

## *Mimésis et description* \*

En guise de préambule à cet exposé sur mimésis et description, je voudrais vous proposer une petite fable esthétique sur les origines de la peinture que je trouve dans *Le Songe de Philomathe* de Félibien. C'est Peinture qui parle, après qu'elle eut peint le monde créé par son Père, le Dieu des Dieux :

« Les Divinités des eaux considérant aussi mes peintures avec plaisir, en ont voulu faire des copies ; et elles y ont si bien réussi, que vous voyez avec quelle facilité elles savent faire un tableau en un moment. Les grands Fleuves même et les Torrents, quoique prompts et impétueux, tâchent souvent de les imiter, mais ils n'ont pas assez de patience pour achever tout ce qu'ils commencent. Il n'y a que les Nymphes des rivières, des lacs et des fontaines, dont l'humeur est plus douce et plus tranquille, qui ont pris un si grand plaisir dans cette occupation, qu'elles ne font autre chose que représenter continuellement tout ce qui s'offre à elles {mais elles sont} si capricieuses qu'on ne [peut] bien voir leurs tableaux parce qu'elles les représent[ent] toujours renversés le haut en bas [...] outre que les Zéphirs se divertiss[ent] souvent à corrompre les traits et à confondre les couleurs de leurs tableaux. »

À quoi Amour ajoute :

« J'ai voulu [...] les engager à faire mon portrait : plusieurs Nymphes des fontaines et des lacs les plus tranquilles témoignaient y prendre plaisir. Mais lorsqu'elles avaient fini mon tableau, je ne pouvais le tirer de leurs mains ; et même sitôt que je m'éloignais, elles effaçaient ce qu'elles avaient fait, pour mettre autre chose à la place<sup>1</sup>. »

Comme vous pouvez le constater, pour notre poussinien défenseur du dessin et de l'art classique qu'un certain nombre de contributions à ce

\* Conférence prononcée au colloque d'Amsterdam, avril 1987, et publiée dans : *Proceedings of the First International Conference on Word & Image/Actes du Premier congrès international de Texte & Image*, n° sp. de *Word & Image. A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, 4 (1), 1988, p. 25-36.

1. A. Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres*, Trévoux, Impr. de S. A. S., 1725, vol. 4, p. 454-456.

colloque ont brillamment évoqué, la peinture trouve son paradigme allégorique dans le reflet des choses dans le miroir des eaux : la Nature, Nature productrice d'images au hasard de la rencontre des êtres, est déjà elle-même ouvrière de mimésis : *Natura naturans, natura artifex*, et la peinture trouverait sinon son origine, du moins sa condition d'intelligibilité et de beauté dans une réflexion originaire du monde visible sur lui-même. L'art de peindre répéterait à son tour cette artificialité de la Nature, mais en surmontant sa déficience propre qui est de l'ordre du temps. Les images qui flottent à la surface calme des ondes sont parfaites, mais éphémères : leur représentation se mesure au moment de la présence fugace des êtres animés à leurs bords. Il faudra Narcisse pour rester immobile, fasciné par son image au point d'en mourir. Ce temps d'apparition et de disparition des oiseaux, des nymphes ou des dieux, grâce au désir d'Amour, est relevé par Peinture dans la fixité et la permanence d'une plus durable présence : redoublement mimétique ; présente présence d'une représentation, présente présence d'une absence ou d'un mort ; la chose à l'instant de son apparition, parce qu'il y a peinture, est devenue modèle, immobilisant la frivolité nonchalante de son apparence dans la pose de l'objet qu'un regard capte et qu'une main laborieuse porteuse de toute la *technè* et de toute la science de l'art transpose sur le tableau. Même Narcisse mourant sur le bord de sa fontaine n'a point laissé de lui en mémoire de son amour de soi un portrait ; seulement une fleur de métamorphose qui ne gardera de sa présence ainsi réfléchie en image que son nom. *Word and image*, mot et image ; un nom pour une image, c'est là l'immense thème qui nous a réunis en conférence. Mimésis et description, c'est au moins le sujet de mon propos, car à énoncer le nom de « Narcisse », évoquerai-je son corps étendu à la frontière de la terre et de l'eau, ou son image mourante à sa surface, ou les ombres peintes de l'un et de l'autre sur la toile d'un Poussin ou d'un Caravage, ou la fleur qui perpétue son souvenir dans la Nature : mimésis entre l'être même, sa métamorphose, et un nom qui serait à la fois la trace écrite d'une description et d'une histoire... ? Dans les jeux des fables et des allégories de l'origine de la peinture, entre le nom et l'image, je voudrais donc poser mon problème.

