d'entendre le sens non pas comme une essence vers laquelle on va, mais comme le parcours lui-même : « La structure de signification est le diagramme des variations de lecture. » D'où cette définition très générale de la réflexion sémiotique : elle consiste à analyser et fonder la bifurcation dans « l'imaginaire » d'un espace épistémologique, bifurcation qui est l'essence même de la pensée figurative.

— L'articulation de la figure se situe dans le texte du tableau comme stratification des discours qu'elle multiplie : on pourrait penser que l'analyse-lecture du tableau ne nous donne par là qu'un sens errant, erratique, qu'une probabilité de sens livré en quelque sorte à la subjectivité du regard de lecture. Je pense qu'il n'en est rien, qu'il convient ici de se référer à ce que Schefer appelle représentation « courant dans les différents systèmes (dans toutes les langues) » et que j'ai appelé *configuration* des systèmes. Cette configuration épistémique (dont il faudrait se demander quel rapport et quelle différence elle entretient avec la notion de *Weltanschauung* telle que l'utilisent Panofsky ou Cassirer) constitue si l'on peut dire le deuxième niveau de l'articulation de la figure : le niveau du symbolisé, du rapport symbolique constitué par la réflexion sémiotique. C'est la représentation épistémologique, la configuration qui va en quelque sorte tracer les limites de l'errance du sens. Car elle appartient à l'histoire : une histoire plus primitive, plus archaïque que l'histoire événementielle, ou l'histoire des « idées », mais à une *histoire*.

— L'implication d'un savoir dans le tableau à travers ses figures, c'est-à-dire la représentation dans l'imaginaire d'une confirmation épistémique, constitue le champ de parcours du sens : je dis champ, car la configuration épistémique « située historiquement » limite ce parcours. Ainsi lorsque Schefer effectue le rapprochement entre la main du joueur d'échecs et la main de Gabrielle d'Estrées, il indique « qu'il s'agit de deux tableaux contemporains, c'est-à-dire renvoyés au même espace ». De même dans l'Appendice, son étude du rapport entre la figure et le sujet s'achève sur un renvoi historique d'une grande importance pour l'analyse des systèmes représentatifs.

Pour donner à l'analyse de Schefer sa pleine efficacité, il convient ici de revenir sur la notion de représentation afin d'en décrire la polysémie : elle joue — me semble-t-il — à trois niveaux. Le premier, où elle possède une valeur épistémologique très générale dont la définition serait « structure archéologique d'un savoir », ou encore configuration épistémique de l'espace aux confins du tableau. Le second, où elle renvoie à une configuration particulière, celle-là même où sont prises les deux analyses de tableaux faites dans le livre et à laquelle font allusion et le titre de l'ouvrage et cette note : « Le terme de représentation est lié à une métaphore originaire du tableau à travers l'espace scénique. » Configuration qui est celle qui traverse les systèmes et dans laquelle ils effectuent leur jonction, du Quattrocento aux impressionnistes, pour reprendre une périodisation introduite par Franca Castel.

Il y a enfin un troisième niveau où la notion intervient au plan d'une méthodologie encore plus générale, car c'est le « mécanisme » même de la signification qui est subsumé sous ce terme : la représentation est la constitution du représenté, ou plus exactement c'est le mouvement par lequel le signifié est renvoyé au signifiant. Polysémie d'une notion qui n'est pas absence de rigueur, mais bien plutôt indication d'un sens en déplacement qui est peut-être l'orientation fondamentale du livre. Si la lecture d'un tableau de Bordone ne s'effectue que par ses confins épistémologiques où apparaît cette configuration particulière traversant les systèmes par le jeu redoublé d'une mise en scène, c'est peut-être parce que ce « modèle » représentatif traduit la structure fondamentale du signe sur laquelle l'Occident, depuis Platon, a constitué son discours. Or c'est dans la reconnaissance même de cette continuité profonde que s'affirme sa déconstruction, comme si le surcroît de lucidité et d'analyse rigoureuse — même si elle est encore à la recherche de sa propre rigueur — permettait sans jamais sortir du cercle de la représentation,

de le fissurer de l'intérieur en en décrivant le fonctionnement, dans sa répétition interminable.

