Centro Internazionale
di Semiotica e di Linguistica

# Documents de Travail

*et pré-publications*

Pierre Boudon

# La chambre noire

Università di Urbino
*Italia*

**158** *novembre 1986* serie **F**

# La chambre noire

## *document de travail*

> «Apprends à bien mettre en oeuvre ce que tu as déjà appris, ainsi tu découvriras en temps voulu les choses obscures sur lesquelles portent tes questions»
>
> (Rembrandt: propos recueillis par S. Van Hoogstraten, 1678).

Longtemps, ma pensée s'est arrêtée sur cette eau-forte de Rembrandt (1652) dont j'aimerai maintenant éclaircir quelque peu le propos, séduit, peut-être par son thème énigmatique, peut-être par son atmosphère (sépulcrale), peut-être par sa modestie (une gravure); peut-être, égaré par son titre: Docteur Faust (qui ne remonte pas au-delà du XVIII^e siècle).

*L'étude.* Ce thème est récurrent dans la peinture occidentale (Augustin chez Carpaccio, Jérôme chez Dürer; etc., voir plus tard, le «géographe» de Vermeer), mais jamais il ne fut associé à celui d'une *camera obscura* tel qu'il nous est suggéré ici. Rembrandt a peint plusieurs philosophes en méditation (Gerson, 21, 26, 91) mais ici, au songe fait place une action, un mouvement contenut du corps, arrêté dans son travail. Le détournement de la face est peut-être également exemplaire pour le peintre que l'on a tant crédité comme grand portraitiste.

*L'apparition.* Sibylline, tel est son but premier et dernier, mais par ailleurs, elle ne surprend pas comme dans le «Festin de Balthazar (1635) [1] où l'effet est de panique. Rayonnante come un ostensoir, elle est mentionnée, comme dans la toile précédente, par une main issue d'un corps invisible; on notera enfin que la formule centrale: INRI, est partagée en quatre quarts, chiffre que nous retrouvons dans le nombre de baies (signe d'une projection, d'une mise à plat) [2].

*Le traitement.* On ne peut dissocier de ces thèmes le fait que cette représentation est gravée; remarque banale, nous pensons toutefois que celui-ci est intimement lié au «sujet», et, dans une première ébauche de cette étude, nous avions parlé d'un «travail du négatif», non au sens de la négation conceptuelle mais à celui de l'empreinte, du creusement de la plaque de cuivre en sillons, en traits. Matière soustraite et non ajoutée (comme la tache colorée). L'oeuvre n'est pas une surface de projec-

tion, et pourtant l'apparition est bien une projection, icône ou fantasme, mais un champ d'inscription où l'effort se lit. Ce que nous voudrions clarifier ici, c'est la logique d'un tel processus d'émergence à partir d'un fond/substance où les figures ne se découpent pas (s'enlèvent de ce fond) mais s'inscrivent. Come l'écriture: le monogramme christique, et dès lors, nous pouvons lire un rapport, une tension, entre cette figurativité graphique et cette écriture. Tension dûe à un renversement de statut (écriture projetée, figure gravée).

Développons plus amplement notre sujet: que le titre ancien soit erroné (cf. Docteur Faust) ou que ce soit, selon la critique contemporaine, un «kabbaliste juif découvrant dans un miroir magique la vérité du Christ symbolisé par le sigle INRI» [3], nous sommes en présence d'une allégorie de la création (démiurgie, incarnation) et à ce thème nous pouvons référer la disposition d'ensemble: la figure à sa table de travil se situe entre un crâne à l'arrière-plan et un globe à l'avant-plan (dont on ne sait s'il est représentation de la terre ou du ciel), comme la révélation scripturale se situe entre cette figure (savant, philosophe) et une silhouette ombrée, vaguement humaine, située au-delà de la fenêtre; d'un vitrage donc, démarquant un dehors et un dedans implicites, réhaussé d'un rideau dont on sait qu'il est toujours l'indice d'une certaine théatralisation, rideau que nous retrouvons, non par hasard, proche du crâne, faisant de la représentation une double scène: physique et métaphysique, comportant une relative dramatisation (un moment extrait de l'*istoria*) dont la figure humaine est le lieu de croisement. On est ainsi en présence, dans une même lecture, de deux référence allégoriques, homologues, puisque au même pacte, à la même quête suggérée, à un même personnage légendaire, correspondraient des termes antagonistes: le Christ et Méphisto, le Juif et le Chrétien, l'Ancien et le Nouveau (Dieu, Testament, Monde) — le terrestre et le céleste recoupés en chiasme en tant que savoir-pouvoir et savoir-croire dont les conséquences *seront de toute façon les mêmes*: salut ou damnation, défi ou résignation, lumière ou ténèbres [4].

