FÉVRIER 1974 321

CRITIQUE

Tirage à part

Louis MARIN

Champ théorique et pratique symbolique

Revue générale des publications françaises et étrangères

CHAMP THEORIQUE ET PRATIQUE SYMBOLIQUE

PIERRE BOURDIEU
Esquisse d'une théorie de la pratique, précédé de trois études d'ethnologie kabyle — *Genève-Paris, Droz*, 1972, 269 p.

HUBERT DAMISCH
Théorie du nuage; Pour une histoire de la peinture — *Le Seuil*, 1972, 336 p.

Modèle du leurre et leurre du modèle.

Dans un fragment si célèbre qu'habituellement seul le début en est cité, Pascal dénonce l'art de peindre : « Quelle vanité que la peinture qui attire l'admiration par la ressemblance de choses dont on n'admire point les originaux. » Au cœur du siècle classique s'écrit un texte pour contester la mimésis picturale qui, depuis plus de deux cents ans, est l'expression peut-être la plus parfaite du système sur lequel elle était fondée : la représentation. Mais à relire la pensée, on note que la critique de la peinture s'effectue par un de ses retentissements affectifs les plus efficaces, l'admiration. Par elle, la peinture est cette merveille qui détourne le regard de l'origine (l'original), de la chose, de l'étant du monde dans son dévoilement neutre et neutralisé parce que naturel, pour l'attirer et le capter par un leurre qui en est le substitut parce qu'il le répète et le reproduit : quelle merveille que la peinture qui dénonce dans l'incohérence d'un effet symbolique, non point une contradiction logique de son système, mais le rien tout puissant de sa force, sa vanité. Que signifie donc l'image de peinture pour produire, par sa représentation substituée, un sentiment qui, pour Pascal, désigne les traces de l'Autre dans le déploiement mondain du même ? Quelle est la raison, que

la raison ne connaît pas, de l'insistance souveraine de son leurre ? Le sens de son emprise ? La vérité de son empire ? Opinion naturelle, évidence immédiate, *commune doxa*.

Dans un autre texte, moins connu, se dissimule l'amorce d'une réponse qui donne une raison, un sens, une vérité possibles, mais dont le renvoi à une autre question plus générale maintient le possible. Il s'agit encore de ce regard détourné des traces de l'autre et de son accommodation à l'objet qui le leurre dans la représentation : le tableau. « Ainsi les tableaux vus de trop loin et de trop près ; et il n'y a qu'un point indivisible qui soit le véritable lieu. Les autres sont trop près, trop loin, trop haut ou trop bas. La perspective l'assigne dans l'art de la peinture. Mais dans la vérité et dans la morale qui l'assignera ? » Ainsi la vérité du leurre du regard spectateur est dans son système ; la mimésis représentative se signifie (elle acquiert l'apparence d'un sens) par la machine perspective qui la sous-tend et, avec cette machine, par la géométrie projective qui s'y réalise et qui assigne (rend nécessaire et significatif) le véritable lieu du regard. Ce point indivisible serait discernable si le vrai géomètre ne savait que dans l'ordre de l'espace, « nous appelons un point indivisible, celui au-delà duquel nos sens n'aperçoivent plus rien, quoique divisible indéfiniment et par sa nature ». Dès lors, le véritable lieu du regard que dans l'art de la peinture la perspective assigne, est encore un leurre comme l'indique la question qui, dans le texte de Pascal, en suit l'énoncé : « Mais dans la vérité et dans la morale, qui l'assignera ? » Toutefois avec ce renvoi, dans sa nature et sa fonction, le leurre de la mimésis représentative est déplacé. Il est donné comme le modèle du leurre. Les principes derniers des sciences de l'homme (vérité et morale) sont pour le grand œil de la raison ce qu'est le point indivisible pour le regard contemplateur des tableaux. Les représentations vraies et justes qu'elles construisent sont des faux semblants comme les apparences qu'ils exhibent sur leurs supports. Mais ces apparences sensibles renvoyées aux systèmes perspectif et projectif qui les articulent auront eu l'insigne avantage de signifier, comme apparences rationnelles, les « modèles » de l'homme qu'elles formulent. Le modèle du leurre qu'est l'image de la peinture dénonce le leurre du modèle que proposent les sciences de l'homme.

Ainsi donc disait vrai l'opinion commune, l'évidence doxique, en admirant l'image de l'étant dont elle se détournait, mais sans savoir qu'elle le disait, comme disait vrai aussi le savant perspecteur en mettant à jour, sous les apparences, la vérité de la géométrie cachée qui littéralement les faisait apparaître, mais sans savoir non plus que cette vérité n'était pas celle qu'il croyait, qu'elle était l'index d'une aporie dans ces

considérations sur l'homme qui valent mieux que toute la géométrie : « Ainsi vont les opinions se succédant du pour au contre... Encore que les opinions du peuple soient saines, elles ne le sont pas dans sa tête, car il pense que la vérité est où elle n'est pas. La vérité est bien dans leurs opinions, mais non pas au point où ils se la figurent. » Celui qui tient ce discours ne le sait pas non plus, mais il dit qu'il ne le sait pas ou, tout au moins, il produit la question de cette docte ignorance. « Dans la vérité et dans la morale, qui l'assignera (le point) ? » Et pour tout résumer en deux fragments, le sensible et l'intelligible, l'espace et la représentation, la croyance et la vérité, l'art de la peinture et la science de l'homme : « Notre âme est jetée dans le corps où elle trouve nombre, temps, dimensions. Elle raisonne là-dessus et appelle cela nature, nécessité et ne peut croire autre chose... » « Qui doute donc que notre âme étant accoutumée à voir nombre, espace, mouvement, croie cela et rien que cela ? » Conclusion : « La coutume est notre nature » ou mieux encore « la coutume est une seconde nature... Mais qu'est-ce que nature ?... J'ai grand peur que cette nature ne soit qu'une première coutume comme la coutume est une seconde nature. » Le cercle est bouclé pour décrire une définitive béance, qu'elle soit celle de l'origine ou celle de l'infini. En se plaçant au lieu véritable, point indivisible de la perspective, le regard en admirait la belle ordonnance et la vérité sur le tableau, naturellement, immédiatement, évidemment, nécessairement ; en s'émerveillant des ressemblantes apparences de l'image peinte, il oubliait l'origine, neutralisait le référent de l'analogon et il avait raison sans le savoir.

Peuple, demi-savants, savants en ce point du regard, en ce lieu de l'œil sont « confondus », identifiés et trompés. L'opinion vraie est toujours aussi très fausse et très malsaine. Opinions saines, opinions vaines : la substitution d'une lettre est la mesure de leur confusion et de leur vérité, d'une confusion qui est la vérité ; vérité spéculative, d'abord : dans le système clos de la représentation, dans la pensée humaniste d'une nature universelle de l'homme, le regard contemplateur du tableau découvre aveuglément les apories de l'origine (l'original, le référent, la nature, la vérité, l'être) et de l'infini (le point, le zéro, l'instant, le repos ou les fondements ultimes ou le juste milieu). Mais il continue d'admirer le jeu des apparences, il y prend plaisir, il les appelle sur la toile, les provoque dans une belle composition : autre vérité indiscernable, inassignable, qui est la vérité d'une pratique sans théorie, d'un art sans règles, art de peindre, art de persuader, art d'aimer, art de commander : « Ce n'est pas que je croie qu'il y ait des règles aussi sûres pour plaire que pour démontrer et que qui les saurait parfaitement connaître et pratiquer ne réussît aussi

sûrement à se faire aimer des rois et de toutes sortes de personnes qu'à démontrer les éléments de la géométrie... mais j'estime... qu'il est impossible d'y arriver. » Les apories spéculatives sont l'envers de cette sûreté merveilleuse des pratiques dont la vérité est de n'en point avoir qui soit de leur ordre et qui, par avance, dénoncent et contestent toute entreprise qui viserait à les formaliser, à les réduire à l'état de modèles, paradigmes exemplaires de l'esthétique ou constructions formelles de la science. « On ne prouve pas qu'on doit être aimé en exposant d'ordre les causes de l'amour... On ne sait pas en quoi consiste l'agrément de la poésie. On ne sait pas ce que c'est que ce modèle naturel qu'il faut imiter. »