Et c'est le terme de représentation dans sa métaphore théâtrale qui nous introduit dans la technicité même de l'entreprise de Schefer : « Le tableau est mise en scène du système qui sous-tend le procès (le texte), procès dès lors fictif : le tableau est aussi celui d'une figurabilité du système qui le sous-tend. » La référence à Hjelmslev est explicite dans cette proposition décisive, mais il en est une autre plus discrète dans l'ensemble de l'ouvrage et qui apparaît ici également, Freud, qu'il conviendra de prendre en considération.

On sait qu'en ce qui concerne le langage Hjelmslev oppose le *procès* ou *texte* soumis à une règle générale d'ordre des positions — ordre dont la définition ne relève ni du temps ni de l'espace, mais d'une logique de la compatibilité et du conditionnement, c'est-à-dire des possibilités combinatoires et des rections — et le *système* obtenu au terme de deux étapes analytiques : la première, qui consiste dans l'inventaire des constituants du texte, et la seconde, dans l'organisation de cet inventaire selon les catégories définies par les positions possibles. Le constituant du texte se définit par les positions qu'il peut occuper dans la chaîne, c'est-à-dire par ses possibilités combinatoires et son rôle dans les rections. Ce rappel n'est pas inutile, car il nous livre les éléments conceptuels, méthodologiques, essentiels de la lecture de Schefer. Toutefois avec une nuance qui se révèle fondamentale : dans le tableau ; en effet, nous assistons à une sorte d'inversion dans l'accès à ces deux catégories du texte et du système : le système sous-tend bien le texte, mais c'est le système qui est offert ou mis en scène par le tableau, dans le tableau même comme objet : il offre l'inventaire des constituants du texte et leur organisation combinatoire sur la surface peinte. Quant au procès — au texte — c'est la lecture du tableau qui le constitue comme fiction : non pas que le procès — la constitution du texte — soit illusoire, mais il n'est pas dans le tableau, il est dans sa lecture. Ou plutôt dans ses lectures qui, en constituant le texte du tableau comme stratification de discours, développera et d'abord dira les possibilités combinatoires, les catégories d'appartenance de chaque figure. Par la mise en scène du système, c'est bien le savoir — le savoir des textes possibles — qui est implicite dans la figure. Par la constitution du procès — c'est-à-dire des textes — c'est bien la figure qui disparaît dans les textes du savoir. Présentant — représentant — le système, le tableau en tant que tel est illisible. Rendu lisible par son ouverture à la multiplicité des textes, devenu texte dans la lecture (c'est là le sens du concept de *lexie* introduit par Schefer), le

tableau disparaît comme figure. C'est pourquoi le parcours du sens ne vise pas à découvrir les signifiés, mais à constituer les signifiants : lire un tableau ne consiste pas à déchiffrer des signifiés dans et à travers des signifiants. Le processus est inverse et c'est là le sens de la lecture du tableau par ses confins. Car, dans une certaine mesure, nous possédons les signifiés à partir du savoir ou de l'espace épistémologique. Mais ce qui est à la fois dérobé et présent, c'est l'implication du savoir dans la figure. En faisant de cette *implicatio* une *explicatio*, l'analyse sémiologique désimplique le savoir de la figure en constituant les textes du savoir. Elle constitue en fin de compte les signifiants du tableau. Mais dès lors celui-ci disparaît en tant que figure. A la limite, on pourrait dire que la sémiologie du tableau se développe sur un manque essentiel : elle ne peut parcourir et posséder la totalité de l'espace qu'elle recouvre et en effectuer la fermeture épistémologique. Si elle a prise sur les signifiés qui sont ceux du savoir, les signifiants du tableau lui sont dérobés et lorsque la lecture donne — constitue — les signifiants de ce savoir dans le tableau, alors le tableau comme figure est tout entier résorbé dans les textes du savoir : la signification du tableau est dans ce trajet toujours recommencé, dans le jeu du texte et de la figure : le tableau se définit comme l'espace de ce jeu.

D'où l'importance de cette notion de procès fictif par laquelle le texte du tableau apparaît comme ce simulacre où le désir se prend au piège : fiction que pour ma part je tentais de définir comme l'utopie figurative, en donnant au terme d'utopie toute sa valeur étymologique ambiguë de non-lieu, de non-espace et d'autre de l'espace : le tableau, disions-nous à propos du récit mythique et du récit pictural chez Poussin, présente dans son utopie les textes de référence. Plus précisément, il donne à voir — figure — la structure du récit mythique, et non le récit lui-même — car le tableau n'illustre pas plus un texte qu'il n'est le référent du monde. Il donne à voir, dans un non-lieu qui est l'espace fictif et l'autre de l'espace. Une des lectures du tableau de Poussin consistera donc à constituer à partir du texte du récit, son utopie qui est, en fin de compte, le signifiant présent et dérobé du savoir mythique qui s'est implicite dans l'espace figuratif.