Et puisque nous sommes toujours au niveau d'une certaine allégorie, ne pourrions-nous pas parler de celle de l'oeil et du plan dans un dispositif perspectif [5]? Celui est fondateur d'un nouvel espace visuel ouvrant le tableau au spectacle d'une nature mise à distance par un point de vue assignable: ici, par renversement, le monogramme christique peut être apparenté à un oeil qui regarde, confondant point de vue et point de fuite. Quels sont alors les rapports entre une optique dont les lois euclidiennes sont à l'origine de la spéculation albertienne sur une construction perspective normée (cf. l'oeil étant la pointe d'une pyramide visuelle dont *le plan n'est qu'une section*) et une écriture comme mar-

quage de ce plan, stigmatisation d'une figuration? Quels sont ceux d'une vision synoptique, dominatrice d'un champ appelé «tableau» — *a fortiori* lorsque le point de vision est fixe et unique comme dans la «construction légitime» — avec un travail toujours partiellement repris par la main qui trace, circonscrit, délimite, ce qu'on appelle des figures mondaines, mais aussi bien leur absence? Dans la gravure, le travail du fond est aussi prégnant que celui de la forme et parler de complémentarité entre l'oeil qui projette et la main qui trace n'est nullement satisfaisant puisque c'est entériner une occultation de l'une par l'autre. Le champ d'inscription n'est pas un réceptacle ou un substrat passif de figures imaginables ou inimaginables (avec ce qui serait communément admis), c'est un «donner à voir», la monstration d'un monde que l'oeil ne peut appréhender qu'après coup puisqu'il ne fait que projeter (cf. la notion de pyramide optique) que ce qu'il a préalablement identifié; formidable tautologie qui n'a pour but que de mettre entre parenthèses le travail (de gravure, de peinture).

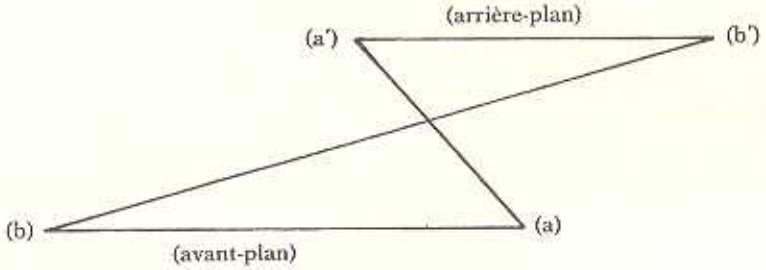
L'allégorie dont nous parlions, c'est donc celle de la fenêtre et du regard, du visible et du lisible; ce sera donc également celle d'une clarté et d'une obscurité puisque pour voir il faut une source de lumière et relevons ici qu'il y en a deux: celle qui rayonne «au fond» dans l'éclat du monogramme christique, et l'autre implicite, mais dont nous pouvons repérer les traces dans la blancheur du premier plan, source «en avant» ou situable dans l'extériorité du cadre où se situe *notre* oeil. Or, la fenêtre comme fond n'ouvre sur rien puisqu'elle n'est qu'opacité blanche de tout travail, faisant *a contrario* du cadrage général qu'est la gravure dans son ensemble une fenêtre implicite permettant de jeter un regard sur cette scène intérieure partagée entre l'ombre et la lumière, dont nous formons l'en dehors . . . Peut-être alors faut-il voir dans la silhouette qui se profile derrière le vitrage un double de ce que nous sommes, regardant et regardé (comme c'est le cas dans la gravure de 1654, «La sainte famille, au chat») . . . la vision n'est donc pas stable mais vacillante, non pas uniforme, issue d'un seul point, mais alternante entre deux: elle apparaît puis disparaît. Elle est, non pas une profondeur optique découvrant un Dehors ou un Dedans mais à double face; il y a donc trois protagonistes, une trinité, dont nous serions le tiers implicite; non pas, enfin, un écran mais un canevas dont les traits (les *stigmè*) gravés seraient l'alphabet. Ce que le monogramme récapitule.

1. *Mise en place d'une figurativité.*

Schématiquement, nous en tirerons deux dispositifs, l'un quant à une perspective albertienne détournée par Rembrandt (à la pyramide visuel-

le ouvrant le tableau sur une nature est substitué un polygone croisé oblique qui le referme sur lui-même); l'autre, quant à une définition générique de la figuration, suivant qu'elle est projetée ou inscrite, découpée ou morcelée.