En bref, ce parcours à travers quelques fragments de Pascal suggère une déconstruction du système de la représentation par une double opération : en produisant théoriquement ses apories théoriques ; en comblant ces vides, ces manques fondamentaux par la notion de pratiques sans théorie correspondante formulable théoriquement (1) ; comme si la théorie (ou tout au moins une certaine théorie de la théorie) avait partie liée avec le système de la représentation et comme si conjointement l'analyse critique de ce système impliquait quasi-nécessairement une théorie spécifique de la pratique et non seulement spécifique, mais première théoriquement par rapport à toute théorie de la théorie. C'est ce que nous semblent proposer dans la simultanéité de leur parution les livres d'Hubert Damisch et de Pierre Bourdieu. Que Damisch fasse explicitement allusion à Pascal à propos du travail de l'infini dans le système de la représentation et Bourdieu, de son côté, à propos de l'abêtissement que suppose toute incorporation pratique de la culture (coutume), nous paraît justifier cette longue référence pascalienne pour introduire les problématiques complémentaires qui articulent leur propos.

Problématiques complémentaires.

Il est significatif en effet que les deux livres trouvent l'angle d'attaque de leurs problèmes spécifiques dans une critique d'une théorie que nous qualifierons de deuxième ordre en ce double sens qu'elle implique une certaine conception de l'activité théorique, et que, d'autre part, elle se donne pour la généralisation d'une théorie déjà constituée dont le développement n'est pas sans faire retour sur la théorie elle-même et la modifier : cette théorie est la sémiologie ou tout au moins celle qui, conformément au programme de Saussure, constitue

(1) Double opération dont la pratique pascalienne du discours est à la fois l'expression et la vérification pratique.

à la fois la science générale des signes comprenant notamment ceux du langage comme un de ses domaines particuliers et une application de la théorie du signe linguistique à des objets signifiants autres que le langage. Cette ambiguïté qui marque la fondation scientifique de la sémiologie ne saurait lui être indifférente. En accordant un privilège méthodologique à la recherche portant sur les pratiques signifiantes en général, l'activité théorique pourrait être conduite à une redéfinition des concepts fondamentaux de la linguistique structurale, à un remembrement de ses champs de recherche et à une restructuration de ses divers domaines organisés autour des grandes oppositions binaires de la langue et de la parole, de la synchronie et de la diachronie, du paradigme et du syntagme, etc. C'est là une des voies esquissées par Bourdieu : la théorie des pratiques matérielles et symboliques qui est au principe de ses recherches ethnologiques et sociologiques le convie à développer certaines indications peu exploitées du *Cours de linguistique générale* dans une théorie dialectique du langage.

Si en revanche, l'accent est mis sur l'histoire effective de la théorie linguistique, sur son extension linéaire et sur le transfert mécanique des couples conceptuels qui l'articulent à d'autres ensembles signifiants sous la forme de modèles tout faits et d'outils d'explication préconstitués, la recherche sera alors amenée, si elle se veut rigoureuse, à souligner et à renforcer les différences, à mettre à jour de façon critique le caractère réducteur de ces opérations méthodologiques et de proche en proche à élaborer une autre conceptualisation : telle paraît être la démarche de Damisch qui, sans remettre en question les acquis de la linguistique saussurienne ou de la glossématique de Hjelmslev, demande un réexamen et propose une nouvelle formalisation des concepts fondamentaux de la science du langage pour expliquer les images de peinture et les pratiques signifiantes dont elles sont les produits.

Une réelle prudence méthodique mais plus encore des présuppositions théoriques guident donc Bourdieu et Damisch dans des directions différentes : le premier développe une théorie de la pratique signifiante qui interroge radicalement la théorie et la pratique de la théorie au point que son structuralisme et sa sémiologie — qu'il les reconnaisse pour tels ou qu'ils soient impliqués dans sa propre pratique scientifique (qu'on relise de ce point de vue son admirable étude sur la maison berbère, par exemple) — peuvent bien apparaître comme un métastructuralisme et une métasémiologie. Sa praxéologie met en lumière les relations qualitatives et temporelles qui animent son objet et transforment les oppositions structurales de la linguistique en schèmes dialectiques seuls capables de fournir une explication totale des pratiques sociales,

matérielles et symboliques, pratique du langage comprise. Le second s'oriente vers une théorie de l'histoire de l'art qui vise dans les produits d'une pratique symbolique déterminée, la peinture, l'articulation entre théorie et histoire et, pour ce faire, élabore les concepts capables d'opérer cette articulation dont une métaphysique de l'écriture semble bien être le référent philosophique et dont, là encore, une dialectique se substituant à la structure et à ses modèles rend compte des effets : sémiologie raisonnée, de deuxième âge, critique d'elle-même et dont la critique doit assurer la fondation rigoureuse.

Ces deux livres sont importants et viennent à leur moment : moment d'essoufflement de la méthode de l'analyse structurale, sinon dans les travaux des pères fondateurs, du moins dans ceux de leurs petits-fils et arrière-petits-fils qui l'ont fait muter du statut de pratique scientifique à celui d'une idéologie de cette pratique, voire d'une orthodoxie académique de cette idéologie ; moment qui est moins celui du dépassement ou de la découverte de nouveaux objets que celui de la réflexion critique, de l'épreuve des concepts et des méthodes et par là du fondement. Pour Bourdieu comme pour Damisch, la recherche des conditions d'intelligibilité des pratiques signifiantes est bien l'objectif : explicitement pour le premier qui expose avec maîtrise les raisons pour lesquelles une théorie de la pratique est toujours l'impensé de la théorie sociale et montre qu'en le prenant pour thème critique, les sciences humaines en général, la sociologie en particulier, peuvent produire les conditions de possibilité d'une théorie sociale, de sa pratique et des pratiques sociales : de façon plus voilée chez Damisch puisque tout son effort théorique tend à le conduire au seuil d'une grande entreprise, la mise au jour des procès constitutifs d'une pratique signifiante nommée peinture, dont la validité scientifique doit être assurée par une critique de l'histoire et de la sémiologie de l'art et des théories de la pratique picturale implicites qui sont engagées nécessairement dans leur élaboration.

Ainsi la conclusion de l'ouvrage de Damisch désigne sur un autre plan ce qui est l'objet même de la réflexion de Bourdieu : le problème posé par une pratique spécifique — la peinture — (les pratiques sociales en général chez Bourdieu) entendue comme procès matérialiste de production (2). Mais ce problème est perçu par Damisch au terme de son étude comme celui d'une histoire dialectique, qualitative, du travail pictural dans sa relation nécessaire à une théorie de l'art, pour des raisons qui tiennent à la nature même de son champ théorique et de son domaine d'objets alors que l'essentiel de la réflexion de Bourdieu laisse implicite le problème de l'histoire (3) pour s'interroger sur la relation, dans l'anthropologie sociale et culturelle, de la *théorie sociale et des pratiques sociales*, sur leurs déterminations objectives matérielles, sur leurs modes de transmission et d'intégration dans le corps social et dans les agents sociaux et plus encore sur les effets théoriques et pratiques de la théorie sociale dans la compréhension et l'explication des pratiques sociales de production et de circulation des biens sociaux matériels et symboliques.