L'autre référence méthodologique et technique de l'ouvrage est la référence freudienne et en particulier le travail du rêve : pour parler schématiquement, disons que le travail s'exerce sur un texte — celui des pensées du rêve — pour le transformer en figure, le contenu du rêve, la censure intervenant comme la force déclenchant le procès de transformation figurative. Le travail de l'analyste est inverse : il

consiste à passer de la figure-contenu du rêve au texte. Or Freud remarque que le travail d'interprétation, de lecture du rêve est interminable, de par la nature des procès de transformation condensant dans la figure de nombreuses pensées du rêve : « On n'est jamais sûr d'avoir interprété complètement un rêve ; il est toujours possible que le rêve ait un autre sens. On ne saurait déterminer rigoureusement le quotient de condensation. » Il y a ainsi dans le travail d'interprétation, une infinitisation de la lecture du savoir implicite dans des figures, qui les situe au niveau du symbole : la figure est polysémique dans le rêve ; elle n'est pas faite pour être comprise. Elle recèle une multiplicité de sens ; mieux, elle est une possibilité de sens, une matrice de texte : comment passer de la figure au texte, sinon en désimpliquant interminablement, et selon des lois précises, le savoir de la figure. Ainsi le contenu du rêve met en scène le système qui sous-tend le texte (le procès). Le procès est constitué par le discours analytique qui institue le texte du rêve dont le système était figuré dans le contenu : un texte de Freud est particulièrement éclairant sur ce point à propos de la prise en considération de la figurabilité : « Le déplacement des valeurs psychiques des pensées du rêve est presque toujours de l'espèce suivante : une expression décolorée et abstraite des pensées du rêve fait place à une expression imagée, et concrète... ce qui est image peut être figuré dans le rêve, on peut l'introduire dans une scène, alors qu'une expression abstraite est aussi difficile à représenter qu'un article de politique générale par une illustration... Une fois que la pensée du rêve a été transformée en langage pictural, on trouve plus facilement entre cette expression nouvelle et le reste du matériel du rêve les points de contact et les identités nécessaires au travail du rêve. » Chaque lecture, chaque texte constitué du tableau est ainsi relativement aléatoire ; dans le système des lectures, les figures manifestent leur essentielle labilité : elles s'y font, s'y défont et s'y refont sans cesse. Les accents, les possibilités combinatoires que chaque lecture fait apparaître se déplacent sans trêve, comme une grille mobile qui constituerait à chaque niveau des éléments signifiants, des articulations et des ponctuations nouvelles. Mais ce constant déplacement se systématisé dans le texte figuratif dont les figures sont les nœuds offrant au déchiffrement leur polysémie active, productrice de sens nombreux : sens qui encore une fois n'apparaissent que parce que chaque lecture successive en a constitué les signifiants. Par là, sans cesse se modifiera dans le syntagme pictural, la position de la figure. Ainsi donc les lectures — la lexie — ne peuvent jamais faire du tableau

une synopsis de significations. Elles se déploient sur et dans le tableau comme un système ouvert de forces en perpétuelle recomposition, en état de réarticulation constante.