À vrai dire, à poser le problème de la mimésis et de la description aux confins des mythes de l'origine, il semble bien que le poète et le philosophe soient la victime – comme Narcisse – de la fascination d'un double désir : désir d'un langage de mots si transparent au monde des choses que la description, qui en serait la plus parfaite réalisation ou le fantasme, serait comme l'opérateur d'une traductibilité généralisée des figures imagées du tableau en noms de langage. Mais ce désir lui-même a pour condition son autre qui lui ressemble comme un frère, et ce pourrait être aussi bien l'inverse, le désir d'un tableau de peinture si transparent au monde sensible

qu'il en serait la rêverie en miroir, le fantasme en miroir du miroir ; et la représentation de peinture serait alors à son tour l'opération d'une transposition généralisée des choses du monde en images peintes ; elle inscrirait seulement le retour des choses qui viendraient ainsi se faire prendre au piège de la toile et de la surface peinte, elle-même déjà piège de langage, filet ou réseau de noms : rêve ou désir d'un double échange, traduction, translation, transposition où la logique et l'économie de la mimésis de l'art tourneraient au même régime que la logique et l'économie de la description de l'image, et l'inverse revient, en l'occurrence, au même : logique et économie de même du langage et de l'image, par la double grâce de la figure mimétique de peinture et du nom descripteur qui se borne à désigner. Cette équivalence recouvre en fait un *échange* sans profit ni perte et lui-même à son tour des logiques complexes et des économies raffinées dans le champ des mots et du langage comme dans celui des choses et des figures dont la congruence résulterait d'une transaction finale, d'un bilan ultime où les défauts et les excès dans un domaine se trouveraient exactement compensés par les gains et les manques dans l'autre. Autrement dit, le désir de transparence des images aux choses et des noms aux images dénierait un trouble central, radical dans l'espace même du même où paraissent s'accomplir les équivalences entre les unes et les autres ?

En vérité, la mimésis picturale est en travail au lieu précis où s'affirment irrésistiblement, semble-t-il, les produits de son pouvoir, et avec lui, de la logique qui le sous-tend et de l'économie qui l'articule.

Première proposition de cet *organon* : l'art de peindre produit le double de la chose, un double si fidèle et si ressemblant que c'est la chose même, là sur la toile. Et dès lors, comme Platon le disait déjà et Pascal après lui, pourquoi imiter ? « Vanité de la peinture qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux<sup>3</sup> », inutilité de l'art qui ne vaut rien par lui-même... Mais si, comme l'écrivait Philostrate dans sa *Vie d'Apollonios de Tyane*, la mimésis est une ouvrière moins sage que *phantasia*<sup>4</sup>, c'est peut-être – deuxième proposition de l'*organon* mimétique – qu'elle ne produit pas le double des choses et que son artefact en est seulement l'image *plus ou moins* ressemblante ; venant s'ajouter au modèle, cet artefact le remplace tout en déployant dans cette variation de la ressemblance, la variété de ses ressources et de ses effets. L'art de mimésis comme art, avec tout le travail, toute la *technè*, toute la science de l'art vient alors, par une innocente magie, comme Félibien le fait dire

2. Cf. J. Derrida, *La Dissémination*, Paris, Éd. du Seuil, 1972, p. 212.

3. Pascal, *Pensées*, n° 40-134, in *Œuvres complètes*, éd. par L. Lafuma, Paris, Éd. du Seuil, 1963, p. 504.

4. Philostrate l'Ancien, *Vie d'Apollonios de Tyane*, VI, 19.

à Peinture, tromper les yeux qui croient voir dans la peinture ce qui n'y est pas, des choses, des êtres, des mouvements, le vent et les nuages. Le mystérieux plaisir de la mimésis picturale s'accomplirait dès lors dans la représentation. Il jouerait ses effets entre les deux propositions contraires et simultanées de la même logique : entre une mimétique qui *s'excède* dans la puissance des doubles et une mimétique qui *travaille* les ressemblances et les dissemblances par ses figures. Tromper les yeux n'est point le trompe-l'œil ; les apparences que la Peinture selon Félibien déploie au regard par sa magie ne le trompent qu'à la mesure de son admiration pour l'art du peintre. Elles ne l'abusent pas, à la différence de ces « doubles » que l'œil rencontre parfois rôdant sur les bords de la représentation, comme cela nous a été dit, et qui l'aveuglent au point de vouloir les toucher ; la chose même advient dans la représentation, elle se pousse dans l'image pour franchir les limites de l'imaginaire et du réel : magie sans innocence. La chose dans le trompe-l'œil est un revenant qui *rappelle* l'inquiétante et familière étrangeté de l'être dans la représentation picturale qui en présente l'apparence heureuse dans le plaisir des formes et des couleurs. Il se pourrait bien que loin de trouver dans le trompe-l'œil des doubles, l'accomplissement de ses fins, l'art de peindre, par le jeu gracieux de ses similarités toujours quelque peu dissemblables, n'ait d'autre fin que de conjurer par l'innocente magie de la représentation l'inquiétant retour des doubles, dans l'image, de l'être innommable, indescriptible parce qu'il crèverait les yeux de sa présence<sup>5</sup>.

La deuxième proposition de l'*organon* mimétique est donc proprement celle de la représentation qui vient en remplacement et en supplément de son modèle. Les similarités dissemblables qui la caractérisent, son plus ou moins de ressemblance met en travail le « *re* » de représentation entre duplication et substitution. Comme Platon l'avait noté, toute représentation mimétique est un moindre être par rapport à son modèle, mais ce qu'elle perd en être – ontologiquement – elle le regagne pragmatiquement par les ressources de son art quant à ses effets sensibles et passionnels. Et sans doute ce jeu de la duplication et de la substitution dissimule et supprime par oubli aussi bien le fantasme d'une image qui serait un double de la chose que celui d'un nom qui serait la transparente description de l'image.