(2) Cf. chez Bourdieu, les exigences d'un matérialisme total et conscient de lui-même.

Aussi, en réunissant ces deux ouvrages pour une étude critique, il ne saurait s'agir d'une comparaison terme à terme visant à faire apparaître les ressemblances de deux démarches sur des objets différents et complémentaires, mais d'esquisser une problématique de deuxième ordre qui indiquerait les points de recoupement et de croisement de deux problématiques complémentaires de niveaux, de champ et de présupposés philosophiques différents, dont l'efficacité et la vérité tiennent à ce que l'une et l'autre mettent l'accent sur deux « moments », au sens dialectique du terme, de la théorie et de la pratique sociales ; l'un, l'histoire et sa théorie en se demandant comment un système ou une théorie peut sous-tendre une historicité et comment une histoire peut posséder une systématicité, bref comment une diachronie (c'est-à-dire un changement, une mutation, une transformation) peut être synchroniquement étudiée ; l'autre, la pratique et sa théorie en se demandant à quelles conditions, méthodologiques et épistémologiques, peut être élaborée une théorie de la pratique qui soit à la fois la critique de la théorie sociale lorsque celle-ci, par une illusion spéculative semblable à celle de la métaphysique pour Kant, se prend pour la vérité de la pratique réelle et, d'autre part, le dévoilement de l'obnubilation nécessaire que celle-ci implique au regard de sa propre vérité, c'est-à-dire de la théorie immanente que la pratique réelle comporte. Quelle est la structure synchronique (système, théorie) d'une diachronie historique ? A quelles conditions l'histoire d'une pratique spécifique — la peinture — peut être rigoureuse quant à la théorie structurale qui sous-tend cette pratique ? interroge Damisch. Quelle est la diachronie pratique réelle d'une synchronie structurale (théorie) ? A quelles conditions une anthropologie structurale peut être vraie quant aux pratiques sociales réelles ? demande Bourdieu.

(3) C'est-à-dire dans la terminologie de Damisch celui des coupures théoriques et de leur productivité pratique, des résistances, des censures, des refoulements et des effets de contradiction — ou de travail — de la théorie dans la pratique, dans une période de temps et un lieu du monde, quatre siècles d'art pictural en Occident.

Du même coup, deux « envers » implicites s'indiquent dans l'un et l'autre ouvrages. Pour Bourdieu, comment expliquer et *théoriser* un procès de changement ou de mutation dans les pratiques matérielles ou symboliques ? Pour Damisch, comment penser *pratiquement* le rapport du système (de la théorie) à la pratique qui l'exprime ? Pour le premier, on peut se demander si le champ et l'objet anthropologiques n'impliquent pas l'interdit théorique et pratique à produire la question d'une mutation réelle, sinon comme un procès extérieur au champ ? Pour le second, on peut s'interroger sur les obstacles qu'il rencontre pour poser la question manquante, du fait de la période historique et culturelle choisie comme objet d'étude : les temps modernes en Occident du XVe au XIXe siècle et le « système » qui en porte l'historicité : la représentation.

Dans un cas, les sociétés archaïques, anhistoriques, à pratiques reproductrices, bloquent en tant qu'objets d'analyse la constitution d'une théorie du changement. Dans l'autre cas, la notion clef de représentation constitutive du système esthétique interdit par sa nature même (répétition et substitution symboliques) la saisie des procès pratiques de reproduction du système dans la pratique picturale ; parce que cette reproduction est en quelque sorte nécessairement impliquée dans la notion constitutive du système et interdit de la penser lorsque le système est pensé et élaboré théoriquement. Autrement dit, il manque à Bourdieu la formulation explicite d'une théorie de l'histoire comme il manque à Damisch celle d'une théorie des fonctions et des procès pratiques de l'art et pour reprendre une des thèses que nous trouvons exprimées chez l'un et chez l'autre à propos de l'objet qu'ils étudient, il y a chez Damisch comme chez Bourdieu, un non-dit dans la théorie de la théorie sociale ou dans la théorie esthétique qui revient dans le champ qu'ils explorent pour l'animer et lui faire produire le possible qu'à la fois il exclut et implique, sous la forme d'un « effet de champ théorique » tout à fait semblable à ceux que Damisch et Bourdieu analysent, et avec quelle maîtrise, dans leurs ouvrages respectifs.

Structure de la représentation et histoire.

D'où un premier problème où se manifeste en toute clarté le chiasme des deux entreprises à la fois sur le plan des méthodes d'analyse, des concepts opératoires et sur celui des contenus et des objets étudiés. On pourrait le formuler de la façon suivante : si toute théorie, comme le pense Bourdieu, implique une théorie de la pratique qui lui préexiste et si toute conception objectiviste de la réalité sociale (4) renvoie à une attitude réductrice et destructurante des pratiques matérielles et symboliques dont il convient de s'affranchir par une restructuration de la théorie, la raison n'en est-elle pas qu'*historiquement*, la théorie en général et la théorie de la pratique qu'elle enveloppe sont fondamentalement liées au système de la représentation que Damisch analyse dans la peinture occidentale du Quattrocento à la fin du XIXe siècle comme le porteur de l'historicité de l'art pendant cette période ? Autrement dit, le problème abordé par Bourdieu dans les premières pages de son *Esquisse...* comme problème d'*épistémologie* et de *méthodologie* des sciences humaines contemporaines se trouve consubstantiel à la perspective historique que Damisch adopte pour expliquer, par les avatars d'un signe iconique particulier, le nuage, quatre siècles de peinture représentative, donc au problème d'*histoire* qu'il pose dans toute son extension. Ce rapprochement fait apparaître « l'effet de champ théorique » qui provoque chez Bourdieu « l'oubli » de la question de l'histoire et chez Damisch, celui des procès de production et de reproduction du système dans les pratiques signifiantes.

Il est remarquable en effet qu'analysant de façon critique les rapports qu'une anthropologie structurale entretient avec son objet et notant les effets de la distorsion théorique qu'entraîne pour l'ethnologue sa position d'observateur étranger à la culture qu'il étudie, Bourdieu articule tous les éléments et toutes les relations constitutives du système de la représentation élaborée en Occident pour quatre siècles par les artistes du Quattrocento : constitution de l'objet comme spectacle pour un spectateur qui prend « un point de vue » sur l'action, qui s'en retire pour l'observer, pour la regarder de loin et de haut et qui, en important dans l'objet les principes de sa relation à l'objet, l'organise comme un ensemble destiné à la seule connaissance et réduit toutes les relations qui s'y manifestent à des relations de communication et toutes les interactions à des échanges symboliques. Du même coup et parce que l'ethnologue ignore les limites inhérentes au point de vue qu'il prend sur l'objet, est substitué à la pratique réelle d'un agent ou d'un groupe déterminés, un modèle qui la représente (5) et qui vaut pour elle sans reste ni résidu. Aussi bien lorsque Bourdieu veut illustrer la structure « spectaculaire » de l'anthropologie structurale contemporaine, ne recourt-il pas à l'exemple de la carte de géographie ou à la perspective cavalière des plans de ville, qui représentent avec exactitude

(4) En l'occurrence le structuralisme et la sémiologie.