Mais sans doute faut-il approfondir sur ce point la notion de mise en scène ou de représentation qui est au centre du travail de Schefer et dont on aperçoit la prégnance dans l'analyse freudienne. « Ce qui est imagé (dans l'expression verbale, linguistique) peut être figuré dans le rêve », ce qui signifie « qu'on peut l'introduire dans une scène » (le mettre en scène). Et nous retrouvons ici ce qui avait été pressenti dès le départ, la caractéristique fantastique du tableau. Affirmer comme nous l'avons fait, en essayant d'interpréter la démarche méthodique analytique de Schefer, que la figure est simultanément dans une labilité essentielle dans sa constitution par la lecture, et qu'elle « condense » des sens nombreux, qu'elle est un nœud de sens, c'est affirmer que la figure fonctionne dans le tableau — lecture, comme fantasme, à la fois polysémique et nouée, bloquée dans l'unicité d'une forme, celle-là même qui est inscrite dans le tableau comme représentation : forme et productrice de formes, *gestalt* et *gestaltung*, la figure du tableau joue énigmatiquement à cette frontière : puisque c'est la lecture ou plutôt le système des lectures, la lexie, qui la constitue comme productrice — polysémique — mais qu'elle ne le peut que parce qu'elle s'ancre chaque fois sur l'inscription définitive d'une forme dans cette surface à découvert qui est celle du tableau. D'où simultanément la nouveauté, l'enrichissement indéfini que les lectures introduisent dans le tableau ; d'où cette constitution toujours ouverte des signifiants par la lexie, mais dans la répétition, la re-présentation d'une même forme, inscrite. Le texte de Freud cité plus haut trouve alors sa véritable épaisseur ; l'image verbale est figurée dans le rêve : la transposition du « mot » en forme est en quelque sorte immédiate par un simple glissement expressif, mais l'image verbale ne peut effectuer ce glissement que si la forme est introduite dans une scène, est représentée dans et par une mise en scène qui est ainsi forme originaires. En retour, la mise en scène ne s'actualise, la représentation n'a lieu — le lieu de l'espace onirique — que si la forme apparaît livrée à ce schème profond qui, dans le même temps, la produit en l'informant et se produit dans cette information.

La figure dans le tableau fonctionne comme le fantasme : nouvel écart marqué par le « comme » ; nouvelle représentation qui n'est pas fantasme, mais représentation du fantasme dans l'espace figuratif, dans l'utopie du tableau. Le fantasme est la forme figurative dans laquelle le désir s'incorpore, dans laquelle il se prend : leurre comme image du

désir et piège par lequel le désir se donne un « objet » qui n'est autre que son autre dans lequel il se bloque, en se représentant ; il se livre au spectacle en se donnant en spectacle : le tableau représente ce mouvement de captation du désir par lui-même et de l'oubli de soi, mais dans la dimension du jeu ; il mime ce mouvement de mime du désir et peut-être par là le libère-t-il du piège primitif, en en donnant le simulacre. En un mot, il se représente en représentant : Schefer a tenté sur le tableau de Bordone — exemple privilégié — de montrer comment — au niveau de l'analyse du tableau — deux discours s'y articulent, constituant le tableau comme système, en s'inscrivant l'un dans l'autre. « Le tableau s'encadre lui-même, se regarde effectivement — *mais ne se parle pas* : le second discours fait avouer au premier qu'il n'est qu'un discours et un discours trompeur. C'est par ce discours second que le premier... se définit par ce qu'il est : un tableau. Le premier discours est celui du récit, de la logique, des thèmes, mais ce discours est un « discours tronqué » puisque « l'échiquier intervient sans cesse pour le signifier », c'est-à-dire à la fois le réduire, le parler et le nourrir : le réduire dans sa formule à la proportion de figure, le parler dans la métaphore du jeu et le nourrir en étant la réserve ou le prisme des surfaces, des figures, des parcours, des rôles qu'il « confond ». Dans ce jeu de la représentation représentée dans le temps même où elle représente, il faut reconnaître celui du désir. « Il s'opère ici un renvoi et une dépossession des signifiés. Ce monde qui n'a pas de sens évoquable mais retenu, suspendu et regardé, cette structure immobile qui est un sens soufflé vers le dedans est bien, sous certain aspect, un monde du désir — où son désiré n'est pas ce qu'il pourrait dire enfin, sinon la permanence du signifiant. De son côté (ce passage est à notre avis essentiel), l'analyse, dans cette digression infinie d'un texte que le tableau déplace sans cesse, inscrit en creux dans ce monde-ci à l'abri de l'image les formes du désirable dans la retenue simultanée d'un contenu possible. » Et dans le commentaire « après coup » que Schefer donne de la notion de représentation, il découvre — mais ceci n'est compréhensible que par référence au tableau comme simulacre fantastique dans lequel le désir simultanément se prend et se libère — que l'« énonciation n'est pas l'acte de production, mais la structure de l'énoncé » et que l'accès à l'énonciation n'est possible que par l'énoncé : ce que pour notre part, nous avons tenté de cerner en analysant sémiologiquement le tableau comme un cas de la structure double du symbole indiciel.