On trouve dans le dictionnaire de Furetière à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, à l'entrée du verbe *représenter*, une remarquable tension qui met en travail son sens. Représenter signifie d'un côté substituer un présent à un absent – ce qui est, pour le dire en passant, la structure la plus générale de tout

5. Cf. L. Marin, « Imitation et trompe-l'œil dans la théorie classique de la peinture au XVII<sup>e</sup> siècle », in *L'Imitation. Rencontres de l'École du Louvre*, Paris, La Documentation française, 1984, p. 181-196.

signe qu'il soit de langage ou d'image –, substitution qui se trouve réglée – nature ou convention – par une économie mimétique : c'est la similarité postulée du présent et de l'absent qui autorise l'opération de substitution. Mais il est une autre signification selon laquelle représenter signifie exhiber, montrer, insister, présenter en un mot une présence. Dès lors, c'est l'acte même de présenter qui construit l'identité de ce qui est représenté, qui l'identifie. D'un côté, une opération mimétique qui assure le fonctionnement, la fonction, voire la fonctionnalité d'un présent au lieu d'un absent. De l'autre, une spectacularité, une auto-présentation constitutive d'une identité, une auto-identification qui assure une légitime valeur de beauté<sup>6</sup>.

En d'autres termes, représenter signifie se présenter représentant quelque chose et toute représentation, tout signe ou procès représentationnel comprend une double dimension – dimension réflexive, se présenter ; dimension transitive, représenter quelque chose – et un double effet : l'effet de sujet et l'effet d'objet. Sémanticiens et pragmaticiens contemporains les nommeront, et ce n'est point un hasard, « opacité » et « transparence »<sup>7</sup>. Inutile de dire que toute la fantasmagorie de la description et de la mimésis s'est édifiée sur la dimension transitive de la représentation (représenter quelque chose) par oubli de son opacité réflexive et de ses modalités (se présenter) : une mimétique de l'image de peinture ouvre ainsi la voie des mots aux images parce que les images des choses (en peinture) sont déjà les noms des choses (en langage), parce qu'une description nominale des choses est déjà inscrite dans l'image. Les deux miroirs du langage et de l'image s'identifient dans l'œuvre de peinture immédiatement et tout le procès de présentation ne manque pas de ternir, d'opacifier ces deux miroirs jumeaux où, comme le disait Baudelaire, l'amour des amants s'exténue dans une épuisante contemplation.

À la mise en travail de la transparence mimétique de la représentation par son opacité réflexive ou présentative, pourrait également correspondre la mise en travail de la transparence représentative du discours descriptif, par ses limites opaques. Rhétoriciens et théoriciens du discours n'ont-ils point depuis bien longtemps, de Gorgias à Fontanier, étudié ces figures de discours, hypotypose, harmonisme, *subjectio ad aspectum*, allitération, qui peignent les choses de façon si vive, si énergique, si animée qu'on croit les voir en entendant les mots. Mais qui n'aperçoit non plus que si les mots peignent en montrant et si le langage décrit en faisant voir, c'est par la force qui le traverse et que les mots articulent ; c'est par la chair de la voix que les phrases informent, ce que Poussin appelait, avec

6. A. Furetière, *Dictionnaire universel...*, La Haye - Rotterdam, Arnout & Reiniers Lerris, 1690, rubrique « Représenter ».

7. F. Recanati, *La Transparence et l'Énonciation*, Paris, Éd. du Seuil, 1979, p. 31 sq.

les théoriciens italiens de la musique du XVI<sup>e</sup> siècle, le *son des paroles* pour en formuler l'analogie avec les modes proprement picturaux des couleurs et de la disposition des figures<sup>8</sup> : en deçà et au-delà des mots et des phrases, la force de ces figures de langage trace dans le corps de l'œuvre de peinture ou de langage la syntaxe opaque du désir qui anime le peintre ou l'orateur et ses effets pathétiques dont le corps du spectateur et de l'auditeur est à son tour le lieu : aucune description de langage qui ne serait que couplée sur la machine mimétique de l'image ne parviendra à rendre compte de ces forces opaques de la présentation de la représentation où prennent *forme* à titre de leurs effets les identifications imaginaires du sujet.

Avec ces figures du discours dont la force de description des choses du monde ou des artefacts de l'art réside, on l'a compris, en deçà du nom et au-delà de l'énoncé phrastique, nous rencontrons, me semble-t-il, du côté des images, l'incontournable modèle d'analyse que Panofsky a proposé pour « la description d'œuvres appartenant aux arts plastiques et l'interprétation de leur contenu<sup>9</sup> ». Et nous nous heurtons à notre problème dès le premier niveau de fonctionnement du modèle, précisément celui de la description, celui du sens-phénomène, celui d'une phénoménologie. D'emblée, Panofsky souligne qu'il n'est pas d'« immaculée perception » d'une œuvre d'art, comme le disait Bourdieu<sup>10</sup>, fût-elle réglée par l'*organon* de la mimésis, ou peut-être précisément parce qu'elle l'est. Entre le tableau et son spectateur, son descripteur virtuel, il y a toujours déjà, comme on dit, du langage, le trésor de la langue et ses ressources presque infinies et la rumeur de ressassement, comme dirait Blanchot, des discours naturalisés de la *doxa*. Le sujet voit et ne parle pas encore, mais son regard se trouve prescrit et sa description potentielle pré-écrite dans le tableau qu'il contemple. De par l'intériorisation des schèmes de la culture comme des structures sémantiques et syntaxiques de l'idiome, la perception de la chose représentée est commutée avec la chose qu'elle représente et le nom du référent réel est substitué au nom du référent peint et du même coup se trouve occulté ce qu'Aristote signalait déjà dans les *Catégories*, à savoir qu'entre le cheval peint et le cheval réel, il y a simple homonymie<sup>11</sup>, ou les logiciens de Port-Royal qu'était énoncé *figuratif*, le nom de César prononcé du portrait de César<sup>12</sup>. Toutefois quelles que

8. N. Poussin, *Lettres et Propos sur l'art*, éd. par A. Blunt, Paris, Hermann, 1964, p. 125 (lettre du 24 novembre 1647).