(5) Traduction d'un répertoire de règles ou d'un programme prédéterminé des discours et des actions convenant à un certain emploi.

le paysage ou la ville réels « pour une sorte de spectateur divin et non pour les hommes destinés à s'y déplacer ». Si l'on se souvient que les premières cartes géographiques au sens scientifique du terme, les premières chorographies de villes apparaissent au XVIe siècle, si l'on se souvient également que la carte et le tableau sont les exemples privilégiés pour la théorie du signe dans la *Logique de Port-Royal* qui est, à bien des égards, le « manuel » du système de la représentation, on saisira en ce point du discours épistémologique contemporain de Bourdieu, et la signification de l'exemple et la validité du point d'interférence que notre propre discours suggère entre la *Théorie du nuage* et l'*Esquisse d'une théorie de la pratique.*

Si nous essayons de formaliser dans un modèle complexe la structure générale de la représentation — et nous sommes d'autant plus justifiés à le faire que cette structure nous paraît la matrice originelle de toutes les théories objectivistes et réductrices des pratiques signifiantes —, nous obtenons, comme nous l'avons montré ailleurs et comme Damisch en donne de remarquables analyses, une double opération simultanée de répétition et de substitution entre la chose et l'idée par la médiation du signe : l'idée représente la chose (c'est la chose dans l'esprit) mais cette représentation ne peut s'effectuer que par le relais d'une autre chose qui représente à son tour la première pour le second. Si donc l'idée est la chose dans l'esprit, le signe est l'idée pour lui, l'idée en tant que pensable et pensée, c'est-à-dire communicable et communiquée. La répétition représentative est une face d'une opération dont la substitution est l'autre. Il n'y a répétition que pour une substitution et substitution que par la répétition. On aura reconnu dans cette conjonction, l'indissoluble et nécessaire conjonction de la pensée et du langage, de l'idée et du mot et à travers le mot et le langage, de la pensée et de l'être caractéristique de la métaphysique dite « classique » ; conjonction d'autant plus nécessaire et indissoluble qu'elle assure, par une opération seconde d'abstraction, la parfaite distinction des deux plans et des deux domaines. Si en apparence le signe est au service de la pensée représentative de l'être, ce service est à ce point indispensable que ni la pensée comme connaissance de l'être ni l'être comme objet offert à la connaissance ne peuvent s'en passer et encore moins la république universelle des esprits, cogitos singuliers de part en part pensants qui resteraient clôturés dans leur solitude solipsiste si leurs idées n'étaient pas signifiables, mais dont les signes néanmoins sont à ce point contingents qu'ils en assurent la communication dans une parfaite transparence.

Que ce modèle du fonctionnement du signe pour l'esprit dans son rapport au monde soit un modèle idéal et que les

esprits se heurtent aux obstacles de la confusion, de l'épaisseur et de l'opacité du langage n'a point d'importance *théorique*, car loin d'engager à une révision et à une restructuration du modèle pour lui permettre de rendre intelligible la pratique signifiante réelle, par un glissement (6) dont on rencontre la justification théorique, c'est-à-dire théologique, chez les penseurs idéologues « classiques », le modèle explicatif devient paradigme normatif, la loi de fonctionnement, principe moral et religieux, la structure théorique, instance de refoulement et de censure. Il est significatif que ce procès de déplacement du modèle à la norme s'exerce essentiellement sur la matérialité du langage, matérialité qui est cependant la plus évanescente qui soit puisqu'elle est celle, sonore, de la voix.

Mais qu'en est-il, dans ce modèle, de l'image de peinture dont le statut de la Renaissance au cubisme est le propos fondamental de Damisch ? Quelle en est la place ? L'image peinte dans le « régime » que nous décrivons est représentation comme le mot l'est, mais en un sens différent : dominée par la mimésis analogique, elle avertit, dans son apparence, d'un rapport visible immédiat de connaissance qui est reconnaissance de la chose : elle signifie analogiquement un visible, elle le fait voir dans sa représentation. Elle « réalise » la métaphore que dissimule l'« intuitus » spirituel, l'esprit comme œil et la connaissance comme regard et que masque, de son côté, la convention culturelle du signe de langage. Si donc la substitution des mots aux idées et aux choses passe inaperçue dans la mesure où l'arbitraire du signe est le plus sûr garant de son effacement dans le langage clair et distinct, en revanche le secret et la merveille de l'art de peinture consistent à substituer les signes qui lui sont propres, les icônes, aux choses que ces signes représentent dans la proximité immédiate de la mimésis, dans l'évidence doxique naturelle de la ressemblance. Dans le langage, les idées se substituent aux signes pour la communication des esprits. Dans la peinture, les signes se substituent aux choses pour le plaisir des imaginations. La convention culturelle du langage permet, grâce à l'arbitraire qui préside à l'institution des signes, un type de substitution qui sauvegarde les droits de l'idée et de l'esprit ; la naturalité de la ressemblance visible qui est le ressort de la substitution mimétique exige pour s'effectuer — comme l'a bien vu Descartes dans la *Dioptrique* — que soit extraite des choses en tant qu'objets du regard et du corps humain en tant qu'œil, une géométrie, une espèce de « raison naturelle » qui fournisse à

(6) que Bourdieu analyse admirablement pour l'anthropologie structurale contemporaine sur une page des *Structures élémentaires de la Parenté.*

la représentation visible des règles et des lois. Celles-ci n'ont d'autre fin que de faire accéder la ressemblance figurative à sa plus parfaite naturalité, à son évidence sensible immédiate dont la marque la plus nette sera que l'image peinte pourra être immédiatement *nommée*. « D'un portrait de César, on pourra dire sans préparation et sans façon que c'est César. » La perspective artificielle et légitime est la « réalisation » de cette géométrie naturelle.

Cependant, dans ce jeu complexe de naturalités de divers niveaux dont le miroir offre le paradigme fondamental, disparaît derrière les apparences peintes, l'arbitraire, la convention culturelle qui conditionne tout le procès substitutif des signes iconiques et de leur syntaxe perspective, le *tableau* comme « tavola », support lisse aux limites régulières et réglées, toile tissée ou bois raboté et dont la caractéristique est d'être *matérielle*. L'image peinte reproduit, selon les exigences de son ordre de visibilité, la structure qui règle le fonctionnement du signe de langage à son ordre propre d'intelligibilité. La première doit *faire voir* l'être dans l'apparence peinte comme le second doit le *faire entendre* dans l'idée. Toutefois, cette reproduction marquée par le « fait normatif » que toute peinture doit être lisible, donc dicible, donc nommable, n'est possible qu'à la faveur d'un double et inverse effacement : dans le langage, celui de la matérialité sonore *naturelle* de la voix mutée à l'état de signe sans matière, de sens pur, grâce à la convention *culturelle* de la langue ; dans l'image, celui de la matérialité *culturelle*, conventionnelle du support et des pigments colorés qu'il porte, mutés à l'état de visible, ressemblant, reconnaissable, nommable grâce à la géométrie *naturelle* de la perspective légitime et de la représentation de l'espace réel. Langage et image se recouvrent alors exactement comme ils recouvrent, chacun dans leur ordre, l'être pensable et visible, mais selon des procès inverses et symétriques, et l'encerclent dans la clôture rigoureuse du système de connaissance qu'est la structure générale de la représentation.

Cette structure entendue comme l'articulation du système rend compte, à la fois dans son émergence et sa constitution historique, du problème épistémologique contemporain posé par Bourdieu à propos de l'anthropologie structurale, celui de la réduction des pratiques signifiantes à l'exécution d'un modèle et d'un programme construits théoriquement, représentant et se substituant à la réalité ; et puisque les sciences humaines ne semblent pas encore être sorties du cercle de la représentation, il rend compte également du fait que l'entreprise critique de Bourdieu n'a nul besoin de poser *théoriquement* le problème de l'histoire entendue comme rupture et transgression de ce cercle. Mais, d'autre part, puisque cette structure

présuppose à son origine une théorie des pratiques qui les réduit à sa reproduction mécanique, qui en occulte des déterminations matérielles et les procès par lesquels ces déterminations sont à la fois transformées puis intégrées dans l'objet que les pratiques produisent, on comprend que Damisch ne sente pas la nécessité de les analyser en tant que telles puisque son objet est de montrer comment s'articule le système de la représentation dans la peinture occidentale (7).