(1') Dispositif perspectif suggéré:

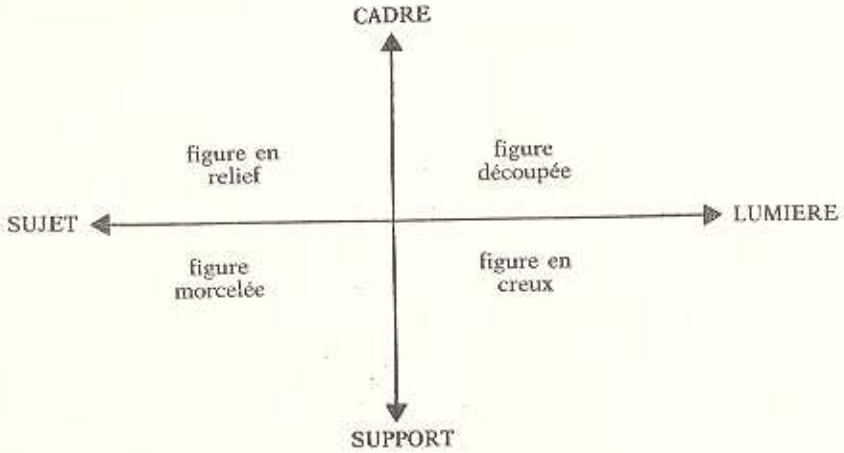



où l'on peut resituer les diverses composantes figurales:

(a — a') mappemonde, personnage, rideau, crâne;

(b — b') personnage, monogramme, vitrage, silhouette.

(1'') Dispositif figuratif suggéré:




Ce dispositif rappelle un carré sémantique greimassien mais il en diffère profondément en ce qu'aux relations de négation (contraires, contradictoires) font place ici des relations tensives d'inversion, entre:

i) d'une part, la notion de figure en relief (comme dans la peinture) et celle de figure en creux (l'empreinte sur le sol, la gravure);

ii) d'autre part, la notion de figure découpée (silhouette, projection sur

un écran) et celle de figure morcelée (comme dans la mosaïque, les patchworks, etc.).

Nous avons deux couples d'opposés sous tension créant une structure dynamique; à cette première forme instable, puisqu'on pourrait introduire des relations de retournement entre ces quatre termes, on ajoutera pour l'équilibrer quatre autres termes, *méta-figuratifs*: la notion de CADRE, à laquelle on peut rattacher un dispositif perspectif (cf. c'est une méta-figuration comme cadre de figurations qui y prennent place), est un principe de fixation de limites externes (le bord du tableau) et de limites internes (cf. *lignes* fuyantes, horizontales, verticales); figuration ou cadre se projettent ou s'inscrivent dans un SUBSTRAT, que sont la toile ou la plaque, offrant les propriétés d'une «matière» résistante, opaque, plate ou incurvée.

Cette disposition verticale des rapports cadre, figuration, substrat, est recoupée par une seconde associant la notion de SUJET (percevant, opérant), plus exactement de «position de SUJET», permettant d'inclure sous une forme méthonymique, soit la notion d'observation (point de vue), soit celle d'effectuation; cette position de sujet est donc toujours plus ou moins bifide, partagée entre un aspect cognitif (représentation dans un espace de savoir) et un aspect pragmatique (agir sur une matière en tant qu'action picturale et non en tant qu'action faisant partie d'une représentation, cf. *l'istoria*).

Enfin, on ne peut imaginer de notion de figuration sans celle d'une LUMIERE, et comme le sujet, sa source peut être positionnée ou diffuse. Ce terme sous-entend bien sûr son corrélat, l'ombre, et l'on pourra dire d'une figurativité qu'elle peut être un enjeu entre la lumière et l'ombre.

On voit donc que ces termes: sujet, lumière, se dédoublent, et l'on pourrait en dire autant d'un cadrage, d'un substrat; il nous resterait alors à définir la position médiane qu'entretient la figuration, comme présence au monde, *entre* une extériorité et une intériorité, entre une manifestation cosmologique (la nature, un paysage) et une manifestation noologique (monde intérieur au sujet); entre un monde externe et un monde interne (cellule, cachot), ce dont nous sommes en présence ici.

2. *Le trait (démarcatif, figuratif).*

Le choix d'une gravure est exemplaire en ce qu'il conjoint strictement, grâce au trait, les facteurs forme & fond, creux & relief, blanc & noir (cf. «&» marquant le fait qu'ils sont indissociables).

Le travail de gravure entaille la plaque dont les plages restantes constituent la «réserve» dont parlent les peintres. Au tirage, cette opération du négatif s'inverse puisque le soustrait devient remplissage, dont le rapport creux & relief basculant va définir la figure comme expression croisée entre une positivité et une négativité, vacillement entre le plein et le vide, le travaillé et le vierge. La figure gravée ne peut donc être une plénitude au sens philosophique, une accumulation sans reste puisque l'aboutissement serait un fond noir. Elle est donc signe nécessaire d'un achèvement inachevable car celui-ci l'annulerait dans une opacité [6]. Elle n'est donc qu'un moment d'équilibre dynamique (une transition entre deux états, une figure en point de fuite) contenu dans la décision du graveur d'arrêter ou non à un moment donné ce travail de sape de la plaque. Le résultat n'est pas une Forme (un état final d'achèvement) mais un processus déployé spatio-temporellement.

