Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica

Documents de Travail

et pré-publications

Louis Marin

A propos d'un carton de Le Brun: le tableau d'histoire ou la dénégation de l'énonciation

A propos d'un carton de le Brun: le tableau d'histoire ou la dénégation de l'énonciation.*

pré-publication

Le destin ne précède pas l'histoire, il la suit. Le destin, c'est l'histoire des historiographes, récits des survivants, qui interprètent, c'est-à-dire utilisent les oeuvres des morts. Le recul historique qui rend cette historiographie, cette violence, cet asservissement possible, se mesure par le temps nécessaire pour que la volonté perde complètement son oeuvre. L'historiographie raconte la façon dont les survivants s'approprient les oeuvres des volontés mortes; elle repose sur l'usurpation accomplie par les vainqueurs, c'est-à-dire par les survivants; elle raconte l'asservissement en oubliant la vie qui lutte contre l'esclavage.

E. Levinas, Totalité et Infini, Essai sur l'extériorité, Martin Nijhoff, La Haye, 1961 (p. 204).

Notre propos concerne la peinture et le discours d'histoire saisies, «transies» dans un tableau particulier et dans une série de textes que nous lui associerons arbitrairement, sans autre relation entre eux que le point focal de l'événement dont le tableau, à son ordre, se veut la représentation: perspective de textes dont nous sommes le seul responsable, le scénographe privé et le spectateur-lecteur solitaire. A tout prendre, le tableau considéré, parce qu'il est choisi par nous et extrait de la masse hétéroclite et infinie des documents figuratifs, est peut-être le véritable lieu de l'ensemble textuel par nous arbitrairement délimité (¹). Cette hésitation, au seuil de notre étude indique notre problème: «le point indivisible qu'en peinture, la perspective assigne» (²) est-il ici l'événement que le tableau représente ou le tableau qui l'enregistre et le magnifie?

^{*} Avertissement: l'étude que nous présentons ici est constituée par quelques fragments d'un ouvrage que nous préparons sur la représentation picturale en général et sur la narrativité iconique en particulier. Malgré le caractère incomplet et lacunaire de ces analyses, elles nous paraissent toutefois significatives de la méthode utilisée et des problèmes généraux, qu'elle fait apparaître quant au procès représentatif lui-même et quant au récit en image, réel ou fictif.

Formulons les questions que pointe notre demande liminaire: la première, la plus évidente, porte sur la relation de l'événement et de sa représentation. Mais son évidence la pose dans une excessive généralité; nous visons un objet plus limité mais aussi plus difficile à cerner: une peinture narrative entretenant un rapport spécifique avec l'histoire, la succession des événements qu'elle raconte, mais en tant que ces événements sont posés comme réels, comme ayant eu lieu dans un passé défini et une place déterminée. Mais que signifie cette position? Position par le tableau ou présupposition venant d'ailleurs, hors cadre? Tel est le problème : le rapport de référence. Comment une peinture donne-telle à voir, à poser ou à présupposer, à présenter ou à induire la réalité objective de son référent saisi au croisement d'un discours «vrai» - «c'est arrivé, lisez l'histoire» - et d'une représentation - «Lisez aussi le tableau» comme l'écrit Poussin à Chantelou (3)? Quels traits surdéterminent le tableau narratif pour en faire un tableau d'histoire? Comment passer d'un tableau qui raconte des événements - réels ou fictifs - à un tableau qui narre une histoire «vraie»?

Poser la question de la vérité à la peinture par ce biais : peut-on opérer sur le tableau une espèce de déduction destinée à fonder la validité objective de la représentation? Quel serait le principe de cette opération de légitimation dans l'univers de la vérité? Dieu, comme chez Descartes, le sujet transcendental, comme chez Kant? Car spontanément je reconnais une réalité objective à la représentation picturale, même si je fais précéder cette reconnaissance d'un «doute hyperbolique» qui délie les apparences peintes sur la toile de leur appartenance à l'événement représenté - questionnement culturel, anthropologique, psychologique -. Puis-je conclure, comment, selon quelles modalités, de cette réalité objective de la représentation-tableau à une validité objective de la relation représentative elle-même? De ce qu'une peinture relate «objectivement» des événements du monde, puis-je déduire la vérité de cette narration, la réalité objective, non plus de la représentation, mais de son référent? Nous nous bornons à déplacer la question de la vérité des idées, tableaux des choses, aux tableaux, idées des choses, et à demander par quel cogito, par quel argument ontologique, par quel sujet «a priori», ils s'assurent une si puissante emprise sur les objets du monde puisque non seulement ils valent pour eux dans le faisceau du regard au titre d'une vérité de la «doxa», mais qu'ils les exaltent dans la mémoire au titre de leur merveilleuse et permanente trace.

Notre hypothèse de départ est la distinction décisive de Benveniste entre le discours et l'histoire (*): nous la reportons des énoncés textuels aux énoncés iconiques, en écartant pour des raisons opératoires toute

A

Semiol Sémiol Semiot

D

Semiotipoetica Sémiotipoétique Literary Mytholoquestion sur la validité épistémologique de ce report; en prenant, par une naïveté consciente d'elle-même, le discours spontané sur la peinture (représentative), les actes déclaratifs de notre langage devant le tableau: «c'est un arbre, c'est un homme, c'est un palais», pour le discours immédiat de la peinture (5). Nous réécrirons alors le texte de Benveniste: un tableau d'histoire est un énoncé iconique narratif qui assume en son langage (iconique) la relation d'une série d'événements. Série? Une succession d'événements fait l'objet de cet énoncé, leurs relations sont par lui proposées à la lecture du regard. Evénements? Nous signifions par ce terme aussi bien le domaine des motifs artistiques dans le tableau et, pour la lecture, la référence de reconnaissance pratique, que le domaine des histoires (stories) lisibles iconiquement par référence savante; quoique portées et véhiculées par les motifs, histoires et motifs impliquent des lectures différentes, cependant subordonnées et intégrées par l'expérience pratique et le savoir littéraire. On a reconnu, en un mot, les deux premiers niveaux de l'analyse iconologique de Panofsky -incontournable (6). Les événements de l'histoire, assumés par l'énoncé narratif, sont iconiquement au croisement des motifs et des thèmes. Mais là n'est pas le point clef. Car le renvoi du récit pictural à l'histoire (story) au sens iconographique implique un deuxième renvoi de la plus haute importance à l'acte même de narrer, et ce - nous pouvons le noter à tître d'hypothèse de base - quelque soit le médium qu'emploie l'opération énonciatrice: intervention du narrateur dans le récit, mais qui ne s'y pose que pour s'en exclure. Certes, il y a bien un narrateur, cependant son énonciation se signale en ce qu'elle supprime, efface ou dissimule ses marques dans l'énoncé. Le plan historique de l'énonciation, explique Benveniste, s'indique comme énonciation en ce qu'il exclut toute forme «linguistique» autobiographique, «je», «tu», «ici», «maintenant», et dans le champ de l'expression temporelle le «présent», pour recourir aux formes de la troisième personne et aux trois temps caractéristiques d'un certain passé, l'aoriste, l'imparfait, le plus-que-parfait. Quel est alors le plan spécifique d'énonciation du tableau narratif? Quelle en est l'instance? Quelle est la situation dans laquelle l'acte narratif prend place? On aperçoit ici le caractère radical de la question posée par le déplacement du «modèle» linguistique à l'oeuvre de peinture, car, pour le texte écrit, l'analyse vise l'expression du temps dans sa structure formelle et matérielle (7). Or y a-t-il des verbes, des pronoms dans le langage de peinture? Comporte-t-il des marques temporelles? Un tableau peut-il, dans son immanence, exprimer le passé? Et le problème se complique encore, peut-être d'insurmontable façon, si nous rappelons son autre dimension: il ne s'agit pas seulement de récits, mais de récits historiques, c'est-à-dire de récits ayant une prétention à la vérité, à présenter des événements ayant réellement eu lieu dans le passé.