9. E. Panofsky, « Contribution au problème de la description d'œuvres appartenant aux arts plastiques et à celui de l'interprétation de leur contenu », in E. P., *La Perspective comme forme symbolique*, trad. par G. Ballangé, Paris, Minuit, 1975, p. 235-255 (1<sup>re</sup> éd. 1932).

10. P. Bourdieu, *La Distinction*, Paris, Minuit, 1979, p. 73.

11. Aristote, *Catégories*, I, 1.

12. *La Logique ou l'Art de penser...*, Paris, Desprez, 1683, p. 204-205 (5<sup>e</sup> éd. revue et aug.).

soient les précautions méthodologiques et théoriques de Panofsky, il ne s'ensuit pas moins qu'une description, celle qu'il appelle purement descriptive ou purement formelle, se trouve écartée de la phénoménologie de l'œuvre peinte : « Une description véritablement purement formelle devrait s'interdire d'employer des noms, comme "pierre", "homme", "rocher" », tout simplement parce que le dispositif mimétique fonctionne trop parfaitement à la transparence transitive pour que les mots, noms substantifs et noms prédicatifs ne s'imposent immédiatement, naturellement au discours descriptif, au risque d'une chute dans l'in-sensé s'il s'en affranchissait<sup>13</sup>. C'est alors que littéralement l'œuvre ainsi dite ne voudrait plus rien dire. On repérera parfaitement dans le modèle panofskyen ce procès d'occultation de la chair opaque de la peinture, de ses traits et de ses taches, de ses figures et de ses couleurs, lorsqu'on découvre que c'est au troisième niveau, celui d'une philosophie des formes symboliques, nommé niveau iconologique, que se trouvent réintégrés ces éléments exclus que, très significativement là encore, Panofsky nomme *facteurs purement formels* : retour du refoulé, ces facteurs qui avaient été écartés du niveau phénoménologique descriptif parce qu'insensés deviennent « document d'un sens homogène d'une vision du monde » et ainsi font sens parce qu'ils construisent, pour user des expressions du premier Panofsky, avec les noms du sens-phénomène et les savoirs culturels du sens-signification, le sens essentiel, le sens de l'essence d'une culture<sup>14</sup>. Mais quelle que soit la portée de la critique que nous effectuons du modèle de Panofsky, il n'en reste pas moins que le double geste que nous avons essayé de signaler, d'exclusion de l'« infrapré-iconographique » et de sa réintégration comme « supraposticonographique » qui caractérisait la description dans le champ d'une mimétique transitive de l'œuvre d'art, il n'en reste pas moins que ce double geste est porteur d'une exigence d'interprétation dont il faut tenir compte. Quand bien même seraient élaborées les catégories fondatrices d'une description, de cet en deçà des noms de choses, à savoir de la peinture comme peinture, encore faudrait-il que le discours qui en résulterait fût pris en compte par l'histoire et la théorie de l'art, par une histoire qui ferait son objet non seulement de la transparence transitive mais encore de l'opacité présentative de la représentation et de ces effets ; et vous apercevez comment je retrouve en ce point les préoccupations d'Oskar Batschmann, mais par une théorie de l'art qui tenterait de conceptualiser ce que Meyer Schapiro nommait les aspects non mimétiques de la représentation mimétique, soit, pour parler le langage de Kant, la sphère transcendante des conditions de possibilité de la mimésis de l'art<sup>15</sup>.

13. E. Panofsky, « Contribution... », p. 236.

14. *Ibid.*, p. 252.

15. M. Schapiro, « On some Problems in the Semiotics of Visual Art : Field and Vehicle in Image-Signs », *Semiotica*, 1 (3), 1969, p. 223-242. \*Trad. fr. in M. S., *Style, artiste, société*, Paris, Gallimard, 1982, p. 7-34, *NdE*.



P. de Champaigne, *Memento mori*.

Ne lançons donc pas trop vite contre le modèle de Panofsky la machine de guerre de la peinture non figurative, de l'œuvre d'art dite abstraite ou informelle, même si celle-ci dans l'histoire de son émergence peut être révélatrice sinon du dépassement, du moins de la complexification de ce modèle. Restons encore un moment dans le champ de la représentation que règlent de façon complexe et évolutive la logique et l'économie de la mimésis : essayons encore de prendre la peinture au mot, le tableau au nom. Transformons en question la prétention d'exhaustivité et d'objectivité implicites de toute description du tableau de peinture. Introduisons comme problème sa fiction et comme outil d'analyse le fantasme de son désir. En bref, posons, reposons la question naïve : est-ce que tout le tableau, tout dans le tableau s'offre au nom ?