Le trait comme équilibre démarcatif: c'est la valeur morphologique qu'il faut donner aux rapports entre l'incision comme petites entailles, hachures, striages (définissant une aire: ligne + entourage) ou zig-zag, ou bien linéaments continus divergents et convergents, parallèles ou croisés; enfin, cernes comme clôture. C'est le rapport entre la notion de contour fermant une figure plus ou moins travaillé et celle de lacune comme réserve ajourant celle-ci. Bref, le trait das sa réïtération opératoire induit une notion de parcours figuratif, mais multiple comme points de départ et comme entrelacement spatial. Figure et fond ne s'opposent pas mais s'entrecroisent, le fond pouvant être le «repoussoir» de la figure (notion privative) ou le canevas ajouré à partir duquel elle prend forme. Figure et fond sont ainsi dans des rapports *duaux*, d'émergence de l'un par rapport à l'autre, de conflit entre deux «attracteurs» distincts — où l'entre-deux n'est plus un *bord* mais une séparatrice, une *fissure* —, d'absorption de l'un par l'autre ou de fixation (la figure s'enkyste).

Le trait comme équilibre figuratif: dans ce parcours, non pas narratif (relevant d'une *istoria*) mais processuel, nous allons reprendre la disposition d'un cadre sémantique [7], telle qu'évoquée auparavant, où la mise en forme serait faite d'émergences et de conflits entre plusieurs pôles de figuration:

(2') a) figure comme finalité : ouvert / fermé → stable, instable

«ouvert» et «fermé» désignent un mode topologique des configurations soumises par ailleurs à une équilibration réciproque,

ouvert (stable): surface étale, flux parallèle,

ouvert (instable): interaction entre délinéations,

fermé (instable): cristallisation plus ou moins prégnante,

fermé (stable): prégnance de la forme;

b) processus : bifurcation ←- - -→ conflit < absorption / fixation

l'enjeu de la figuration est le rapport entre émergence d'une multiplicité a-figurative et conflit entre polarisation dans le champ d'inscription.

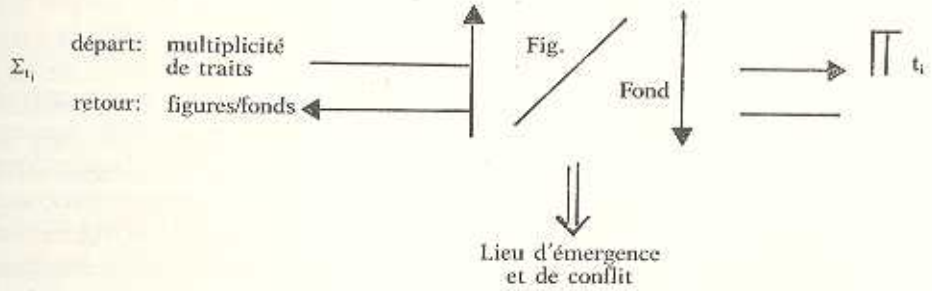
Comme parcours figuratif entre un point de départ (multiple) et un point d'aboutissement, nous aurions alors:

(2") a)

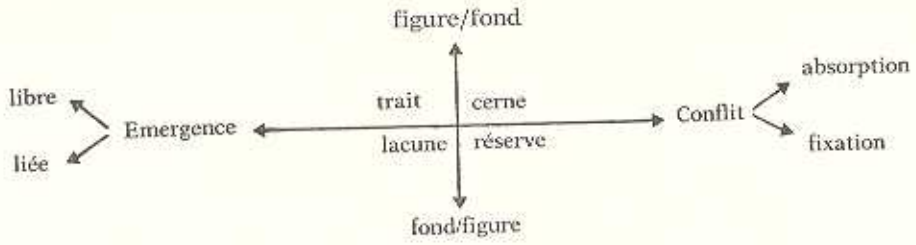
$\Sigma_i$ : somme de traits au départ,
$_i$ somme de rapports figure/fond en retour;

$\Pi_i$ : produit comme manifestation d'ensemble conservant les traces
$_i$ d'une composition au fur et à mesure;

ces deux symboles: $\Sigma$ et $\Pi$ ne sont peut-être pas les plus adéquats car par «somme» ou «produit» on entend généralement une multiplicité discrète, additive ou multiplicative, fonctionnant sur la notion d'«entier»; les multiplicités peuvent être d'un autre ordre (multiplicités riemanniennes, par exemple [8], faites de covoisinages (cf. le rapport «ligne + voisinage») agencés non pas linéairement mais «en patchwork», de morceaux raboutés ou recollés — ici des *situs* graphiques/picturaux non pas faits de points isolés mais d'aires minimales.



le rapport figure/fond, *réversible*, pouvant être réécrit:




Ce dernier cadre sémantique définit — au travers d'une réversibilité du rapport figure/fond (donc, d'une instabilité) — ceux entre traits et réserve (dès qu'il y a marquage du champ, un «reste» à combler s'établit entre ce marquage et ce champ délimité par les bords de la plaque), contour et lacune (celle-ci est un «reste interne» alors que la réserve est un «reste externe»); le cerne n'est pas nécessairement le contour d'ensemble de la figure (face, profil, trois-quarts avant ou arrière), bien que celle-ci soit un des facteurs les plus décisifs dans une reconnaissance, mais également de parties prégnantes: cerne des yeux, des arcades, du nez, de la bouche, . . .