Structures iconiques du temps

Il faut tenter méthodiquement de répondre à cet ensemble buissonnant de questions en engageant l'analyse au niveau de l'énoncé narratif iconique puisqu'aussi bien c'est dans l'énoncé même que s'inscrit ou ne s'inscrit pas le renvoi au narrateur. Au point de départ, et à titre d'une précaution qui n'est pas simplement oratoire, notons, pour citer Genette (8), qu'il est plus facile en théorie qu'à évacuer en fait la fameuse linéarité du signifiant linguistique qui contraint, de façon moins rigoureuse peut-être, mais tout aussi insistante, le texte écrit comme la parole vive: précaution nécessaire pour poser le problème général des structures temporelles de l'oeuvre de peinture et très directement, la relation entre le temps de l'histoire (erzählte zeit) et le temps du récit - de l'énoncé - (erzählzeit) (9). Y a-t-il un temps de l'énoncé? La question est pertinente, car la spatialité inhérente au tableau constitue une contrainte sémiotique peut-être insurpassable. Le texte narratif écrit existe certes dans l'espace du livre; sans doute, sa facticité textuelle est de nature spatiale, mais il est lu, il est parcouru ou traversé, comme espace, mais dans le temps, et ce temps n'est autre que celui de la lecture contrainte par la linéarité du signifiant linguistique. Il est non moins certain que le tableau, de son côté, est lu au sens où nous venons de caractériser cet acte, parcours ou traversée d'un espace, mais les contraintes du parcours du regard, du balayage de la surface peinte par l'oeil sont relativement libres et quels que soient les pouvoirs, discernables par analyse, qui limitent l'errance du regard - composition, répartition des valeurs et des couleurs - ceux-ci ne s'exercent pas de façon absolument déterminée: en tout cas, ils n'opèrent qu'à l'intérieur d'une saisie globale de l'ensemble peint, et toute tentative pour construire, dans la synchronie, un système de lectures, restera entâchée de psychologisme, fût-ce dans l'essai d'établir une dialectique de la totalité et des moments, de l'instant de vision englobant, comme ses parties, les moments du parcours du regard (10). La question initiale, radicale, est, donc, dans sa généralité la suivante: s'il existe un temps de l'histoire, comment l'énoncé iconique conquiert-il sa narrativité sur l'espace de représentation qui est la «substance» (11) du tableau représentatif?

Pour répondre, sans trop s'attarder à ce point, au problème de la translation spatiale des structures temporelles de l'histoire, voici un modèle simple à cinq termes dont la combinatoire par englobement autorise une prise en compte de la succession événementielle, de l'erzählte Zeit, modèle valable seulement, cela va sans dire, pour une peinture représentative et son énoncé, son contenu propositionnel, trois termes d'abord spécifiant l'espace de l'oeuvre peinte: A ou l'espace du tableau,

Semiot Semiot

D

Semiotic poetica Sémiotic poétique Literary Mytholog l'écran plastique portant la scène, fenêtre ouverte sur le monde et miroir de représentation; B ou la représentation de l'espace sur l'écran plastique, profondeur créée illusoirement sur sa surface, lieu du tableau; C ou les «topoï», les places où se situe(nt) le ou les énoncés narratifs dans le lieu du tableau. La distinction de B et de C dans A permet une organisation structurale cadrant, de façon complexe et hiérarchisée, les énoncés narratifs. Deux termes ensuite spécifieront un segment particulier de l'énoncé narratif, F ou l'action, a ou l'acteur dont la relation peut être formalisée simplement dans la formule; F (a). Les relations d'englobement des espaces se représenteront pour un tableau «classique» de la façon suivante:

(1) A [B [(C1 C2 C3...Cn)]]

et la «mise en scène» des segments narratifs dans la formule:

- (2) A [B [C1 (F1 (ab) F2 (cd)) C2 (F3 (ef) F4 (g)...)]] que l'on fasse varier ces différentes relations et l'on produira divers types de représentation de l'histoire iconique:
 - (3) A1 [B1 [(C1 C2...)]] A2 [B1 [(C5 C6...)] B2 [(C7 C8)]]
 A3 [...

constituant une bonne formulation de la bande dessinée en général; en revanche la prédelle d'Urbino (12) se représenterait ainsi:

(4) A [B1 [(C1 C2)] B2 [(C3 C4)] B3 [(C5 C6)] etc....

La translation de la succession des événements de l'histoire dans l'énoncé narratif iconique pourra alors recevoir des solutions diverses, mais reposant toutes sur le principe suivant: les événements successifs de l'histoire, soit par exemple:

(5) F1 (a b), F2 (a c), F3 (b d)...

se verront affectés de topoï (C) ou de lieux (B), voire de tableaux (A) différents et la «lecture» du tableau (ou des tableaux) consistera à projeter le temps de l'histoire sur l'espace du récit, donc à ordonner dans le temps de lecture, selon l'avant et l'après, les lieux, les places ou les tableaux. Autrement dit, c'est le temps de l'histoire référentielle (¹³) qui règle l'ordonnance des lieux et places du tableau ou des tableaux entre eux et qui implique l'ordre de lecture. La lecture du tableau et du même coup sa construction présupposent donc, et de façon fondamentale, une temporalité référentielle (¹⁴).

Ceci étant dit, faisons apparaître quelques problèmes spécifiques du récit iconique ainsi formalisé: le tableau classique est caractérisé par l'unicité du lieu du tableau. Il n'y règne, en principe, qu'un seul espace