Refoulement originaire et ordre symbolique.

Un deuxième problème également fondamental est introduit par l'analyse critique de la structure comme représentation qu'effectuent sur les plans épistémologique et historique Bourdieu et Damisch : celui des effets d'occultation du système. Là encore, les deux études se recoupent et dans cette interférence ouvrent le champ possible d'une problématique plus générale. Problème à deux instances : 1) l'ordre symbolique est l'effet d'un refoulement originaire des déterminations matérielles de toute pratique signifiante ; 2) la théorie objectiviste, entendue comme le produit méthodologique et épistémologique du système de la représentation, tend à refouler ce refoulement et du même coup à s'interdire l'accès à la compréhension de l'ordre symbolique (8). Citons Bourdieu à propos de la théorie du don : « La construction théorique qui projette rétrospectivement le contre-don dans le projet du don... fait disparaître les conditions de possibilité de la *méconnaissance institutionnellement organisée* et garantie qui est au principe de l'échange de dons et peut-être de tout le travail symbolique visant à transmuter, par la communication et la coopération, les relations inévitables en relations électives de réciprocité... Dans le travail de reproduction des relations établies (travail indispensable à l'existence du groupe), le travail nécessaire pour dissimuler la fonction des échanges entre pour une part qui n'est pas moins importante que le travail exigé pour le remplissement

(7) A vrai dire ces dernières remarques schématisent sans doute excessivement le propos des deux auteurs. Il suffirait, pour leur apporter correctifs et nuances, de signaler chez Bourdieu l'importante référence aux *Thèses sur Feuerbach* pour apercevoir que la notion de coupure historique est à l'horizon de sa praxéologie ou, chez Damisch, son insistance sur les moments ou les éléments déconstructeurs du système qui ouvrent l'espace théorique d'une histoire de la pratique signifiante de la peinture en tant que telle, c'est-à-dire dans son rapport médié dialectiquement à ses déterminations matérielles et sociales.

(8) par ce que Bourdieu nomme un effet de réification de la théorie.

de la fonction. » (9) Dans tous les exemples analysés par Bourdieu, le refoulement productif de l'ordre symbolique (10) porte sur les structures objectives « conditionnant matériellement et produisant objectivement dans les agents sociaux » des dispositions ou *habitus* qui reproduiront sous forme d'actes, de comportements, d'attitudes et de rôles, les structures objectives dont elles sont le produit. Structurées et structurantes, produites et productrices, les dispositions « culturelles » constituent, entre les structures matérielles et les pratiques sociales, des schèmes ou des matrices comportementales et réactionnelles qui fonctionnent comme de véritables médiations dans la dialectique matérialiste de la société : « L'habitus, c'est l'histoire faite nature, niée comme histoire parce que réalisée dans une seconde nature. »

Mais cette dialectique resterait linéaire et comme aplatie, si dans la médiation indissolublement temporelle et structurale qu'opère l'habitus, n'apparaissait un processus de méconnaissance ou de refoulement dont l'habitus est l'opérateur. Ce procès, source de toute forme symbolique, porte sur la reproduction des structures objectives, déterminantes en dernière instance. C'est par lui que les relations que Bourdieu décrit pour expliquer le fonctionnement de la réalité sociale sont véritablement dialectiques et matérialistes. Entre la production des habitus par les structures matérielles et la reproduction de ces structures par les habitus dans les pratiques, il y a le « moment » de la méconnaissance de la première dans la réalisation de la seconde qui est à la fois l'institution objective d'une relation et son oubli « subjectif ». Il serait pure causalité mécanique si ne s'y opérait l' *aufhebung* dialectique comme négation niée des déterminations matérielles dans un travail d'un autre ordre, mais tout aussi productif que celui de transformation de la matière première dans le produit social : moment de *scission* dont l'effet est, par la négation de la réalité matérielle déterminante, son retour mais sous forme symbolique.

Or, le système de la représentation dont la théorie objectiviste est la reproduction dans le champ de la science est plus qu'aucun autre susceptible d'assurer cette méconnaissance et

(9) C'est ce même principe que Bourdieu qualifiera à propos de la socialisation du corps et de l'inculcation de l'arbitraire culturel, de métonymie originaire transformant l'événement physiologique en événement symbolique, et, ajouterons-nous, visant par la constitution de l'effet symbolique à la méconnaissance de l'acte ou de la réaction physiologique.

(10) qu'il qualifie à juste titre de travail.

de la méconnaître. C'est ce que montre admirablement Damisch pour la théorie de la pratique picturale que ce système présuppose. Le statut théorique de l'image peinte dans le système de la représentation est, comme Damisch le développe extensivement de Giotto à Cézanne et comme nous avons essayé de le formaliser plus haut, institutionnellement défini de manière à produire systématiquement la méconnaissance de ses déterminations matérielles objectives qui ressortissent essentiellement pour cette pratique spécifique à deux instances : le support de l'image et les pigments colorés. Dans la mesure où, théoriquement, l'intention objective de la pratique picturale est la représentation — c'est-à-dire la répétition des choses visibles et la substitution à celles-ci du produit de cette pratique —, l'ensemble des opérations qui la caractérisent seront subordonnées à la production de cette analogie. C'est dire que l'image peinte sera toute entière dominée par un « effet du signifié » obtenu grâce à la coïncidence représentative du signifié et du référent, par le rabattement ou la projection de la relation référentielle du signe iconique sur le signifié conceptuel que le signifiant verbal correspondant dénote. La pratique picturale, productrice des images peintes, est théoriquement et idéalement dominée par la notion de signe et, à travers elle, par la fonction de communication, dont le paradigme est la communication verbale. Un tableau est théoriquement et idéalement un discours de peinture dont la justification et la validité, l'intelligibilité et la beauté sont mesurées à ce qu'il veut dire et à la façon dont cette intention de parole est lisible dans la représentation.

En introduisant dès le début de son livre (11), la distinction entre le graphe ou signifiant pictural (nuage), la dénotation homonymique descriptive, *nuage* et le « nuage » comme produit signifié, Damisch rompt, à son tour, une complicité notionnelle qui serait confusionisme conceptuel si elle n'était la marque la plus nette des contraintes propres au système de la représentation picturale et au discours où cette représentation, comme naturellement, se signifie. Que cette coïncidence ou cette complicité ne soit jamais totale au niveau des produits de la pratique picturale, cela est bien évident et P. Charpentrat, analysant, dans un article récent, le décalage lui-même fortement signifiant entre la représentation mimétique et le trompe-l'œil, le montre en toute clarté, comme le montreraient également ces éléments représentatifs parties de la représentation par lesquels celle-ci se désigne comme repré-

(11) Après l'analyse de la rupture-charnière dans le système de la représentation de l'espace que constituent les coupoles du Corrège.

sentation (12). Mais il n'en reste pas moins que le système de la représentation, producteur d'une pratique spécifique, garantit, par sa structure même, la domination d'une sémiologie sur une *aisthesis*, la subordination au signe de ce que Damisch appelle avec bonheur « le pouvoir permanent de sollicitation sensorielle de la peinture », à la communication mesurable, analysable, interprétable, la provocation au plaisir et à la jouissance dans et par l'image peinte. D'un point de vue théorique enfin, la représentation assure l'occultation dans le produit fini comme représentation analogique de l'être visible, la pratique productrice, ses procès et ses déterminations matérielles.