Cet équilibre (ou déséquilibre) est encadré par un va-et-vient faisant évoluer la figure: émergence comme apparition de nouveaux situs et conflit, soit figure et fond, soit de deux figures lorsqu'il y a proximité où se jouent des rapport d'absorption (d'engloutissement) de l'une dans l'autre, ou de fixation (processus se bloquant dans un étant final).

### 3. *Comment parler à Dieu?*

> «Car aujourd'hui nous voyons au moyen d'un miroir, d'une manière obscure, mais alors nous verrons face à face; aujourd'hui je connais en partie, mais alors je connaîtrai comme j'ai été connu»
>
> Paul, *Epître aux Corinthiens*, I. 13

Nous avons cherché à définir, au moyen d'un vocabulaire emprunté au travail de J. Petitot [9]: champ, attracteur, émergence, conflit, lacune, etc., une dynamique de la figuration comme une suite d'opérations scripturales marquant, dans ses divers moments, selon un parcours, une finalisation à vocation tant aspectuelle qu'assomptive: cette figuration est à mi-chemin entre une cristallisation et une dissolution dans un fond, entre un en-deça et un au-delà. Processus complexe, qui est loin

d'être entiérements élucidé, d'une *finalisation* comme convergence vers des états stables finaux (cf. en trouver les bornes stabilisatrices), repérables plastiquement et renvoyant à leur dépassement come *oeuvre* que nous entendrons ici comme syncrétisme de la notion de sujet et d'objet, leur indissolution.

Tout se joue ainsi dans le rapport entre une immanence de la forme, présente à elle-même, et une transcendance; celle-ci n'est pas «quelque chose» qui s'ajoute à une figuratio *déjà là* mais qui la transfigure [10], intelligible non pas détaché du sensible, ou qui le «surexpose», mais le prolonge par degrés vers ce qu'on pourrait appeler un «autre état». Cette transfiguration n'est donc pas uniquement une méta-figuration, *istoria* ou dispositif perspectif, venant s'appliquer sur une figuration déjà là pour la mettre en scène.

Nous pouvons évoquer ici a nouveau le rapport, la tension, entre une écriture et une plastique picturale, le monogramme christique en sa position stratégique au centre — mais dont la forme circulaire l'apparente à une planéarité — et le scène dans son ensemble «qui en découle», qui s'avére dès lors décalée — en retrait bien que «devant» — par rapport à cette écriture première et dernière. Ce monogramme n'est pas un phylactère, étendard ou paroles sorties de la bouche, mais un hiéroglyphe; écriture figurée, intraduisible mais non incommunicable, s'opposant à une littéralité. Iconologiquement, dirions-nous, la gravure représente *et* symbolise à la fois [11], distinction qui n'est pas toujours facile à faire mais qui renvoie à deux processus couplés que nous devons définir.

*Icones Symbolicae* [12]: qu'exprime l'image dans son pouvoir de révélation, terme que nous pourrions prendre dans son acception chimique? Comment ne pas rappeler ici le fonds néo-platonicien (Denys l'Aéropagite, Philon d'Alexandrie, les Gnostiques) parcourant tout au long de son histoire la pensée picturale occidentale. L'image catalyse ce rapport triadique qu'a si bien mis en valeur Panofsky entre les notions de *Sujet* (humain ou divin), de *Monde* (intérieur ou extérieur) et d'*Idéa* (harmonie céleste, harmonie naturelle) [13], trinité dont chaque époque a varié les sens d'orientation entre ces termes en cherchant à les intégrer dans l'un de ceux-ci, dont le déploiement permet une progression de la connaissance par degrés, révélation médiatisée au travers d'une échelle (cf. la «grande chaîne des êtres») du plus terrestre au plus céleste (ou inversement).