A

Sémiot

Semioti

D

Semiotic poetica Sémiotic poétique Literary Mytholog

dans l'espace de représentation. Sans doute, cet espace est-il différencié; nous pouvons y distinguer picturalement, par exemple, un premier, un deuxième, un troisième plan, un fond (15). Ces divers plans constituent très «naturellement» les topoï du lieu du tableau, les places dans lesquelles seront situés les différents segments narratifs de l'énoncé. C'est cette situation générale que nous avons exprimée dans la formule (2). Or, que se passe-t-il, si nous introduisons, dans ce dispositif (16), une histoire caractérisée, par exemple par la formule (5), où les acteurs a et b opèrent successivement dans l'histoire plusieurs actions: (a opère successivement F1, F2 et b, F3 et F1). Sans doute, peuvent-ils apparaître dans des places (C) différentes, mais dans la mesure où il n'y a qu'un seul lieu dans le tableau, leur présence pourra recevoir seulement deux interprétations : ou bien les acteurs a et b sont dotés du don d'ubiquité (transposition spatiale nécessaire de la succession événementielle) ou bien a et b opérant respectivement F1 et F3 ne seront pas «réels», mais F1 (a) sera la représentation d'un souvenir (d'un passé) et F3 (b) celle d'une anticipation (d'un futur), a et b seront ou des dieux ou des fantômes : figures du surnaturel où le temps n'existe pas; figures du temps où la «réalité» s'évanouit : situation extrême à laquelle historiquement la peinture classique échappe par des formules de compromis. Pour les figures du surnaturel, en scindant l'espace représenté en deux lieux, céleste et terrestre, sacré et profane, entre lesquels les relations signifiantes sont articulées par la théologie de la gloire et de la grâce et/ou du péché, par le symbolisme allégorique ou par la typologie exégétique, en tout état de cause, par le discours et non par l'histoire, pour reprendre les catégories de Benveniste. Pour les figures du temps, en confiant à des acteurs différents les opérations successives de l'histoire (17) et en déplaçant les séquences temporelles du récit sur une logique et sur un ordre non-temporels ou hiérarchiques de l'action (18). Seront distinguées, par exemple, action principale et actions circonstancielles, les unes à l'autre liées par un rapport nécessaire d'intelligibilité fondé sur l'articulation du tout et des parties, du centre de structuralité et des éléments de la structure (19). Quelles que soient ces dernières solutions, le temps et ses parties successives que l'histoire relate par sa propre successivité événementielle, sont neutralisés, par la construction d'un espace d'intelligibilité qui en représente les rapports logiques de subordination. Aussi le régime temporel de la peinture d'histoire classique ne peut-il être que l'instant où prennent place des actions simultanées: peinture au présent, présente présence de la représentation picturale qui n'exprimera les relations temporelles que par le réseau générateur d'un tout donné globalement dans une économie signifiante de ses parties. Ainsi se caractérise fondamentalement le procès représentatif: les parties du temps de l'histoire y deviennent les éléments d'un modèle d'intelligibilité dont

les relations caractéristiques relèvent d'une logique achronique de l'implication et de la présupposition (20).

Mais s'il en est ainsi, et pour nous limiter à l'exemple classique, qu'en est-il des autres questions que nous avons posées à partir de l'analyse de Benveniste, la dimension du passé et le renvoi ou non à l'énonciation? La représentation présente, au présent, ce qu'elle vise à faire voir et à faire lire, l'histoire et avec elle, les articulations du temps: là est le paradoxe de la peinture narrative. Il spécifie en fait, à propos de la temporalité, la contradiction générale de la mimésis (21). Le «mimème» du temps dans la mesure même où il est un produit de la mimésis ne le donne à voir qu'instantanément dans un présent intemporel. Il en est la description, la synopsis sercine et immobile, l'ekphrasis iconique quelles que soient les violences et les forces qu'il déploie (22): vision inexorablement apollinienne. Le procès représentatif, parce qu'il est mimésis, ne peut présenter - présentifier - le temps que come un modèle dans tous les sens du terme: original (origine), paradigme, valeur ultime, présence absolue sans faille ni distance interne, rationalité pure. Le paradoxe réside précisément en ceci que le temps n'est pas par définition, un modèle, ni l'histoire dans la mesure où elle en est le déploiement. Il ne peut être paradigme logique ou métaphysique, original, origine, être ou logos derniers. Il admet toujours un avant et un après, une absence, un néant, un déja plus, un pas encore constitutifs de sa réalité même. A la limite, il n'a pas de définition. C'est cette découverte que Pascal répète face au savoir et aux assurances de la pensée classique (21). C'est cette évidence (qui est comme l'«envers» de l'évidence cartésienne) que la peinture classique refoule et signifie à la fois, parce qu'elle joue définitivement le jeu de l'espace. Ainsi nous disons l'importance décisive de la représentation de peinture pour cette pensée: elle en est, en vérité, le paradigme qui n'en suppose pas d'autres.

Présentation du modèle du temps, du temps comme modèle, de l'histoire comme structure d'intelligibilité, le tableau narratif, synopsis intemporelle dans l'instant de sa présence, sera alors narrativisé par la lecture de celui qui le contemple: récit insistant, concaténation de phrases et de mots dans la ligne du temps, doublure du sujet de représentation pour qui seul la représentation existe. La puissance mimétique, la fascination de la ressemblance, le charme du double sont tels que le récit face au tableau, *Erzählzeit*, ne peut pas ne pas se prononcer et sa quasi nécessité le fait disparaître comme tel. Ainsi, nos idées sont-elles toujours accompagnées et revêtues de mots même lorsque nous sommes seuls et pensons solitairement. Ainsi, devant un portrait de César ou une carte de l'Italie, disons-nous sans préparation et sans façon que c'est César, c'est l'Italie et que nous-même avec tous les autres, comprenons que

nous parlons par figure, que nous sommes enclos dans le système de la représentation (24). Ainsi nous nous contons le récit dont le tableau ne nous donne à voir que le modèle de l'histoire à laquelle, nécessairement, parce qu'il est représentation, il se réfère et qu'il neutralise comme temporalité justement parce qu'il en est la représentation.

Mais, nous objectera-t-on, en posant la question du passé au tableau d'histoire, on pose une question ambigüe car il y a deux sortes de passé qu'il importe de distinguer : un passé interne à l'énoncé narratif iconique, un antérieur qui, lié à la proposition centrale du tableau, n'implique pas d'autre référence au temps que celui porté par l'instant de représentation, présent intemporel du centre de structuralité du modèle représentatif (33). En revanche, il est une autre sorte de passé, non plus interne à l'énoncé narratif, mais qui institue comme passé la représentation portée par le tableau. Que l'instant de représentation soit présence d'un présent intemporel sans autre articulation immanente qu'une antériorité et une postériorité non temporelles, sans doute; mais il n'en reste pas moins que cet instant de présence peut être un passé: mais dans quel temps? Non pas dans le temps d'un récit immanent aux propositions du tableau, mais dans le temps du narrateur-lecteur, du peintre-contemplateur du tableau. Or cette relation existe tout aussi nécessairement que les précédentes. Plus précisément, elle n'existe avec cette nécessité que parce que les précédentes structurent le contenu propositionnel du tableau. La conjonction, dans la lecture du tableau d'histoire, de ces différentes relations nous donnera, en fait, la clef d'une réponse possible à la question du renvoi exclu à l'énonciation. D'un côté, en effet, nous avons la présence intemporelle d'un instant de représentation, centre de structuration logique de la totalité. De l'autre, nous avons le récit en sourdine, constant et inaperçu du contemplateur-lecteur narrativisant le modèle, racontant la présence dans la forme du temps. Le modèle n'est ainsi construit dans la rigueur de sa parfaite intelligibilité structurale que pour permettre le déploiement de ce récit qui l'accompagne silencieusement, forme temporelle de son expression, énonciation. Ainsi apercevons-nous comment le renvoi à la narration, à l'acte de raconter l'histoire dans le récit du tableau, est à la fois articulé et exclu, comment le sujet d'énonciation est dénié et comment cette dénégation propose le tableau comme tableau d'histoire (26). Citons le texte fameux de Benveniste: pour qu'il y ait récit historique, «il faut et il suffit que l'auteur reste fidèle à son propos d'historien et qu'il proscrive tout ce qui est étranger au récit des événements (discours, réflexions, comparaisons)». Paraphrasons: il faut et il suffit qu'il se proscrive lui-même comme énonciateur (discours) ou comme terme d'un renvoi énonciatif (réflexions, comparaisons). «A vrai dire, il n'y a même plus alors de narra-