En tant qu'habitus, ce système est producteur de pratiques de contemplation et de création, de production et de consommation des produits symboliques dont la caractéristique essentielle est de refouler, d'oublier ou de méconnaître, en tant que pratiques productrices ou consommatrices, leur qualité de pratique, c'est-à-dire leur vérité objective de reproduction des structures objectives qui les déterminent. Aussi au niveau de l'œuvre qu'elles produisent et consomment, non seulement sont oubliées l'opération de la production, mais encore ses déterminations matérielles : support et couleur. Cette méconnaissance constitue littéralement le tableau comme un objet de part en part symbolique, représentation gratuite, désintéressée, à finalité interne, pur spectacle pour un regard lui-même gratuit, désintéressé, objet d'une contemplation recréatrice.

Mais par ce que le système de la représentation est pris, par sa structure même, dans un procès de redoublement et de répétition interminable, il est non seulement l'habitus sous-jacent aux pratiques de représentation-reproduction, mais encore la théorie de cet habitus et la théorie des pratiques qui en sont le produit. Non seulement, comme habitus, il occulte dans la pratique spécifique qu'est la peinture, les conditions matérielles de possibilité de cette pratique, mais comme théorie, il représente cette occultation, il la formalise positivement dans un modèle qui l'exclut. Il subordonne le signifiant au signe mais, en outre, il censure le refoulement caractéristique de la pratique symbolique de la représentation dans son intention objective par une théorie du signe, qui, comme processus théorique secondaire, interdit l'accès théorique aux déterminations auxquelles la pratique symbolique est aveugle. La théorie sémiologique produite par le système de la représentation méconnaît théoriquement, c'est-à-dire qu'elle justifie, valide et

(12) Cf. Damisch : série picturale, série théâtrale ou l'exemple que nous avons analysé à propos de Poussin du principe *pars totalis — pars pro toto*, ou loi métaphoro-métonymique de la représentation figurative.

rationalise la méconnaissance nécessairement impliquée dans la représentation figurative picturale, produit de cette pratique spécifique. En relayant l'analogique par le verbal, l'image par le signe comme méthode de connaissance rigoureuse de l'analogique et de l'image, elle fait disparaître les conditions réelles de possibilité d'une pratique productrice de l'image peinte comme analogon figuratif, c'est-à-dire le travail de production picturale et ses effets d'ordre symbolique.

Il faut ici esquisser un développement possible de l'entreprise de Damisch dans la perspective ouverte par Bourdieu à la fin de son livre : si la peinture comme représentation et mimésis figurative dissimule le travail producteur de peinture, cette dissimulation s'indique et ce refoulement apparaît au moment même où historiquement s'indique la scission de l'indifférenciation archaïque entre le symbolique et le productif, entre l'économie de la bonne foi et l'économie de l'intérêt, entre le rituel et l'efficace, comme si la pratique artistique, la pratique picturale en particulier, signifiait négativement sa vérité objective au rebours des pratiques économiques, lorsque celles-ci accèdent à la conscience d'elles-mêmes (13) et de leur vérité objective (valeur économique du travail) : scission du productif et du symbolique dans le temps même où la pratique picturale oublie qu'elle est production et travail productif, où, théoriquement inconsciente de ses conditions matérielles de possibilité, elle accède au statut d'une activité de part en part symbolique aux yeux de ses agents comme de ses usagers. Mais cette inversion n'est pas pure contingence : si elle se produit, au moment précis de cette scission, à la coupure marquée historiquement par la Renaissance et caractérisée par l'irrémédiable décalage entre le développement des forces productives et le maintien de rapports sociaux de production fixés au stade antérieur, c'est que, parmi les effets de cette scission et de ce décalage, s'indique le processus d'autonomisation de l'art en général, de la peinture en particulier, par lequel ils se séparent de l'ensemble des activités pratiques du corps social pour se constituer en secteur relativement indépendant.

Ainsi le processus par lequel la pratique picturale se développe, structurée par l'habitus de la représentation, en une activité purement symbolique méconnaissant et sa caractéristique de pratique et ses conditions matérielles de possibilité, est la conséquence ou l'effet de ce procès de mutation par lequel les structures économiques s'autonomisent, par lequel, pour reprendre l'expression de Bourdieu, les sociétés occidentales confèrent aux réalités économiques leur sens purement

(13) Economie pour soi de la bourgeoisie et du capitalisme pour reprendre l'expression de Bourdieu.

économique et reconnaissent explicitement à l'action économique les fins économiques par rapport auxquelles elle était depuis toujours objectivement orientée, sans jamais les connaître pour telles. En rejetant l'aspect symbolique des actes et des rapports de production dans le monde à la fois clos et éthéré de l'art, sans rapport thétique de génération et de production et de reproduction avec le monde réel et avec ses déterminations matérielles, bref dans un monde de part en part régi par les jeux répétitifs et substitutifs de la représentation, les sociétés d'Occident, en mutation historique des rapports féodaux de production aux rapports bourgeois, pouvaient constituer l'économie en tant que telle, c'est-à-dire en tant que système régi par les lois du calcul intéressé, de la concurrence ou de l'exploitation. Aussi le système de la représentation en tant qu'habitus générateur des pratiques artistiques et en tant que théorie de ces pratiques n'est-il que l'envers de la constitution du système économique en tant que tel, producteur d'habitus eux-mêmes générateurs des pratiques qui le reproduisent. D'où à l'interférence de l'*Esquisse...* de Bourdieu et de la *Théorie du nuage...* de Damisch, la constitution possible d'une praxéologie sémiotique ou d'une sémiotique *critique* (au sens où Kant parlait d'une critique de la raison spéculative théorique) dans le domaine de l'art avec trois objectifs :

— mettre à jour la méconnaissance qu'implique la peinture représentative par rapport au travail pictural et aux conditions matérielles de possibilité qui lui sont propres ;

— mettre à jour non moins nécessairement la méconnaissance de cette méconnaissance qu'implique une théorie sémiologique de la peinture qui méconnaît les caractéristiques propres et la logique spécifique de cette pratique déterminée ;

— montrer enfin comment cette double méconnaissance caractéristique du système de la représentation résulte d'une transformation générale des rapports de production entre le XVIe et le XIXe siècle sous la forme d'un effet inverse, dans le domaine particulier de l'art, du processus de scission et de différenciation du travail productif et du travail symbolique.

Logique polythétique, polyvalence signifiante.

La référence que nous avons faite à Kant n'est pas gratuite : elle nous paraît décisive dans l'entreprise de fondation d'une sémiotique critique comme praxéologie de l'art. Le propre d'une critique qui vise à expliciter les conditions de possibilité d'un système et, avec elles, les titres de sa validité scientifique est en effet de travailler sur ses limites, non pas à décrire son ou ses codes, mais à formuler les principes qui les génèrent

et dont la production ne peut qu'être une transgression des limites du système. C'est cette tentative que nous constatons chez Damisch et chez Bourdieu, à des niveaux, sur des plans et dans une formulation différents : le premier avec un signifiant pictural qui paraît bien être l'opérateur d'un questionnement généralisé et fondamental du système de la représentation, le nuage ; le second avec la formulation d'une logique polythétique comme condition du fonctionnement d'une logique pratique qui remet en cause à la fois la théorie de la théorie et la théorie de la pratique à l'œuvre dans l'anthropologie structurale contemporaine : Bourdieu esquisse, là encore, le principe méthodologique et épistémologique dont Damisch donne une remarquable application critique.