C'est à partir de cette configuration conceptuelle où s'enracine l'analyse de Schefer que peuvent être introduites quel-

ques-unes des oppositions significatives par lesquelles s'effectue couramment l'application du modèle linguistique à une substance non linguistique et se constitue dans son implicite métaphore, la sémiologie picturale : dénotation-connotation, signifiant-signifié, ces couples subissent par l'introduction de la notion de lexie une subversion radicale dont les effets quant aux fondements de la sémiologie devront être précisément mesurés. La clef, nous semble-t-il, de la compréhension de la portée méthodologique et épistémologique de l'analyse de Schefer est d'apercevoir que dans le simulacre fantastique qu'est le tableau, dans son espace utopique, le champ sémantique se constitue comme champ de référence et par là qu'il ne peut plus y avoir — malgré les apparences, et pour reprendre ici le langage freudien — épreuve de réalité.

Il sera plus clair pour approcher ce problème important de faire renvoi au texte où apparaît la distinction du sens, de la référence et de la représentation, *Sinn und Bedeutung*, de Frege ; il n'est pas sans intérêt de noter que Frege illustre la distinction du sens et de la référence par un exemple tiré du visible : « La référence d'un nom, dit Frege, est l'objet lui-même que nous désignons par son moyen ; la représentation que nous avons dans ce cas est entièrement subjective. Dans l'intermédiaire s'instaure le sens qui n'est pas subjectif comme la représentation ; mais qui n'est pas non plus l'objet lui-même ; soit un individu observant la lune dans un télescope. Je comparerai la lune elle-même à la référence. Elle est l'objet de l'observation médiatisé par l'image réelle projetée par l'objectif dans le télescope et par l'image rétinienne de l'observateur. Je comparerais la première image au sens et la seconde à la représentation, à l'expérience. L'image optique dans le télescope est à une seule face et dépend du point de vue de l'observation ; mais elle est objective dans la mesure où plusieurs observateurs peuvent avoir affaire à elle. » Le signe est ce quatrième terme qui renvoie simultanément au sens et à la référence : il exprime le sens et désigne la référence. C'est dire que le signe est pris dans une double relation, la relation à l'ordre du signifié, à un champ sémantique lié par des oppositions rigoureusement réglées et la relation à un extérieur du langage, au monde dans la mesure précisément où j'en parle : axe de la désignation et axe de la signification se recoupent dans le signe linguistique, et le discours sensé et véridique consistera en un déplacement simultané des deux axes, déplacement qui engendrera d'un côté une chaîne de signifiés articulés les uns autres par et dans l'articulation des signifiants, et de l'autre, un développement de l'objet référé, du référent selon ses différentes faces ; mobilité, liberté du discours véridique du côté du

sens, mais liberté constamment éprouvée dans la référence désignative. Mais qu'en est-il du tableau ? Et du système de lectures que le langage tisse sur lui et autour de lui ? Dans le tableau représentatif, un certain nombre d'images renvoient — comme l'image de la lune sur l'objectif du télescope — à des référents mondains, qu'elles désignent comme signes liés dans l'analogie iconique. Et dans cette mesure, le langage peut en prendre le relais et articuler ses signes sur elles. Ainsi le signifiant du langage recouvre dans une quasi-immédiation le figurant iconique, et le discours peut alors déployer à la surface du tableau la linéarité de la chaîne des signifiants. Mais ce discours linéaire n'est que la première phase de la constitution du texte du tableau, nous l'avons vu. Mieux encore l'image fondée sur cette analogie iconique est le leurre de la figure : ce dans quoi les figures du tableau peuvent se résorber et s'oublier dans le bruissement des paroles, qui le recouvrent. Pour dépasser la surface du tableau et de ses éléments signifiants, substitutifs (« ce à quoi, le note justement Schefer, autoriserait l'espace représentatif de la Renaissance »), pour le constituer dans son espace figuratif, dans son utopie, il convient dès lors de l'articuler selon les savoirs, les systèmes qui y sont implicites, constituer le texte du tableau dans sa multidimensionalité, c'est-à-dire en produisant les signifiants du tableau : dès lors, le champ de référence bascule dans le champ sémantique, ou, plus exactement, le champ sémantique devient champ de référence, champ de référence articulé : c'est-à-dire désarticulé et réarticulé dans « l'afférence du tableau et du texte ». Cette opération fondamentale qui, dans un système pictural représentatif, lie la figure à un référent mondain et en même temps la délisse de l'immédiate analogie iconique pour la faire jouer comme le lieu d'implication des textes multiples dans lesquels se configure le savoir, Schefer y voit une fonction primordiale de la lexie qui ne vise pas un référent, un *denotatum*, mais travaille le tableau dans la scission, « l'éclatement, du *denotatum* en *designatum* et *definitum* ». Cependant le dénoté désigné permet de couvrir la surface du tableau d'un réseau nominal : « Ceci est un arbre, un palais, une prairie, un ruisseau, un joueur d'échecs » ; c'est là le corpus des signifiés implicites, le déjà nommé du tableau, les figures leurrantes dans les images. Mais le référent passe alors dans le champ sémantique, comme *definitum*. La figure n'est plus seulement image, elle se joue comme image, elle se représente comme représentation et transite dans la profondeur du tableau, au fur et à mesure des lectures que le tableau provoque : et si une structure se définit par le nombre et le type de lectures que l'on peut en faire, alors la lexie, en proposant un système