A

Semioti Sémioti Semioti

D

Semiotica poetica Sémiotiq poétique Literary Mythologi teur. Les événements sont posés comme ils sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire. Personne ne parle ici; les événements semblent se raconter eux-mêmes. Le temps fondamental est l'aoriste qui est le temps de l'événement hors de la présence d'un narrateur». Pour le tableau d'histoire, on aperçoit à la faveur de quel chiasme entre le contenu propositionnel du tableau et son contemplateur l'instant de représentation neutralise le temps de l'histoire dans le modèle narratif. Mais celui-ci n'est pas encore un récit. Il en prendra la forme seulement dans le «discours» du contemplateur-lecteur. Nécessaire pour qu'il y ait récit, sa présence de narrateur n'est cependant jamais inscrite dans l'énoncé iconique, puisque celui-ci ne peut s'effectuer comme modèle qu'en l'excluant.

D'où ce mélange de connivence et de distance qui est le propre du grand spectacle historique de la représentation. Connivence: il n'y a de représentation que pour moi qui regarde et me raconte le récit de l'histoire; distance: il n'y a là sur la toile qu'un instant de représentation qui se donne dans le présent de sa présence, épure logique auto-suffisante d'un récit possible. Mon récit n'est inscrit que pour mon regard qui le prend en charge: récit nécessaire. Très précisément, éclipse du sujet d'énonciation qui, dans l'instant de son absence, assure l'appropriation objective des événements, leur essence éternelle, hors sujet, vrai - l'instant d'évidence, fondateur d'objectivité, chez Descartes - et qui, dans l'instant de sa présence, les fait exister dans la réalité de leur succession temporelle: argument ontologique du tableau. A l'instant d'absence du sujet, la vérité sort, nue, du puits du temps où elle se tenait cachée: vérité de l'être dans sa représentation. A l'instant de présence, la vérité de l'être devient la vérité de l'histoire; par le sujet qui en conte le récit. Mais son absence précédente en dissimule la présence, maintenant. Dénégation du sujet de représentation dans le grand spectacle qu'il se monte pour lui, spectateur privilégié: Roi des images dédiées à sa secrète grandeur, à son omniprésent pouvoir. Ainsi la vérité est-elle assurée, essentielle et existante. Ainsi, pour réunir les deux catégories qu'oppose Benveniste, y a-t-il un discours de l'histoire dans le récit du tableau. Ainsi tout tableau d'histoire est-il «au passé»: sa représentation se trouve caractérisée comme telle par son inscription spécifique - opération de dénégation du narrateur - sur la toile, c'est-à-dire par une inscription qui en fait un modèle a-chronique, présent intemporellement (27).

Nous avons choisi arbitrairement comme objet d'expérience un carton de Le Brun pour une tapisserie narrant la rencontre de Louis XIV et de Philippe IV d'Espagne dans d'Ile des Faisants en 1660 (28). Nous poserons à ce tableau trois problèmes: le premier concerne la structure

de dénégation de l'énonciation caractéristique du mode d'énonciation de l'histoire, soit la question de la narration dans sa relation au récit; le second, la distinction entre présupposition et position de référence qui implique celle de la vérification possible de la réalité de l'événement singulier narré, soit la question du récit dans sa relation à l'histoire; le troisième, la sélection du contexte d'évaluation qui opère la mise en état de signifiance du référent, soit la question de la narration dans sa relation à l'histoire (29).

L'énonciation: déixis et «représentant - représentation»

Une des voies techniques d'accès au premier problème est sans aucun doute l'étude des traits déictiques dans la représentation picturale, sur le modèle de la situation de communication linguistique (30). Tout énoncé linguistique advient dans une situation spatio-temporelle déterminée. Il est le fait d'une personne particulière, l'émetteur, et est adressé à une autre personne particulière qui le reçoit. La déixis de l'énoncé sera constituée par les traits orientationnels du langage, traits relatifs au moment et au lieu où l'énoncé prend place. Il s'agit dans l'occurrence linguistique, des pronoms personnels dont le sens est posé en référence aux coordonnées déictiques de la situation typique où l'énoncé est émis, et des adverbes de lieu et de temps. De plus - cette caractéristique est essentielle - la situation typique d'émission est égocentrique, tout échange linguistique comportant le changement du centre du système déictique au moment même où l'émetteur change. L'émetteur est donc toujours le centre de la situation d'émission (31). On ajoutera enfin que le système déictique s'étend «naturellement» aux pronoms démonstratifs et aux temps des verbes et de proche en proche couvre de son réseau la totalité du système du langage; comment en serait-il autrement dans la mesure où tout le langage est actualisé dans la situation de communication et d'échange à laquelle les déictiques se réfèrent et dont ils inscrivent la structure dans l'énoncé même (32).

Si le propre de l'énonciation de l'«histoire» est de laisser les événements apparaître et se poser eux-mêmes dans le récit qui les assume, la première et fondamentale caractéristique du récit sera d'effacer de ses énoncés tout le système déictique, c'est-à-dire toute référence aux coordonnées spatio-temporelles de la situation d'émission - et de réception du message narratif. Est-il possible de mettre en évidence dans le carton de Le Brun, je veux dire dans son énoncé narratif, la mise à l'écart du système déictique? Est-ce que la question a un sens rigoureux?

Première remarque, toute impressionniste : face au tabeau, nous sommes placés en témoins extérieurs à la scène qui y est représentée. La ren-

A

Semiot Semiot

D

Semioti poetrca Sémioti poétrqui Literary Mytholo contre entre le Roi de France et le Roi d'Espagne advient indépendamment de nous (et du peintre dont nous sommes en quelque sorte les représentants au spectacle). Mais ceci n'est, pour l'instant, qu'une impression. Comment s'effectue en toute rigueur - si notre hypothèse initiale est acceptable - l'exclusion des traits déictiques, «je - tu», «ici - là», «maintenant - alors»? Pour répondre à cette question, nous proposons deux hypothèses secondaires que se situent à deux niveaux différents d'analyse caractérisables métaphoriquement comme lexical et syntaxique. Nous observons, en effet, dans ce tableau, considéré comme énoncé narratif, deux groupes de figures humaines représentées au premier plan s'avançant au centre de l'espace de représentation. Ces déplacements, quelle que soit leur orientation, s'effectuent globalement dans un plan parallèle au plan du tableau. Mieux, la plupart des figures le sont également. Les personnages sont vus de profil ou tout au moins aucun ne regarde à l'extérieur de la scène. Ce qui s'y passe les occupe entièrement. Nous nous bornons à les surprendre dans leurs rôles historiques. Pour paraphraser Benveniste, apparemment ils se racontent eux-mêmes sans avoir besoin de nous pour se raconter. Nous sommes les spectateurs de la scène du tableau tenus à distance d'elle par l'insurmontable distance spectaculaire qui est également la distance du peintre: témoins, jamais acteurs. La vérification de cette hypothèse impliquerait 1) l'analyse de la représentation de la figure humaine dans le portrait, le portrait de groupe notamment, et 2) la constitution d'une typologie dont les rubriques seraient la représentation de profil, de face, de trois quarts. On montrerait par contraste que le portrait de face fonctionne comme la relation déictique «je - tu» caractéristique du mode discursif d'énonciation, mais avec une différence remarquable: le modèle n'apparaît que comme le je représenté de l'énonciation qui n'en définit pas moins la position du spectateur comme le «tu» auquel il s'adresse (32). Le modèle est, en l'espèce, le représentant de l'énonciation (34) dans l'énoncé, son inscription sur l'écran du tableau, comme si le modèle parlait ici et maintenant et disait par son regard au spectateur: «en me voyant, tu me vois te regardant: je te pose ici maintenant à partir du lieu peint comme spectateur du tableau» (35). Bref, grâce au représentant d'énonciation, la situation typique de réception du tableau vaut pour la situation typique d'émission; et c'est cette équivalence à travers le représentant d'énonciation que le tableau historique écarte en déniant une représentation spécifique de l'énonciation dans la scène représentée.