J'évoquerai pour en traiter un tableau d'abord : soit cette *Vanité* (ou *Memento mori*) de Champaigne, du musée du Mans. La parfaite lisibilité de l'œuvre est exactement à la mesure de la prégnance de sa visibilité : sur une table de pierre, trois objets peints, posés l'un à côté de l'autre : un vase de cristal à gauche avec une tulipe, un crâne au centre, un sablier à droite. Le tableau est non seulement en lui-même la représentation exacte de trois objets en peinture, mais il est encore la représentation, la mise en vision de la liste des noms qui les nomment : paradigme visuel de la liste de noms qu'à juste titre P. Hamon propose comme le paradigme « théo-

rique » de la description réaliste (et, à ce titre, n'oublions pas que Champaigne est flamand). La table de pierre qui supporte les trois objets pour les porter à la vue en même temps qu'au langage pourrait même être considérée comme la visualisation de la succession linéaire des noms qui les décrivent, liste visuelle et nominale qui trouverait le centre structural de sa succession dans un nom et un objet, le crâne tête de mort qui en est le centre<sup>16</sup>.

Le filet des noms en liste descriptive jeté sur le tableau de Champaigne parce qu'il y était déjà écrit par une exacte mimésis, selon le modèle panofskyen, ramène à la prise de notre regard et de notre langage le tout du tableau. Sans doute pourrions-nous allonger la liste à trois noms, de prédicats classificateurs et modificateurs, prédicats, prédicats de prédicats qui développeraient, par enchâssements successifs, la transitivité représentative, de la généralité des noms à la particularité de leur capacité de désignation pour tendre ainsi à l'identification de la figure peinte dans son individualité et jusqu'au nom propre de celui qu'elle représente, et aboutir au nom du tableau, ce *Memento mori* de Champaigne, du musée du Mans. Notre filet nominal de liste descriptive à mailles tissées de plus en plus fines, en tableau à enveloppement de plus en plus serré, nous ramène-t-il tout le tableau dans son nom ? Question : que dire du fond sur lequel les figures s'enlèvent, sur lequel noms figurés et figures nommées se détachent en liste ? Que dire du fond qui *les fait* se détacher en liste figurée, liste qui ne fonctionne en figure de liste que par lui, lui qui les présente comme tels ? Un fond noir. Soit, mais que représente ce fond noir ? Rien. Sans doute puis-je l'amener à la nomination en nominalisant « rien » comme « le rien » : un nom qui ne nomme pas, qui n'est plus qu'un nom : nom de l'innommable, lieu d'effacement de la liste, mais dont l'annulation est en quelque manière la condition de sa production visuelle et verbale ; un rien qui est un reste ; un reste qui est en excès du pouvoir de nomination, mais où ce pouvoir trouve son impulsion.

Mais si ce fond ne représente rien, il se présente en revanche comme rien ; il se présente non pas comme représentant quelque chose : il se présente. C'est dans son auto-présentation pure que le tableau de Champaigne peut représenter avec cette force les trois objets qu'il représente pour leur immédiate traduction en liste de noms. Autrement dit, le regard descripteur assiste à la scission entre opacité et transparence. La réflexivité du signe représentationnel est en quelque sorte théoriquement et pratiquement coupée de sa transitivité ; ainsi s'amorce peut-être dans cette syncope la voie d'un plus haut sens au-delà de l'iconographie parce qu'il s'ouvre sur un en deçà du pré-iconographique.

16. P. Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.

Ce fond innommable, de quoi est-il le fond ? Des trois objets que la représentation de peinture donne à voir et à lire ? Ou bien est-il le fond du tableau même, le fond support du fond représenté sur lequel les trois figures s'enlèvent à la vue en accédant au langage ? Sans doute l'un et l'autre. La syncope de l'opacité et de la transparence se convertit là, dans ce lieu-là de cette œuvre, dans la fusion ambivalente du fond et de la surface, du tableau et de la représentation, conversion hystérique – si l'on peut dire – de la représentation de peinture.

Certes, en tenant ce discours, je *décri*s, mais la description que je produis travaille l'économie mimétique qui cependant règle transitivement – et avec quel pouvoir – la représentation que je *décri*s. Dans l'effort même du discours descriptif de « coller » au plus près de la mimétique transitive de la représentation, le regard descriptif a été amené à élaborer sur le tableau des noms-catégories qui se trouvent commander la liste de ceux que le regard perceptif produisait immédiatement en transformant les synthèses d'objets de son expérience en re-connaissance des noms qui signifiaient ces synthèses : vase de cristal, tulipe, crâne, sablier. Ces noms-catégories (ou concepts) – « support-fond », « surface-plan », « bord-rebord », « non figural-figure », etc. –, tout en prenant en compte dans le langage les parties de la représentation qui surgissaient au regard percevant sans pouvoir être immédiatement nommées, ces concepts tentent d'articuler, dans le discours de la connaissance, non pas une ineffabilité de la peinture, seulement l'opacité de la présentation de la représentation. Ils tentent de construire les modalités spécifiques des relations – c'est-à-dire des forces et de leurs effets – qui lient réflexivité et transitivité : recouvrement, occultation, confusion, syncope, conversion, substitution, ambivalence, etc. C'est l'espace de ces relations et de leurs modalités, champ d'effets de forces, que pourraient alors formaliser, dans une théorie et pratique de la description, ce que j'appellerai les marqueurs de virtualité – à la fois possibilité logique et puissance dynamique – : non pas figural ou figure, mais figurabilité ; non pas nom ou énoncé, nomination ou énonciation, mais nominabilité, énonciabilité. En bref, il s'agirait de reconduire la description à la descriptibilité, la vision de l'image à la visibilité, sa lecture à la lisibilité : procès et non pas système ; dynamique structurale et non pas statique tabulaire ; bref il s'agirait de trouver dans un aristotélisme généralisé les moyens conceptuels d'une description qui pût considérer le champ entier de la mimétique picturale pour y retrouver, y remarquer les traces et les effets des forces qui y travaillent et dont elle serait bien souvent la puissante dénégation.