Qu'est-ce donc que la logique polythétique qui articule le fonctionnement pratique ? Bourdieu décrit sous ce terme les principes d'une *cohérence pratique* des systèmes symboliques qui possèdent une logique qui n'est pas celle de la structure qu'une théorie objectiviste de la pratique abstrait d'eux et leur surimpose, mais celle de leur genèse et de leur fonctionnement. Cette logique pratique doit rendre compte de leurs régularités comme de leurs incohérences, qui leur sont également nécessaires dans la mesure où elles doivent obéir à une double condition *pratique* : être cohérentes en elles-mêmes et avec les conditions objectives et être pratiques, c'est-à-dire maniables et maîtrisables. C'est pourquoi, dans la pratique rituelle prise comme exemple, les symboles à la fois instruments de ses manipulations et objets de son activité, simultanément indéterminés et surdéterminés, sont saisis dans des relations de ressemblance globale, mais en même temps utilisés sous un aspect particulier d'analogie, si bien que lors de sa pratique par le rituel, cet aspect particulier continue à bénéficier, sous diverses modalités, de tous les autres aspects de la ressemblance que pourtant cet aspect semble exclure dans sa particularité.

Bourdieu qualifie très heureusement ce processus d'indétermination-surdétermination, d'abstraction incertaine puisque « l'aspect de chacun des termes qui est implicitement sélectionné d'un point de vue unique dans une mise en relation particulière reste attaché aux autres aspects par lesquels il pourra être opposé à d'autres aspects d'un autre référent dans d'autres mises en rapport ». Aussi cette abstraction incertaine, qui donne aux opérations de la pratique rituelle la plus grande cohérence possible avec le maximum d'économie, est-elle effacée par la reconstruction structurale de schémas et de modèles, dans la mesure où celle-ci considère « monothétiquement » et *simultanément* les enchaînements modulés des pratiques symboliques qui jouent *successivement* des propriétés harmoniques

des symboles selon les urgences ou les exigences de l'existence. L'herméneutique objectiviste, parce qu'elle recherche une reconstruction logique rigoureuse, est entraînée par ignorance des limites de sa méthode à une surinterprétation méthodologique stérile et interminable qui est très exactement le « contraire » épistémologique de la surdétermination indéterminée de l'instrument symbolique pratiquement utilisé. La conception d'une logique polythétique permet donc, au-delà des structures monothétiques à laquelle obéit l'analyse structurale, de saisir le fonctionnement de la pratique analogique « comme transfert de schèmes que l'habitus opère sur la base d'équivalences acquises facilitant la substituabilité d'une réaction à une autre et permettant de maîtriser, par une sorte de généralisation pratique, tous les problèmes de même forme pouvant surgir des situations nouvelles ».

Or, de cette logique polythétique, Damisch a découvert, avec le graphe pictural du « Nuage », un remarquable instrument pour la pratique spécifique de la peinture analysée dans le champ du système de la représentation. On peut raisonnablement penser que « l'invention » du nuage par Damisch rétrospectivement l'engage, dès le début de son livre, à dénouer la complicité d'un certain nombre de notions au fondement d'une théorie sémiologique structurale de la pratique picturale et à la questionner à ses limites. N'est-ce pas, une fois posée et analysée, la polyvalence thématique, fonctionnelle, signifiante du « Nuage » qui permet de le désimpliquer de la relation mimétique de représentation, de la correspondance bi-univoque entre le signe et l'objet réel qu'il est censé représenter ? « Rien n'autorise à penser que l'ensemble des traits matériels (contour, couleurs...) soient articulés systématiquement en vue de la production d'un sens... et moins encore que ces figures (au sens de Hjelmslev) soient au service de *signes* (iconiques) qui en détermineraient logiquement l'existence. » Damisch ajoute : « Et si même l'on affectait d'y reconnaître par hypothèse les éléments d'un ordre signifiant, on ne voit pas que ces éléments soient justiciables *a priori* d'un inventaire fini, ni qu'on soit fondé à se proposer d'en restituer le système. » Mais n'est-ce pas mettre en question dès le départ, fût-ce à titre problématique ou hypothétique, le projet d'une sémiologie de l'art qui, obéissant aux exigences logiques, méthodologiques et épistémologiques de son entreprise, ne pourra s'en tenir à l'analyse du discours de (sur) l'art et de l'art comme discours sans s'interroger sur les éléments constituants que ce discours intégrerait ?

Même l'opposition désormais « classique » qui a été à l'origine de ses premiers résultats entre message dénoté (fondé sur l'analogie mimétique et a-codique entre signifiant et signifié) et signifiant d'un sens second, message connoté correspondant au style de la représentation, même cette opposition fait « question au regard de la notion de procès pictural ». Et reprenant dans toute leur ampleur les oppositions structurales binaires sur lesquelles la théorie objectiviste de la sémiologie a pu se croire fondée, « rien n'autorise *a priori*, écrit-il, à faire le départ entre le style... et le système... ou entre les œuvres et l'*aisthésis* définie comme un réseau de contraintes structurales et de possibilités formelles et expressives qui donnerait à la production picturale d'une époque donnée sa cohérence historique ». Rien, note Damisch, dans un beau « suspense » dialectique, « sinon quelques signes ou indices auxquels le contexte prête... une charge particulière et autour desquels paraît pouvoir se nouer le projet d'une analyse qui donnerait accès, sur le mode d'une symptomatologie, aux structures profondes des images de peinture saisies dans l'unité du procès sémiotique dont elles sont l'enjeu... »

Ainsi le nuage est à la fois l'opérateur d'une mise en problème de certaines évidences non critiquées de la sémiologie de l'art et celui d'une mise en hypothèse de ces mêmes évidences dans une sémiotique qui en définira les limites de validité, sémiotique critique qui cherchera à formuler les fonctions signifiantes de la production picturale, de la pratique de la peinture dans sa matérialité de travail productif, « sans préjuger, écrit Damisch — et le point est capital —, de leur cohérence relative ni de la possibilité d'un inventaire plus ou moins exhaustif des termes et des fonctions appartenant à une même classe ». Si donc le nuage joue son rôle articulatoire entre constitution théorique et hypothèse de recherche, si, dans la conceptualisation même de son analyse, il permet à Damisch de distinguer le signifiant pictural de la dénotation verbale et de la production du signifié et de rompre ainsi la conjonction conceptuelle du système de la représentation, il va encore opérer et cela, dès l'analyse de la « manière » du Corrège, l'articulation déconstructrice de la substance et de la forme de l'expression d'une part, de la substance et de la forme du contenu d'autre part : non seulement le nuage est un des objets d'élection de la *thématique* du Corrège, un des termes-clefs de son *vocabulaire* figuratif, mais « il contredit encore par les effets de texture auxquels il prête à l'idée même de contour et de délinéation et par son inconsistance relative à la solidité, à la permanence, à l'identité qui définissent la forme au sens *classique* du terme ». Du même coup, partie essentielle et nécessaire du système de la représentation, puisqu'il est un des signes iconiques et un des instruments syntaxiques qui peuvent lui assurer une totale emprise sur l'invisible dans l'image et l'imaginaire, il est également cet élément qui met

en question le tout dont il est partie : élément-limite, matériau de travail dans le système qui le fait travailler, il introduit du jeu dans sa cohérence, puisqu'il en rompt la clôture formelle et expressive en l'ouvrant sur l'infini et le continu que le système de la représentation semblait avoir pour fonction d'exclure et par lesquels il était sans doute négativement déterminé.