Pas complètement toutefois: Le Brun suivant en cela un remarquable précepte d'Alberti dans Della Pittura (36), distrait une figure d'exception: dans le groupe de gauche, celui de la délégation française, derrière le

roi Louis XIV, sur un même rang dont l'ordre est régi par les préséances de l'étiquette, nous reconnaissons en partant du fond Mazarin, de trois quarts face, la Reine Mère, de profil, tous deux profondément absorbés par l'instant solennel de la rencontre des deux Rois et au premier plan Monsieur frère du Roi qui regarde à l'extérieur de la scène, qui regarde le spectateur et le pose en témoin de la scène: figure énonciative de la dénégation de l'énonciation, caractéristique du tableau d'histoire. Si le «commentateur» au sens d'Alberti établit un lien émotionnel entre le tableau et son contemplateur, en signifiant et en marquant l'énonciation même ou sa fonction expressive, dans le tableau d'histoire que nous examinons, Monsieur est bien un «commentateur». Cependant, loin de désigner et de renforcer expressivement par une gestualité corporelle spécifique la solennité de la scène, il se borne à regarder le spectateur: il signisse que la seule fonction du spectateur est de regarder, d'être l'oeil-témoin d'une scène qui se déroule selon sa propre logique et ses propres pouvoirs; il signifie, par son propre regard, que le spectateur n'est qu'un oeil constatant l'événement singulier qui est représenté sur le tableau et du même coup que cet événement dans sa représentation n'est qu'une scène détachée dans sa distance propre et subsistant par elle-même dans le champ de son regard. Il signifie la modalité propre d'énonciation du récit historique qui est de dénier son narrateur, en constituant son spectateur en un pur regard, en un simple principe de vision ou de spectacularité dont nous allons marquer dans un instant la relation à la spécularité du tableau (37).

La syntaxe de visibilité et son auto-représentation

Passons ici au deuxième plan de notre analyse corrélative de celle de la dénégation de la narration: plan «syntaxique» et non plus «lexical». Elle concerne non plus le représentant de la représentation dans le tableau représentatif, mais la structure de la représentation classique, le système de la déixis à proprement parler. Nous avons plus haut évoqué la possibilité d'une grammaire iconique de la déixis: elle nous paraît constituée par le système géométrique de la perspective légitime dont le paradigme est la boîte optique de Brunelleschi. Celle-ci établit l'équivalence structurale, dans le système, entre le point de fuite et le point de vue pour la production spatiale des apparences peintes et/ou leur réception par l'oeil contemplateur: équivalence du regard et de l'oeil établie selon des lois rigoureuses (38). Si nous construisons le réseau perspectif du tableau, nous constatons que le point de fuite de la charpente perspective (35) se situe dans le coin inférieur gauche de ce qui, à première vue, semble être une fenêtre ouverte dans le fond de la

A

Semiot Sémiot Semiot

D

Semioti postica Sémioti postique Literary Mytholo pièce mais qui est, en réalité, un miroir reflétant une fenêtre. Celle-ci, en conséquence, ne peut être située qu'en dehors du tableau, dans l'espace de représentabilité où est placé le spectateur, au «lieu» du point de vue.

Précisons ce point qui est d'une grande importance théorique. On sait l'importance du paradigme de l'image spéculaire dans le modèle de la représentation picturale depuis la Renaissance. En effet, le tableau, fenêtre ouverte sur le monde, fonctionne - dans sa constitution théorique, voire technique - comme son miroir (**). L'exacte visibilité du référent par le jeu spéculaire s'y conjugue avec son absence car le monde est bien là, sur le tableau, précisément et scientifiquement, dans ses apparences perceptives, car, enfin, grâce à la «nouvelle» peinture et à ses lois, il n'y a plus qu'un seul et même monde donné dans son immanence. Mais, en même temps, ce que porte le tableau n'en est que l'image, le reflet. Tel est le postulat contradictoire de la représentation mimétique: l'écran représentatif est une fenêtre transparente à travers laquelle le spectateur - l'homme - contemple la scène représentée sur le tableau comme s'il voyait la scène réelle du monde. Mais cet écran parce qu'il est, en vérité, une surface et, matériellement, un simple support, est aussi un dispositif réflexif-reflétant, sur lequel les objets de la scène réelle sont dessinés et peints.

Autrement dit, 1) le tableau comme surface-support n'existe pas: le microcosme humain est une monade dotée sinon d'une porte, du moins d'une fenêtre ouverte sur le macrocosme naturel; 2) pour pouvoir représenter le monde, le tableau comme surface-support existe pour opérer le déboublement de la réalité. D'où la position et l'annulation simultanée de la «toile» matérielle et de la surface «réelle» dans l'assomption technique et idéologique de sa transparence: invisible et condition nécessaire de la visibilité, la diaphanéité définit théoriquement le écran plastique de la représentation. Aussi comprendra-t-on que la dénégation du sujet d'énonciation-représentation est la thèse fondamentale de la peinture représentative: on comprendra, du même coup, pourquoi le tableau d'histoire est le paradigme suprême de cette peinture parce qu'avec lui, non seulement dans sa structure «profonde», mais dans ses contenus propositionnels et leur organisation, cette dénégation est opérée systématiquement.

Or, c'est le dispositif réflexif-reflétant du tableau représentatif et son effet dénégatif que le carton de Le Brun donne à voir avec le miroir représenté de l'arrière-plan et reflétant une fenêtre transparente située en face de lui, mais en dehors du tableau, invisible sinon dans son reflet, placée au lieu du point de vue qu'elle montre, mais comme point

de fuite. Elle signifie par là leur équivalence puisqu'à partir de l'une, les apparences sont produites dans leur représentation visible sur la toile et qu'en l'autre, elles s'évanouissent graduellement dans leur véritable absence de la toile (41). Et le reflet représenté de ce reflet qu'est le tableau, loin de rétablir par une opération symétrique et inverse du premier, le monde dans son accomplissement naturel et historique, multiplie la mimésis du tableau en représentant l'opération qui la constitue, à l'intérieur de la représentation elle-même qui en est le produit. En cela, le reflet du reflet, ce mimème au deuxième degré ne pose la structure de la représentation que pour l'effacer, que pour représenter son effacement : dénégation suprême dont le miroir, visible reflet de la fenêtre absente du tableau parce que le tableau est, en lui-même, fenêtre-miroir qui rend visible l'absence des choses réelles, porte la marque par absence. En effet, si le point de vue est situé dans le coin inférieur gauche de la fenêtre reflétée par le miroir, si donc l'oeil du spectateur s'y trouve nécessairement placé, il n'y est pas montré, il ne s'y reflète point dans son image virtuelle, à moins que le miroir reflétant la fenêtre ne soit lui-même le regard par lequel le tableau renvoie au spectateur l'image de son oeil.