Quittons un moment le *Memento mori* de Champagne pour un texte qui interroge plus fortement que je ne saurais le faire, encore que sous un



J. Vermeer, *Vue de Delft*.

autre angle, la description mimétique et la mimésis transitive. Soit cette pensée de Pascal : « Une ville, une campagne, de loin c'est une ville et une campagne, mais à mesure qu'on s'approche, ce sont des maisons, des arbres, des tuiles, des feuilles, des herbes, des fourmis, des jambes de fourmis, à l'infini. Tout cela s'enveloppe sous le nom de campagne<sup>17</sup>. » Substitutions, pour jouer le jeu de la mimésis en peinture, à cette ville, à cette campagne, ce tableau hollandais contemporain du moment où Pascal écrivait cette pensée et tous les éléments du problème que nous nous posons se trouvent réunis, la mimésis en peinture et la description en langage. Dans sa brièveté incisive, la pensée de Pascal reproduit le geste verbal de la description pure ; le schéma structural exploité par les processus rationnels de la connaissance et le modèle de la description comme métaclassement (selon P. Hamon) sont produits, unifiés dans une séquence qui, par le jeu combiné des classificateurs et des modificateurs, conduit du général au particulier ; la description subordonne une liste prédicative de plus en plus fournie à une unité englobante : un nom qui vaut pour tous les noms en subsumant un nombre déterminé de formes (maisons, arbres...). Une fois opérée leur conversion (par mimésis et nomination) dans les choses correspondantes, il est loisible de décomposer à leur tour ces dernières en leurs parties constituantes, tuiles, feuilles, herbes... La théorie de la description, par ce jeu d'emboîtements hiérarchisés, par celui des constituants

17. Pascal, *Pensées*, n° 65-115, in *Œuvres complètes*, p. 508.

et des intégrants qui, selon Benveniste, institue la hiérarchie structurale du langage même, vise à construire l'énonciation nominale d'une individualité, un nom propre qui, dans le tableau, est Delft : nom d'une ville singulière et nom de ce tableau-là... ou, dans la pensée de Pascal, *une ville, une campagne* – réversion parfaite de la mimésis et de la description, de l'image mimétique (de peinture) et du nom propre (nom de la ville et de la campagne) – et nom du tableau qui les représente parfaitement.

Or c'est cette théorie que Pascal met en question dans sa construction même : il met en question une théorie de la description qui « réaliserait » ou réifierait dans les choses ou leurs images mimétiques, dans son procès de constitution, la hiérarchie structurale du langage, concept construit et non pas fonctionnement d'usage. Et ce, en situant au point de départ ce que le procès de la description met à l'arrivée : « Une ville, une campagne [...] est une ville, une campagne. » Il met en question le *est* qui consacre la réversion immédiate de l'image mimétique et du nom qui la nomme. Il le met en question en utilisant le procès même de la description construisant le nom qui subsume la liste, mais en inversant son orientation. Le nom propre, descripteur exact d'une exacte mimésis reproductrice des choses, Delft, une ville, une campagne, loin d'être le désignateur rigide d'une description définie, d'un « mimème » fidèle copie, est seulement l'enveloppe d'usage et usée d'une infinité. C'est mieux que rien : cela nous permet de parler des choses aux autres et d'en être compris... Le nom descripteur, désignateur, dans lequel la chose *est* un nom, l'image nominale dans laquelle le nom *est* une chose, le nom-image, pour faire bref, est un circonstanciel d'infinité, d'une infinité de listes de noms emboîtées les unes dans les autres : ce qui veut dire que les emboîtements classificateurs et les listes s'interrompent et qu'il n'y a bientôt plus de noms ; que les figures et les parties de figures bientôt se brouillent et qu'il n'y a bientôt plus d'images. Au silence et à la syncope du discours, répond en écho – si l'on peut dire – l'informe de l'image, la syncope de la figure. Ce mouvement vers rien de dicible, l'écriture de Pascal le signifie, précisément dans le syntagme de son énonciation : « Une ville, une campagne, de loin c'est... mais à mesure qu'on s'approche, ce sont... » Le verbe « être » qui marque l'échange du nom et de l'image est, dans l'énonciation, anticipativement déterminé par les énoncés successifs du mouvement : de loin – de près. Il est mis en état de flux. Avec ce mouvement d'approche dans l'espace et le langage, qui est aussi bien un mouvement d'approximation dans la perception et la connaissance, loin de se préciser et de se former, ce sont les équivalences, les reconnaissances identificatrices qui entrent en état de fluence, état qui est, selon Benveniste, la traduction exacte du nom « rythme » en grec<sup>18</sup>. Le regard où

le sujet descripteur émerge est rythme. Le sujet est en état de flux, comme l'avait admirablement compris Montaigne : « C'est moi que je peins [...] Je ne peins pas l'être. Je peins le passage<sup>19</sup>. »