de lectures, permet l'atteinte de la structure du tableau. Telle est l'importance capitale du statut de la figure dans les tableaux relevant d'un système représentatif. Elle est ce représentant vers lequel est transi le représenté, dénoté certes, référent mondain, mais qui, perpétuellement transformée, déplacée par les lectures, signale et jalonne la scission du référent en « désigné » et en « défini » et ouvre l'espace du tableau comme espace de représentation où les signifiés sont mis en scène, dans le simulacre pictural.

La conséquence en est qu'il ne paraît pas possible de construire un modèle analytique de lecture dans lequel le système de dénotation serait repris comme signifiant d'un système secondaire de connotation, comme l'écrit fortement Schefer : « Il n'y a pas de niveau purement dénoté. La lexie fait apparaître le niveau dénoté au terme... d'un circuit de la connotation » ; parce qu'il n'est jamais sûr, mais à constituer, parce que le référent est sans cesse déplacé, parce que la lexie... constitue le signifiant à partir de signifiés (d'autres « textes ») qui s'implicitent dans la structure du rapport tableau-lecture-texte.

Si nous revenons maintenant au schéma frégéen des deux axes du discours, référentiel de désignation et de signification dont la mobilité liée garantissait la valeur de vérité, mobilité que le fantasme originaire bloquait dans la réitération polysémique d'une même face de l'objet, nous apercevons alors comment le tableau comme système représentatif, comme fantasme de fantasme, permet un discours de vérité sans que l'objet soit mis à distance dans l'extériorité référentielle, bien que le champ sémantique devienne champ de référence : discours de vérité sans épreuve de réalité, ou dont l'épreuve de réalité ne peut être que le recours supplémentaire à des textes qu'il s'agira de désimpliquer de la figure. Discours de vérité dont la caractéristique la plus remarquable est d'être toujours probable, c'est-à-dire ouvert dans la constitution à la fois interminable et réglée des signifiants qu'il inscrit dans la profondeur du tableau : discours qui, à vrai dire, cesse d'être discours pour se déployer et s'impliquer aux confins du tableau comme multiplicité cohérente de lectures, comme textes dans lesquels le tableau se déplace sans cesse vers sa propre unité manquante.

Même si dans les lectures que Schefer propose d'un tableau de Bordone et d'un tableau de Carpaccio, bien des éléments mériteraient d'être précisés ou contestés, même si le langage dans lequel ses analyses se développent rend énigmatique sa démarche intellectuelle et l'enferme dans un secret comme pour en défendre l'accès, la force de son livre est d'avoir donné à la sémiologie picturale une problématique

d'ensemble : problématique qui est, comme nous avons tenté de le montrer, liée à de grands devanciers, de Freud et de Frege à Panofsky, Francastel ou à Hjelmslev ; mais qui, avec autorité, subvertit le champ conceptuel, déplace les notions et les réarticule de façon nouvelle. Il faudra à partir de là éprouver la validité du modèle, son efficacité opératoire, ses conséquences épistémologiques et philosophiques : un statut du « discours » de la figure dans le texte du tableau est proposé. Il tremble encore sur ses fondements. Peut-être n'est-il pas tout à fait possible de le fonder.

LOUIS MARIN.