Pour conclure sur ce point, nous dirons que la syntaxe perspective de notre tableau historique définit la structure de représentation-énonciation, le système déictique, mais pour le dénier, en ce que par elle, la place du point de vue est géométriquement et optiquement déterminée - ainsi le tableau est vu, produit ou émis à partir d'un point qui est un «je - ici - maintenant» - mais que le point de fuite où il s'y indique dans l'équivalence du reflet dans le miroir est le lieu d'où ce «je - ici - maintenant» s'absente, le miroir montrant cette absence: il pose le sujet de représentation-énonciation comme absent. Subtile et remarquable transposition iconique du «il» grammatical caractérisant - on le sait - le récit historique dans son texte.

Une confirmation, parmi d'autres, de cette analyse réside dans le somptueux rideau relevé et drapé, dans la partie supérieure du tableau. Comme les deux tapisseries de gauche et de droite (42), ce rideau est une partie de la scène représentée. Il suffit de se référer aux Mémoires de Mlle de Montpensier pour savoir que les rideaux constituaient un élément du décor réel de la rencontre (43). Les abaisser ou les relever permettraient de transformer la scène de la cérémonie, de la compartimenter ou de l'élargir conformément aux règles précises de l'étiquette diplomatique, voire à certaines exigences politiques dans l'apparition de l'événement historique (44). En ce qui concerne la scène de la rencontre, on peut supposer que le rideau s'étendait le long du mur percé de la fenêtre qui est la source unique de la lumière éclairant la pièce

Α

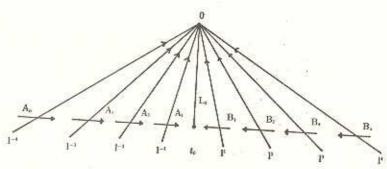
Semiol Sémiol Semiol

D

Semioti poetica Sémioti poétiqu Literary Mytholo et qu'il avait été relevé pour l'occasion. Seulement - et c'est ici que s'amorce le processus représentatif et ses conventions - le mur et la fenêtre ont disparu du tableau pour que la représentation puisse s'effectuer; plus précisément, le mur est devenu la fenêtre transparente du tableau à travers laquelle nous contemplons — spectateurs - peintres — le spectacle de la rencontre.

D'où une première ambiguïté, dont on retrouverait bien d'autres exemples dans la peinture d'histoire classique; le rideau relevé est une partie de la scène représentée renvoyant à un objet référent, partie de l'événement historique dont le tableau assume le récit; mais il est aussi, et non moins nécessairement, un élément de la représentation de la scène qu'il donne à voir comme scène théâtrale, comme spectacle: instrument de la scénographie non plus de l'événement, mais du tableau lui-même, bref instrument du cadre qui l'enclôt et le pose comme représentation. Il est ainsi à la fois un élément de l'énoncé et un trait de l'énonciation. Mais sur cette première ambiguïté qui participe à la même opération de dénégation de l'énonciation mise en évidence précédemment, s'en greffe une autre: on notera, en effet, que le rideau déploie ses plis les plus amples et les plus solennels, au centre du tableau, au-dessus des deux Rois: au centre du tableau, à ce titre, il est un élément plastique et décoratif de sa composition; au-dessus des deux Rois, à ce titre, il est le signe codé de leur importance relativement aux autres figures, symbole de la suprême puissance politique et religieuse, ultime avatar de l'arc triomphal ou du baldaquin impérial (45). Voici donc une partie du tableau que nous dénommons «rideau relevé» qui se trouve être: 1) un rideau représenté renvoyant à un élément réel de l'événement et de son environnement topographique; 2) un rideau de scène théâtrale, instrument de la représentation de l'événement et comme tel, «marqueur» du procès d'énonciation; 3) un rideau représenté dont le drapé particulier est un accent de la composition «esthétique» du tableau : il renforce la symétrie de la scène autour d'une centralité déjà soulignée par le miroir fenêtre et par les mouvements équilibrés qui animent les deux groupes de figures culminant dans la rencontre des deux personnages royaux; 4) un rideau-baldaquin, signe symbolique de la puissance royale et religieuse dont sont investis les personnages. L'énumération de ces significations, dans l'examen de la polysémie caractéristique d'un élément du tableau, obéit au processus réciproque de sémanticisation et de grammaticalisation dont la fonction est d'opérer sans trêve, par l'oscillation indécidable entre ces différentes caractéristiques, position et négation de l'opération énonciativereprésentative : le spectateur n'occupe le plan de l'énonciation que pour le quitter aussitôt et rejoindre le plan de l'énoncé et vice versa. Ainsi vecteurs, son orientation soit réversible est un point d'une grande importance théorique, car il marque, à l'intérieur des contraintes rigoureuses de la perspective, la logicisation du processus «temporel» de l'énonciation. Cette «modélisation» affecte nécessairement les «représentés» disposés sur ce réseau à double orientation, en ce sens qu'il en spatialise les relations. En ceci nous passons - sans nous en apercevoir - de l'émission «hic et nunc» du «message» iconique, de la situation temporelle et spatiale de sa production à la structure de cette émission, au modèle de sa production, de l'énoncé appréhendé dans son procès d'énonciation à sa grammaire, seul objet d'étude et d'analyse. Sans nous en apercevoir, pourquoi? Parce que le discours par lequel cette grammaire se trouve énoncée, par lequel cette syntaxe est produite, est lui-même un message verbal, est lui-même un procès d'énonciation et de production qui re-temporalise le modèle selon les exigences sémantiques, lexicales des contenus propositionnels que le tableau donne à voir et à comprendre, par renvoi à la temporalité référentielle des actions de l'histoire que le tableau assume en son récit. Pour l'oeil du spectateur parcourant les représentés du tableau, il y aura bien récit, assomption de moments passés et futurs qui se posent selon l'avant et l'après par rapport à l'instant central de représentation, mais ce faisant, il ne fera qu'énoncer dans les formes temporelles du récit, les articulations grammaticales et syntaxiques du modèle qu'est le tableau narratif. Quelle solution offre le tableau de Le Brun au problème de la liaison entre la disposition des figures et la structure syntaxique de l'espace représenté? Les figures y sont placées dans une sorte de frise souple, parallèle au plan du tableau, alors que, cependant, les orthogonales géométriques à ce plan sont fermement marquées avec le parquet à gauche et, au centre, le bord du tapis. Mieux encore, tout en étant disposés en frise, les figures sont exactement situées sur certaines de ces orthogonales; ainsi cela est particulièrement sensible à gauche pour les Français et pour les deux premiers rangs de la délégation espagnole, derrière Philippe IV. Notre hypothèse d'analyse est ici la suivante: le tableau de Le Brun conjugue et neutralise par cette conjonction, une modalité textuelle d'énonciation-lecture et une modalité iconique de représentation-contemplation; il juxtapose dans le même espace représenté et dans le même plan (topos de cet espace) réglé par la structure syntaxique de la perspective, une organisation en profondeur de la visibilité de son tableau et une organisation latéralisée de sa lisibilité, par une forme d'inscription spécifique, et il convertit l'une dans l'autre. Par réversibilité du procès d'énonciation, syntaxe perspective et disposition des figures se lient et s'opposent pour se neutraliser réciproquement.