Pour répondre aux besoins de notre analyse, nous avons au début substitué au paysage que contemple idéalement Pascal, un tableau de paysage hollandais. De loin, Delft, c'est une ville, une campagne, de loin, du haut de cette colline où s'est placé le peintre – je pense ici à certaines analyses de Svetlana Alpers dans son beau livre *The Art of Describing*<sup>20</sup> ; de loin, à une certaine distance du tableau, où s'est placé le regardeur-descripteur, c'est Delft. Mais voulez-vous définitivement décrire, exactement voir ? Approchez-vous, n'arrêtez pas de vous approcher, ce sont des maisons, des tuiles, des herbes, des fourmis... que votre regard soit celui d'un myope, d'un hypermyope... ce ne sont plus tuiles, herbes, fourmis qui viennent remplir les listes de prédicats du nom... mais de petites gouttes de rouge, de vert, et de blanc, de grands empâtements bleus et jaunes, des à-plats onctueux, des pans, un petit pan jaune, de courtes hachures colorées... de l'informe en instance de figurabilité, tout le travail des touches, des poils de la brosse, les gestes de la main, le corps du peintre en peinture : et c'est dans ce plaisir de l'œil que prennent impulsion toutes les dérives d'un *imaginaire théorique* des limites dont on trouverait de beaux exemples dans Pline – oui, dans Pline – évoquant la ligne de Parrhasios « qui fait le tour d'elle-même et termine de façon à promettre d'autres choses derrière elle et à montrer en même temps ce qu'elle cache<sup>21</sup> » ; il faudrait aussi citer Vasari et Dolce parlant du vieux Titien. Plaisir de la peinture qui peut être aussi un moment de jubilation du langage puisant dans le trésor presque inépuisable des mots et des figures. Et il faudrait ici encore citer Diderot ou les Goncourt parlant de Chardin. Écoutez-les dans ce passage qui mériterait une longue et précise analyse : « C'est un verre d'eau entre deux marrons et trois noix ; regardez un peu longtemps, puis reculez-vous de quelques pas, le verre tourne, c'est du verre, c'est de l'eau [et non plus un verre d'eau] c'est la couleur sans nom faite de la double transparence du contenu et du contenant. À la surface de l'eau, au fond du verre, c'est le jour même qui joue, tremble et se noie. Les gammes les plus tendres, les variations les plus fines du bleu tournant au vert, une

19. Montaigne, « Au lecteur », in *Les Essais*, éd. par P. Villey, Paris, Presses universitaires de France, 1988, p. 3 ; livre III, II, p. 805.

20. S. Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the seventeenth Century*, Chicago University Press, 1983, sp. p. 119-168 (« The Mapping Impulse in Dutch Art »). Cf. également L. Marin, « In Praise of Appearance », *October*, 37, 1986, p. 99-112. \*Cf. S. Alpers, *L'Art de dépeindre. La peinture hollandaise au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, 1990, p. 209-291 ; et *supra* p. 235-250, *NdE*.

21. Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXV, 67. Cf. J. Pigeaud, « La rêverie de la limite dans la peinture antique », in J. P. ed., *Pline l'Ancien, témoin de son temps*. Conventus Pliniani internationalis, Nantes, 22-26 oct. 1983, Salamanca, Universidad pontificia, 1987, p. 413-430.

18. É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, vol. 1, p. 327-335.

infinie modulation d'un certain gris glauque, cristallin et vitreux, une touche partout rompue, des lueurs s'éveillant dans des ombres, de pleines lumières posées comme au doigt sur le bord du verre, c'est tout ce qu'on voit en s'approchant de la toile<sup>22</sup>. » Le langage tente ainsi de dire par son plaisir le plaisir de l'œil en dressant, face à la « muraille de peinture » qu'était le chef-d'œuvre inconnu de Frenhofer, une liste de mots proliférante à l'infini des ressources du vocabulaire. Reprenez votre place de loin... tout cet infini indéterminable par le langage et qu'il se borne à mimer (à réfléchir à son ordre), tout cet infini s'enveloppe sous le nom Delft, un verre d'eau, deux marrons et trois noix, sous l'exacte image mimétique : transparence transitive, enveloppe de l'opacité présentative où se découvre un procès de différenciation infinie au cours duquel le réel en vient à manquer au dispositif mimétique qui en règle la représentation (représenter quelque chose, le réel) et la signification (je ne dis pas le sens), au dispositif descriptif qui en articule l'énonciation (nommer la chose).

« De loin... mais à mesure que l'on s'approche. » L'opacité présentative de la représentation mimétique apparaît dans le mouvement d'une position du sujet regardeur, descripteur virtuel, dans la variation entre le proche et le lointain du tableau : mieux encore, le sujet regardeur-descripteur ne s'identifie, il ne se présente comme puissance de regard et de description que dans cette variation, que dans cette oscillation entre de loin et de près ; il apparaît comme l'effet d'un flux, d'un rythme, un état de fluence qui est la dimension originaire de la forme, flux que ni nom ni figure ne sauraient arrêter pour en produire le concept ou en donner le thème<sup>23</sup>. Ce qui a pu se dire et se répéter de la peinture moderne depuis Cézanne et Manet, l'épreuve de l'indicible et de l'innommable faite par les discours tenus sur elle parce qu'elle-même, en se proposant l'exploration créatrice des conditions de possibilité de la représentation, en travaillant au lieu de la syncope de l'opacité et de la transparence, se retranchait de tout ce qui la prédisposait au langage, la disparition de ce noyau verbalisable, descriptible, que l'image et la figure faisaient croître dans la matérialité de peinture, tout cela, une théorie plus rigoureuse de la description le trouve dans une construction théorique plus exacte et plus précise et une pratique d'analyse plus attentive de la représentation de peinture.