Citons Gombrich, à propos de ce fonds:

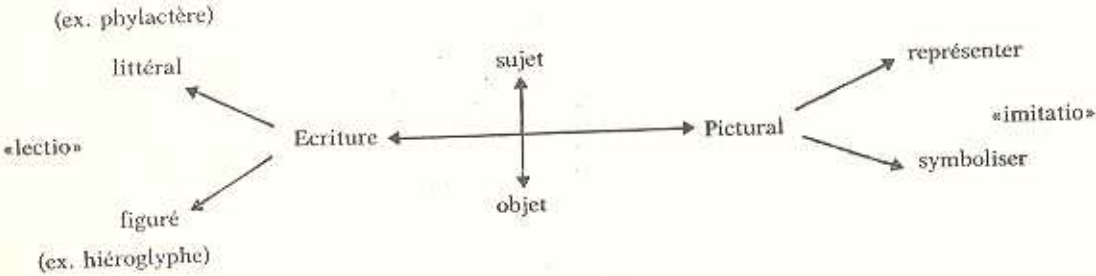
«Les Néo-Platoniciens n'inventèrent pas cette dernière [la tradition ésotérique], mais ils en firent le pivot de leur méthode exégétique. On peut

décrire la base de cette méthode comme croyance en une révélation multiple. Résumons: il s'agit de l'idée que Dieu se révèle Lui-même dans toute chose, pourvu que nous apprenions à lire Ses signes. Sous sa forme populaire, cette doctrine est bien connue depuis le Moyen Age. Il s'agit de l'idée qu'a côté de la révélation telle qu'elle est incarnée dans les mots des Ecritures et de l'enseignement de l'Eglise, la nature dans son ensemble est, pour ainsi dire, un hiéroglyphe de la vérité révélée; que les événements étranges qui se produisent dans le royaume de la nature manifestent le coeur de l'enseignement divin. Le pélican préfigure le Christ et sa Charité, la perle préfigure le miracle de sa naissance. Il est important de se représenter ce que pouvait impliquer cette tradition. Un penseur aristotélicien comme «métaphore» convenable du Christ. Mais le néo-platonicien pouvait à tout moment ressusciter la conception mystique qui suppose l'idée que Dieu préfigure et représente Sa Charité dans le comportement du Pélican.» (p. 20).

Or ce qui nous frappe cependant dans cette gravure, c'est une absence de médiation apparente dans cette révélation; confrontation plus qu'apparition, nous sommes en présence d'une absence (d'un manque), d'une vision divine par «voie négative» (*apophasis*), et non par «voie affirmative» (*kataphasis*), chemin qu'empruntèrent de nombreux mystiques chrétiens.

Revenons à son motif; la gravure, outre qu'elle est un itinéraire à double sens: du blanc vers le noir (comme processus d'effectuation) *et* du noir vers le blanc (comme révélation), exprime une tension entre la lettre et la scène, entre la «lectio» (ce qui se lit, même si cette écriture est illisible) et l'«imitatio» (ce qui est donné en spectacle, représenté). Soit:

(3.a)




A l'*oeuvre*, rappelons-le, correspond une idiosyncrasie entre la notion de sujet et celle d'objet que l'on ne peut dissocier; comme le *symbole*, fait de deux morceaux appariés (cf. la serrure et la clé), elle échange les qualités de l'un et de l'autre.

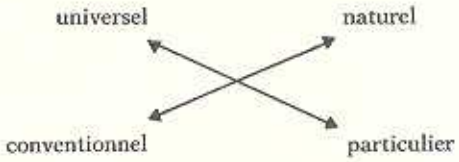
C'est au travers de cette intrication que l'on peut dès lors lire les rapports qu'entretiennent une écriture et une picturalité (réduite ici à l'achromatisme du noir et du blanc): la première peut être saisie littéralement mais aussi interprétée symboliquement comme dans le cas des hiéroglyphes; écriture symbolique, elle est alors «figure» comportant un double sens: apparent et latent, lu et entendu comme la lettre et l'esprit, bi-modalité que l'on retrouve dans la représentation picturale, «représenter» étant «mettre à place de», substituer. Mais la représentation fait plus: elle «imite» (alors que l'écriture se lit), c'est-à-dire qu'elle instaure un rapport conventionnel entre une forme «naturelle» et une forme graphique (peinte, gravée). Et encore: cette représentation peut être une jeune femme avec balance *pour* la Justice, une vieille et sa faux *pour* le Temps, etc., etc., c'est-à-dire, une symbolisation (un symbole imagé) comportant une bi-modalité *référentielle*: modes apparent et latent, induisant une lecture qui est, à la fois, le rapport littéral entre deux ordres (pour qu'il y ait allégorie, il faut un texte préalable) et figuré (la figure est un composé plus ou moins variable de lignes et de couleurs en un certain ordre assemblé). Symboliser, c'est montrer littéralement sous la figure; représenter, c'est figurer comme substitut imitatif d'un monde naturel (on a donc une inversion des rapports entre écriture et picturalité).

Si le symbole est un *jeu* entre ces quatre pôles, double sens, substitut, clivage de deux mondes (naturel et moral, par exemple),... il est également appropriable par un sujet, partie prenante (avec l'objet) dans l'oeuvre; le symbole imagé n'est pas seulement le substitut conventionnel d'une chose mais l'incarnation d'une Idée; il n'est plus seulement une convention, un signe de reconnaissance adopté (ce que peut être l'écriture) mais une nature, un signe naturel: il est alors «vécu» (par un destinateur ou destinataire) comme appropriation de la relation, comme intériorisation par un sujet. Non plus manifestation «objective» mais expression «subjective», ce que Panofsky entendait par empathie, *Einfühlung*.