En effet, les figures sont réparties sur leur réseau perspectif marqué par les décorations du parquet à gauche et le tapis à droite Les lignes de ce réseau convergent vers le point de fuite en se répartissant symétriquement par rapport à une ligne verticale, exactement centrale, qu'indique fortement le bord du tapis, séparant elle-même les deux personnages royaux. Un premier facteur d'opposition des deux groupes est ainsi fourni par les accents perspectifs, par la mise au carreau de la «scène», plan horizontal de l'espace représenté sur lequel les figures évoluent. Toutefois, leur disposition en frise d'une part et les actions dont elles sont porteuses dans ce même espace d'autre part, surdéterminent et dissimulent à la fois cette première opposition articulée par la structure perspective en profondeur. Il suffit en effet de noter leurs mouvements de pieds et de jambes pour percevoir deux groupes s'avançant l'un vers l'autre et se rencontrant au centre, de part et d'autre de la ligne verticale du tapis. Ce mouvement des figures neutralise les vecteurs orientés en profondeur du réseau perspectif, tout en étant cependant réglé par lui. Le diagramme suivant pourrait



où O est le point de fuite et d'orientation du réseau perspectif des deux ensembles symétriquement opposés E $(I^{-1}\cdots^n)$ et E $(I^1\cdots^n)$ par rapport à une ligne centrale verticale Lo, cependant que les deux groupes A et B articulés par le même réseau en A (1, 3, 5, n) et B (1, 2, 4, n) sont orientés vers un temps, to, qui est l'instant même de la représentation, la rencontre, en ce point situé sur la ligne centrale verticale L, des deux mains droites de Louis XIV et de Philippe IV. Autrement dit, la mise en scène des figures, le double mouvement opposé, orienté et accompli dans l'instant immobile de la rencontre des deux Rois, point de repos où se composent, en s'annulant, des forces contraires, dissimulent la dynamique de la scène orientée en profondeur par le réseau perspectif vers le point de fuite, tout en étant organisé par lui, puisque les figures sont disposées en fonction de ce réseau. Or, si comme nous avons essayé de le montrer, le réseau perspectif constitue la structure

Semiol Sémiot Semiat

Semiota poetica Sémioti poétiqui Literary Mytholo

même de l'énonciation, on peut logiquement conclure 1) que l'action des figures qui se résume dans ce double mouvement se trouve à la fois et dans le même procès, structurée par la modalité iconique de l'énonciation et la neutralise; 2) que l'instant central de représentation qui est proprement l'événement historique singulier dont le tableau assume la relation narrative est constitué par le déplacement du point de fuite — lieu où l'énonciation s'origine, position où son procès se produit — dans la mise en scène, dans la scénographie de l'énoncé et s'y oublie définitivement: ainsi la présence de l'événement dans son instant de représentation, dans son énoncé, s'impose-t-elle au spectateur dans son advenir autonome au lieu du procès de production représentative: «au lieu de...» ou «à la place de...», c'est-à-dire par déplacement de ce point d'origine. L'énonciation s'objective dans l'énoncé, le procès de production de la narration dans le produit du récit: objectivation par laquelle dans le même mouvement, le récit devient histoire, le tableau offre l'exemple d'une opération ontologique où la pensée productrice de l'idée devient la chosc même dont l'idée est la représentation, où les trois pôles de la relation représentative, la chose ou le référent, l'idée ou son signe, le sujet de l'idée ou son origine et sa destination s'identifient, se condensent dans la position d'une seule et unique réalité objective dans son signe, son idée, son sujet (50). Opération ontologique qui n'est en fait que la méconnaissance d'un double procès de déplacement du sujet dans le signe et dans la chose que le signe signific et de condensation des positions que successivement il occupe, la dissimulation des parcours d'une topique de la représentation par le sujet d'énonciation au terme desquels la réalité de l'événement se donne à voir dans son image. Nous pouvons alors écrire comme Benveniste: «l'événement est posé comme il s'est produit à mesure qu'il apparaît à l'horizon de l'histoire. Personne ne parle ici. L'événement semble se raconter lui-même»

qué

nes

sy-

ale,

eux

pes

de

res

ns

er-

lée

ter

es

et

eu-

ut

it

Une dernière étape reste à franchir qui confirmera l'analyse précédente et permettra de considérer le tableau comme le modèle matriciel de production du récit de la représentation : ainsi, le texte iconique sera-t-il transformé définitivement en texte historique. Il suffit pour cela de prendre en compte les processus d'inscription de l'énoncé iconique narratif et de marquer la pesée de l'écriture du texte de langage, sur la présentation de l'image (51): on assiste alors à la même opération dénégatrice du sujet d'énonciation-représentation caractéristique de la peinture d'histoire. La lecture d'un tableau et particulièrement d'un tableau narratif à figures est une lecture elle-même orientée, par projection sur le système et le message iconiques, des règles de lecture d'un texte écrit dans notre civilisation : formalisation extrinsèque d'un

contenu sémantique qui fait apparaître une contrainte grammaticale de l'énonciation iconique, une nouvelle dimension culturellement déterminée de la structure énonciative-représentative. La linéarité du signifiant linguistique pointe à nouveau ici et avec elle, la temporalité conditionnelle ou instrumentale du récit dans l'espace de son texte écrit (52). Comment donc se trouve ici obtenue la rencontre des deux Rois, comment se trouve produit le récit de son événement singulier? Nous lirons ce tableau comme un texte écrit de gauche à droite: telle est l'orientation dominante qui impliquerait pour l'image, si elle se maintenait jusqu'au bout, les mêmes contraintes que ce mode de lecture provoque pour le récit et, en particulier, que ce qui est lu d'abord est antérieur temporellement à ce qui est lu après. De plus, la disposition quasi linéaire des figures, la composition de la scène en une frise parallèle au plan du tableau contribuent de façon remarquable à cette réduction de l'image à l'écriture et au rabattement du récit iconique sur le récit textuel. S'il en était ainsi, un mode de narration se substituerait à un autre, l'énonciation-réception du texte écrit et lisible à la représentation-contemplation de l'image peinte et visible et la syntaxe du discours narratif à celle de l'icône (53). Il en serait bien ainsi, si ce mouvement orienté de lecture de la gauche vers la droite qui est celui de la délégation française conduite par son Roi n'était contrebalancé par un mouvement de même force, orienté en sens contraire, de la droite vers la gauche, de la délégation espagnole conduite par Philippe IV. Une deuxième orientation de lecture, inverse de la première, devient ici possible: elle s'appuie sur le groupe de droite, d'un poids et d'une force égaux à ceux de la précédente. Mais si, en se projetant dans l'espace iconique, la lecture du texte écrit accentue la contrainte d'ordre temporel de l'avant à gauche et de l'après à droite pour s'enfermer dans la rigueur de la linéarité du signifiant linguistique, la présence, dans notre tableau, d'une contre-lecture neutralise cette contrainte par une contrainte inverse et institue la réversibilité du procès de lecture, au nom de la même linéarité. Elle permet l'inscription de l'histoire à raconter dans une écriture boustrophède (™) avec en l'espèce, cette différence que le second parcours ne succède pas au premier, mais s'opère dans le même temps que lui. La réversibilité du procès d'écriturelecture déploie la simultanéité de deux énoncés narratifs qui n'affirment leur temporalité spécifique que pour l'annuler dans l'instant toujours présent de la rencontre des deux Rois qui fige dans une immobilité solennelle et quelque peu théâtrale les deux groupes des courtisans et des ministres français et espagnols qui pourtant sont représentés en train de marcher à la rencontre l'un de l'autre. Dès lors, chacun des deux groupes (des actions et comportements) dans sa représentation sur la scène et dans le lieu du tableau, construit le modèle intelligible