Graphe pictural, le *nuage* comme unité de dénotation est une figure, un non-signe, un matériau de facture, mais il désigne aussi un espace typique, il est le signe d'une relation spatiale tout en étant également un symbole iconographique, thématique ou rhétorique. Il suffit d'évoquer l'analyse du symbole dans le procès du rituel qu'effectuait Bourdieu afin d'illustrer la logique polythétique de la pratique, pour apercevoir que le projet de Damisch, réalisé avec le nuage, relève, à son ordre et dans son champ propre, d'une visée semblable. Le nuage comme signe-index ou symptôme du système découvre comment « les mêmes unités interviennent à plusieurs niveaux, jouent sur plusieurs instances à la fois au plan du signifiant et du signifié ». Identiques pour l'analyse des constituants iconiques de la surface de l'image peinte, pour la représentation picturale, ces éléments sont profondément différents par rapport aux fonctions assumées et aux opérations qui les définissent dans le procès pratique de production de la peinture

Ainsi la découverte d'un élément représentatif polyvalent aux différentes instances du procès pictural et aux différentes topiques de son analyse théorique conduit-elle Damisch à la question même du système qu'il inscrit comme telle au fondement d'une authentique sémiologie de l'art, question que le « Nuage » introduit nécessairement à la mesure de sa polysémie et de la logique polythétique qui préside à son emploi, si le système se définit comme un ensemble fini et clos, à la combinatoire réglée. Or, l'art et la peinture en particulier n'a pas, même sur le plan théorique, la réalité possédée par la langue saussurienne ou la compétence chomskyenne : le système pictural n'existe pas, même théoriquement, « en dehors des produits où il trouve à s'instituer dans des espèces rigoureuses ». Mais comment faire une sémiologie de l'art en payant la rançon théorique d'un double refus : à savoir que le système n'existe pas en dehors de ses produits et que le système ne se réduit pas à ses codes (ensembles finis, exhaustifs, d'éléments lexicaux et de règles de construction) ?

Deux comparaisons guident Damisch vers ce que Bourdieu appellerait la logique polythétique de la pratique picturale : la première est celle de la représentation picturale et de l'écriture sans toutefois que cette comparaison anticipe sur la solution logique monothétique en promettant de mettre à jour un

répertoire fini d'éléments et l'inventaire exhaustif de leurs possibilités combinatoires. Si cette comparaison même est prise au sérieux, elle permet de renvoyer l'objet pictural représentatif aux conditions matérielles qui l'ont rendu possible et que la mimésis figurative institutionnellement et constitutionnellement efface : succession, espacement, séparation, ponctuation, groupement et ordonnance des « lettres » sur la surface produisent le *support* de l'écriture-picturale, positivement ou négativement, pour l'affirmer comme tel dans sa matérialité ou pour le nier par le jeu illusionniste des formes, des tâches colorées et des lignes qui le recouvrent. Comparer la peinture à l'écriture et la peinture, fût-elle figurative, à une écriture redevenue autonome par rapport au langage de la *phônè*, c'est paradoxalement retrouver par dessous la référence univoque de reconnaissance à l'objet et le relais de l'image peinte par le signifié verbal, la complexité, la « présence », la puissance productrice d'effets symboliques dans et par le support et la couleur.

La deuxième comparaison est celle de l'écriture picturale et de l'écriture du rêve. Comme l'écriture du rêve, l'écriture picturale n'implique pas, comme sa condition et sa fin nécessaires, la production d'un code. « L'interprète, écrit Damisch, est ici dans une situation voisine de celle de l'analyste auquel il appartient de découvrir la grammaire du rêve, sans pouvoir espérer exhiber à aucun moment le système à partir duquel le rêve se laisserait ensuite lire et traduire sans reste. » Si, là encore, la comparaison est menée à son terme, elle indique que l'écriture picturale obéit comme celle du rêve à une grammaire mais dont l'inventaire des règles et l'exposition des procès syntaxiques ont toute chance d'être interminables parce que ceux-ci sont constamment déplacés, condensés et surdéterminés. Mais ils le sont dans l'*histoire*, c'est-à-dire dans la production temporelle des œuvres où éléments et mécanismes sémiotiques et sémantiques sont successivement investis de fonctions et de valeurs différentes selon l'ensemble dans lequel ils sont manifestés. Système certes, mais comme l'écrit audacieusement Damisch, « système non fini, non clos et peut-être non systématique »... La sémiotique critique devra explorer systématiquement la diversité et l'hétérogénéité de ses procès et de ses instances, les effets de surdétermination symbolique que ces hétérotopies provoquent, en mettant à jour à la fois les constantes historiques qui s'y indiquent et les invariants qui s'attachent à une pratique déterminée et qui renvoient aux instances matérielles la déterminant en dernière instance ; système ouvert sans cesse décentré que postulent simultanément la logique polythétique de la pratique et la polysémie des éléments et des mécanismes qu'elle met historiquement en

œuvre ; système qui admet la présence de codes, mais qui ne saurait s'y réduire comme inclinerait à le penser une sémiologie structurale et objectiviste qui, hypostasiant dans les modèles de l'activité productrice ce qui lui semble l'essentiel, élimine les résidus et les « suppléments » qui sont peut-être l'essentiel ; système cependant, malgré son ouverture, puisqu'il n'est pas concevable sans un certain nombre d'interdits et de limitations, mais dont les effets sont aussi bien positifs que négatifs, puisque ces contraintes travaillent le système qu'elles limitent, non seulement en produisant tel élément, telle relation, tel mécanisme associatif d'un sens à un complexe de signes iconiques, mais encore par les oublis et les manques qu'elles provoquent dans le système et qui sont également déterminants par l'impensé qu'ils y introduisent (14).

Au terme de cette construction en réseau des points d'interférence ou de recoupement des deux livres de Bourdieu et de Damisch, on pourrait tenter par une problématique généralisée de rendre compte de cette rencontre et d'en esquisser le développement possible au sens où Damisch parle d'un champ de production *possible* du système dans sa relation à l'histoire, c'est-à-dire d'un possible productible par le système. En allant de la plus grande généralité aux problèmes spécifiques d'une pratique, cette problématique se formulerait de la façon suivante :

1) Quelle est la relation entre la théorie qu'une *pratique* recèle dans son immanence et le « sol ultime » des déterminations objectives, matérielles que toute pratique en dernière instance reproduit dans la conjoncture d'une situation historique particulière ? Et par quelle méthode et quelle théorie peut être mise à jour cette relation sans hypostasier la théorie comme réalité de l'objet étudié et réduire la pratique à la théorie de la pratique qu'une telle hypostase implique ?

2) Quel est le procès de constitution de l'ordre symbolique et quelle est la nature de ses effets dans et par les pratiques qui en relèvent ? Si ce procès constitutif s'indique dans le refoulement et la dissimulation des déterminations matérielles des pratiques sociales, quelle est la fonction de ce refoulement ? Comment et pourquoi la théorie réifiante objectiviste, dans son double rapport à la pratique symbolique et à la théorie qui lui correspond, méconnaît et dissimule à la fois la relation de la théorie et de la pratique symbolique et le refoulement obnubilant que cette relation implique nécessairement pour

(14) Bourdieu analyse un effet de cet impensé avec le procès de double négation consistant à refuser le refusé et à valoriser le nécessaire comme l'électif.

se constituer comme symbolique ? Autrement dit, ce qui est en question à travers les deux entreprises de Damisch et de Bourdieu, ce sont les conditions de possibilité d'une théorie de la pratique symbolique qui lui restitue ses déterminations matérielles, objectives, sous les espèces d'une dialectique qualitative et matérialiste qui signifierait comment historiquement cette pratique est productrice, dans certaines limites, d'effets symboliques déterminés.

Telle serait la tâche d'une histoire possible de la peinture comme théorie de la production picturale, ou celle d'une praxéologie au sens d'une théorie générale des pratiques sociales. Pris dans le système de la représentation, Pascal pensait l'entreprise empiriquement impossible : tout en donnant les présupposés transcendantaux de sa critique, il la détournait vers d'autres fins. Peut-être faudra-t-il — ce sera là le mot de la conclusion —, réfléchir, au contact de l'art contemporain, cette impossibilité dans un autre langage et avec d'autres visées que les siennes, pour opérer radicalement cette critique fondatrice.

LOUIS MARIN.