Enfin, puisque la symbolisation renvoie à une littéralité (souscrite), sa manifestation ne peut être que l'universel abstrait appartenant à un monde noologique (celui de valeurs, en un sens absolu). Mais figurer, en tant qu'acte de mise en équivalence d'une nature et du tableau, ne peut être que moduler sur un rapport conventionnel, aléatoire. Si symboliser c'est universaliser une forme, par contre représenter (dans un mode d'effectuation) ne peut être que particulariser, rendre sensible ce qui est intelligible. Bref, si oeuvre d'art il y a, elle ne peut être qu'un universel concret et nous pouvons ajouter un nouveau rapport au pré-

cédent, réglant toujours celui entre une écriture à vocation universalisante et une picturalité à vocation particularisante:

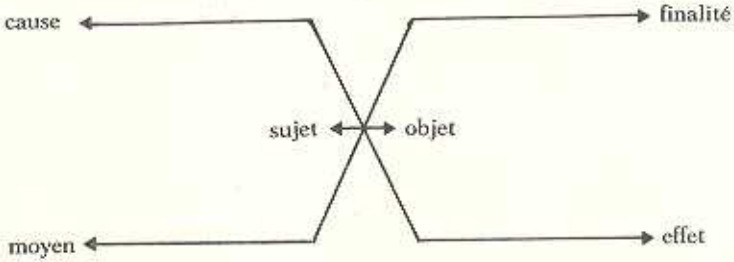
(3.b)




Revenons à notre point de départ: sujet et objet, parties prenantes dans la composition symbolique, expriment une privation et/ou une possession dont l'entre-deux correspond à une quête comme parcours appropriatif (ou désappropriatif: la notion d'ascèse permettant de passer d'un ordre mondain à un ordre spirituel); cette quête est une *finalité* dont les *moyens* pour y accéder sont à la fois un signe positif et un signe négatif (marquant leur écart). La quête renvoie également à une *cause*, élucidée, non-élucidée, et l'on sait que bien des quêtes ne sont pas tant la poursuite de «fins» plus ou moins atteignables que de «causes» plus ou moins assignables, ou dont on recherche assiduement les raisons. Toute quête est à la fois progressive (vers des fins) et régressive (vers des causes), une réponse et une interrogation. Cette quête en tant que parcours accompli, ces moyens adoptés, ont des *effets* qui agissent sur le sujet, l'affectent, modifient le sens de la recherche, etc., de même qu'*a contrario* une cause inébranlable (un dogme) cherche par tous les moyens à persuader, à convaincre, à séduire, c'est-à-dire annuler le sujet de quête pour faire porter l'effet sur son destinataire (spectateur).

Nous retrouvons là un même *jeu*, comparable au précédent, mais non entre les mêmes termes (au sens où se déploient une stratégie et une duplicité comme dans la nature du symbole); plus exactement, on peut intégrer le rapport sujet-objet comme quête, finalité, moyens, etc., à celui de l'oeuvre, elle-même quête, enquête, recherche, où nous retrouvons les rapports entre littéralité et figurativité, représentation et symbolisation; nous ajouterions à la suite de (3.a) et (3.b):

(3.c)



soit un nouvel entrecroisement liant un monde ici-bas (moyens et effets) à un monde au-delà (cause et fin); le rapport n'est plus seulement une tension entre écriture et picturalité, universalité et particularité, mais un parcours comme trajectoire.

Université de Montréal

Pierre Boudon

**Notes**

(1) Cf.: «Les relations de Rembrandt avec le grand érudit juif, Manasseh ben Israel, dont il grava le portrait en 1636, influencèrent son oeuvre. Au moment où Rembrandt peignait Balthasar, Manasseh ben Israel préparait un ouvrage sur ce sujet, qui fut publié en 1639. Il émet l'hypothèse que les sages de Balthasar furent incapables de lire les mots inscrits sur le mur — lesquels, même déchiffrés, restaient mystérieux — parce qu'ils étaient écrits de haut en bas et non de droite à gauche. Rembrandt adopta cette théorie dans son Balthasar qui fut probablement exécuté deux ou trois ans avant la publication du livre». H. Gerson, dans son ouvrage *Rembrandt et son oeuvre*, Henri Veyrier, 1968, p. 230.

(2) Je dois cette observation à Paolo Fabbri.

(3) Je reprends ici une note de J. Foucart dans son édition critique des *Maîtres d'Autrefois* d'E. Fromentin (livre de poche, 1965, p. 347); un article de *Oud Holland* cité (nº 1. 1964) traite plus particulièrement de cette hypothèse.
L'inscription INRI est accompagnée des suivantes: ADAM TE DAGERAM, ARMTET ALGA ALGASTINA, placées dans des cercles concentriques.