« De près... de loin », je voudrais pour conclure vous proposer deux images que j'extraits de l'œuvre de Vinci. De près, de trop près, ce détail de la chevelure du *Portrait de Ginevra de' Benci* ; de loin, de très loin, ce dessin

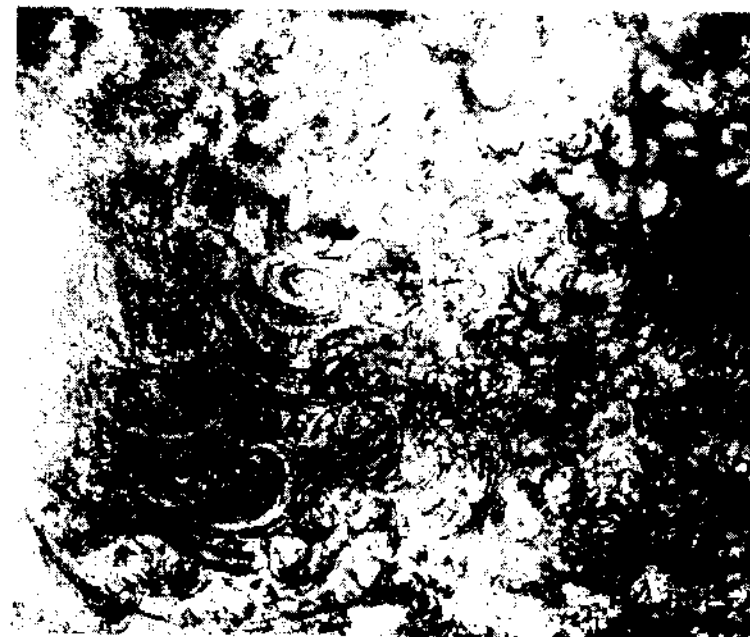
22. É. et J. de Goncourt, *L'Art du XVIII<sup>e</sup> siècle et autres textes sur l'art*, Paris, Hermann, 1967, p. 83-84 (1<sup>re</sup> éd. 1875). \*Souligné par L. M., NdE.

23. H. Maldiney, *Art et Existence*, Paris, Klincksieck, 1985, p. 32.



L. de Vinci, *Portrait de Ginevra de' Benci*.

L. de Vinci, *Paysage de déluge*.





d'un *Paysage de déluge*<sup>24</sup>. De très près, il n'est pas plus exacte façon de décrire les boucles peintes de Ginevra que de « dire » les tourbillons des forces élémentaires déchaînées par Dieu ou la Nature sur le monde. De loin, de très loin, il n'est pas plus exacte façon de « dire » les flux et les maelströms de l'eau céleste que de les décrire comme des boucles de cheveux, gloire d'une cosmétique. Gombrich, après d'autres, l'a admirablement analysé<sup>25</sup>. Pour un œil qui serait celui de Dieu, très haut, très loin, la représentation de la catastrophe cosmique est précisément une chevelure de femme. Pour un œil qui serait celui d'un insecte, de la fourmi de Pascal, de très près, l'image d'une boucle de cheveux est exactement le tourbillon du déluge. Le discours qui s'efforcerait ainsi de dire, de décrire l'opacité de la présentation dans la transparence mimétique – telles que nous les proposent ce dessin et cette peinture de Vinci – conjuguerait à l'exactitude des reconnaissances visuelles et à la précision des noms, aux homologies du même et des ressemblances, l'éclat foudroyant des métaphores du poème, les images apocalyptiques d'une révélation, les hétérologies des métamorphoses différenciatrices et des contraires figurables.

Mimésis-description ; mot-image : c'est un immense programme de recherche et de travaux que notre conférence a ouvert, dont l'ampleur et la richesse tiennent, me semble-t-il, au thème problématique qui nous a réunis : thème des frontières et des bords, des limites et des interfaces, qui nous oblige nécessairement à l'abandon des sécurités disciplinaires, des homogénéités et des régularités de champ pour tenter de tenir le discours pluriel des hétéronomies de fonctionnement, des transgressions et des mélanges sans que jamais ne soient oubliées la rigueur de la théorie et la précision des méthodes pour la simple raison que bords et limites de la mimésis et de la description, du mot et de l'image, sont toujours singulièrement situés dans les temps de l'histoire et les lieux de la culture : il n'est point d'autre façon d'exactly les décrire – de décrire les effets de ces forces qui traversent ces limites et que ces limites lient et articulent – que d'être l'historien et l'anthropologue ou le sociologue de ces moments et de ces lieux, un historien, un anthropologue, un sociologue qui serait d'autant plus historien, anthropologue ou sociologue qu'il regarderait les œuvres d'art, chacune d'elles, leurs séries, leurs ensembles avec la plus exigeante attention, qu'il les décrirait avec la plus rigoureuse fascination, de très près pour mieux en connaître, de loin, les effets sensibles et pathétiques dans leurs modulations historiques et culturelles.

24. L. da Vinci, *Studi di natura della Biblioteca reale nel castello di Windsor*, éd. par C. Pedretti, Milan, Barbera, 1982.

25. E. Gombrich, « Les formes en mouvement de l'eau et de l'air dans les carnets de Léonard de Vinci », in E. G., *L'Écologie des images*, Paris, Flammarion, 1983, p. 177-219.