(4) Une iconographie plus approfondie ferait sans doute apparaître le thème de la *gnose* et, peut-être ici, le conflit d'interprétations entre les gnosticismes juif et chrétien (cf. l'article «Gnose» dans l'*Encyclopédie Universalis*, tome 7, pp. 782-787). Le thème faustien est d'ailleurs rapprochable de ces thèmes gnostiques comme l'a montré G. Quispel, «Faust: Symbol of western man», in *Eranos Jahrbuch*, nº 35, 1966.

(5) Selon la thèse de K. Clark, il existe une influence manifeste de la peinture italienne du Quattrocento dans l'oeuvre de Rembrandt à propos de l'usage d'une perspective à point central, «... then, in the late 1640's, he began to think of perspective not as a trick or a form of display, but as a means of telling the truth more directly, and giving to his compositions the persuasive character of a rational proposition. This involved abandoning mannerist or baroque perspective, with its off-centre vanishing point, and returning to Quattrocento perspective, where the vanishing point is in the centre of the picture.» *Rembrandt and the italian Renaissance*, John Murray, 1966, p. 172.

(6) De même, si l'on creuse trop profondément la plaque, au tirage on n'obtient plus qu'une surface blanche.

(7) Nous avons évoqué la figure du carré sémantique greimassien; on pourrait également citer celle des «semantic frames» dans les recherches en Intelligence

Artificielle, cf. M. Minsky «A Framework for Representing Knowledge», in P. H. Winston ed., *The Psychology of Computer Vision*, Mc Graw-Hill, 1975.

(8) Nous pouvons nous référer à la différence que G. Deleuze et F. Guattari établissaient entre «espace lisse» et «espace strié», *Mille Plateaux*, chapitre 14, «le lisse et le strié», Editions de Minuit, 1980, pp. 592-625.

(9) Cf. son ouvrage, *Morphologie du Sens I*, PUF, 1985; voir également son article, «La lacune du contour: position transcendantale d'un schématisme de la structure II», *Analise* (F. Gil édit.), vol. I, nº 1, Lisbonne, GEC Publicaçoes, 1984, pp. 101-140.

(10) Nous ne voulons pas seulement parler ici du thème de la grâce dans l'oeuvre de Rembrandt, cfr. l'ouvrage de W. H. Halewood, *Six Subjects of Reformation Art: a Preface to Rembrandt*, University of Toronto Press, 1982.

(11) Nous reprenons une distinction, citée par Gombrich dans son article, faite par Panofsky dans son introduction aux *Essais d'Iconologie, les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Gallimard, 1967, pp. 13-31.

(12) Titre d'un article important de E. H. Gombrich: «Icones Symbolicae, l'image visuelle dans la pensée néo-platonicienne» (1948), traduction française dans *Symboles de la Renaissance*, Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1976, pp. 17-29. Voir également l'importance de ce thème dans la société de cour à l'époque: cf. R. Klein, «La théorie de l'expression figurée dans les traités italiens sur les *imprese*, 1555-1612», dans le recueil *La Forme et l'Intelligible*, Gallimard, 1970, pp. 125-150.

(13) Cf. *Idea, contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, traduction française Idées/Gallimard, 1983; nous sommes conscients du caractère outrageusement simplifié de la matière dense de cet ouvrage que nous ne pouvons, matériellement, exposer ici.
Certains émettront quelque réserve quant au rapprochement que nous faisons, sachant combien Panofsky a su montrer que l'humanisme du Quattrocento (d'Alberti à Léonard) se détacha de toute forme mystique (chez Ficin, par exemple), faisant des arts plastiques, pour la première fois peut-être, un véritable travail scientifique (expérimental, méthodologique) *sur* le monde; par contre, le maniérisme renouera avec cette tradition de l'*Idea*. De Rembrandt nous dirions également qu'il fut un anti-humaniste (soit, le contre-pied d'un humanisme païen) et c'est pourquoi nous pouvons nous permettre un rapprochement avec la tradition néo-platonicienne.

A

miotica, linguistica, semantica
miotique, linguistique, sémantique
miotics, Linguistics, Semantics

B

Semiotica narrativa e discorsiva. Retorica
Sémiotique narrative et discursive.
Rhétorique.
Semiotics of narrative and discourse.
Rhetoric

C

Socio-semiotica (socio- ed etno-ling
Socio-sémiotique
(socio- et ethno-linguistique)
Socio-Semiotics (Socio- and Etheo-
Linguistics)

D

miotica letteraria; mitologia e folklore;
etica
émiotique littéraire; mythologie et folklore;
oétique.
iterary Semiotics;
Mythology and Folkloristics; Poetics

E

Semiotiche auditive.
Sémiotiques auditives.
Audio Semiotics.

F

Semiotiche visive e audio-visive
Sémiotiques visuelles et audio-visu
Visual and audio-visual Semiotics