Semio Sémio Semio

Semiot Sémioti Literary Mytholi

de la représentation de l'histoire dans son récit iconique. Ils montrent, dans le tableau, les circonstances, au sens topique du terme, de l'instant de représentation, les deux mains royales s'unissant dans le geste symbolique de la paix entre les deux pays que va sceller le mariage du Roi de France avec l'Infante d'Espagne. Autrement dit, la réversibilité des énoncés narratifs organisés par la syntaxe perspective (en profondeur) nous la retrouvons ici, mais latéralisée dans la quasi linéarité de la «dispositio» (55). Celle-ci affecte, par un effet d'écriture en boustrophédon, la contrainte temporelle de la lecture comme texte narratif écrit, et du même coup, dénie cette autre modalité d'énonciation-réception qu'est l'écriture-lecture: double dénégation donc du sujet d'énonciation dans le tableau et dans le livre, dans l'icône et dans le récit, chacune opérant dans leur espace propre, l'image, le texte, et chacune déniant l'autre à partir de son espace et de ses contraintes, pour qu'enfin advienne l'événement dans sa réalité objective et qu'à partir de la matrice réprésentative, puisse se discourir le récit en cette forme : «entrant par les deux portes opposées de la pièce les deux délégations française et espagnole, conduite chacune par leur Roi, s'avançèrent l'une à la rencontre de l'autre. Arrivés au centre de la pièce Louis XIV et Philippe IV se saluèrent et se serrèrent le main en signe et gage de paix. Puis . . . ».

Conclusion

ale

ter-

Si-

lité

xte

ux

r?

lle

se

ec-

rd

00-

se

tte

ue

b-

le

la

si,

st a-

ır e,

Is

'nt

e

1-

a

1-

S

Pour faire le point de cette recherche et résumer ses résultats, construisons, en quelques propositions, le modèle qui, à la fois, l'a guidée et dont elle a contribué à l'élaboration. Toute notre analyse a porté sur ceci: 1) que le tableau historique classique opère la dénégation du sujet d'énonciation: il dénie la position du sujet de représentation dans le procès même de production de la représentation; 2) que le tableau historique classique représente cette opération dénégatrice dans un espace - celui du tableau - rigoureusement défini et par là même contraint par un système particulier qui est celui de la représentation iconique (système de la perspective ou système de la profondeur); 3) que le tableau historique classique réalise cette opération dénégatrice dans son espace par interférence des effets d'un autre système particulier, celui du texte écrit inscrit linéairement (système de la lecture ou système de la latéralité); 4) que ces trois procès de la dénégation du sujet d'énonciation au profit de l'énoncé, de la représentation au profit du représenté, sont révélateurs, une fois analysés, d'une triple opération caractéristique de l'histoire au sens restreint du terme par laquelle l'événement historique singulier est construit narrativement dans sa vérité de référent unique. Par la première, le tableau se définit comme instant de représentation

en présupposant l'événement référent. Par la deuxième le tableau se produit comme modèle intelligible permettant la position ontologique de l'événement référent. Par la troisième enfin, le tableau déclare l'événement ainsi posé référentiellement comme événement signifiant, en déclarant son contexte d'évaluation à partir duquel s'originera toute lecture narrative possible de l'événement représenté (36); 5) que chacun de ces procès peut être mis en évidence par une analyse critique des éléments constitutifs du tableau représentatif d'histoire, c'est-à-dire par une analyse qui manifestera le retour du sujet d'énonciation dans l'énoncé et qui, en définissant la position dont l'énoncé vise à la dénégation (57), montrera comment le tableau historique classique est la production.

Aussi - dernier mot de cette étude - faut-il assirmer qu'en établissant l'historicité de la représentation iconique classique de l'histoire, l'analyse critique autorise la scientificité d'une histoire de cette représentation et que, dans cette analyse critique, se définit - en définissant son objet - la sémiologie du tableau d'histoire.

> Louis Marin U.C.S.D. La Jolla Juin-juillet 1974

Notes

(¹) Dans le travail que nous présentons ici, nous n'avons pas compris, pour des raisons matérielles de place, l'étude des textes associés au tableau. Nous y ferons seulement une allusion dans une note. Indiquons que le principe de notre analyse est la distinction, dans le discours historique, de deux grands types, les mémoires et l'histoire, distinction qui recoupe partiellement le modèle de Benveniste opposant histoire et discours, modèle qui constitue notre hypothèse méthodologique et théorique de base, et la distinction hégélienne entre l'histoire originale et l'histoire réfléchie. La différence entre les deux vise essentiellement la nature des critères distinctifs utilisés, grammaticaux chez Benveniste, philosophiques chez Hegel. Ainsi Hegel rangera dans l'histoire originale, Thucydide et le Cardinal de Retz. «Les mémoires historiques français», comme dit Hegel, sont donc pour une analyse du discours historique en général un cas intéressant et peut-historiques et que, cependant, ils portent les marques grammaticales qui les excluent du mode d'énonciation historique, selon Benveniste.

(²) Pascal, Pensées, 58, 381. On notera que nous déplaçons, de façon délibérée et consciente, la citation de Pascal du contenu pictural à son commentaire analytique, du langage au métalangage.

Semia

Sémio

Semio

Semiot

Sémiot

Literary

(3) La coïncidence présupposée et qui, du même coup, risque de passer inaperçue dans la peinture représentative entre le discours spontané sur la peinture et le discours immédiat de la peinture, opérée subrepticement par l'acte assertif de langage, peut être élucidée par référence aux analyses de Benveniste sur la phrase nominale en indo-européen. C. Metz l'a signalé au passage à propos du gros plan cinématographique. Cette élucidation revêt une grande importance dans la suite de notre développement concernant particulièrement le tableau classique d'histoire, que nous caractérisons par la dénégation de l'énonciation. Deux citations de Benveniste: «Dans la phrase nominale, l'élément assertif, étant nominal, n'est pas susceptible des déterminations que la forme verbale porte: modalités temporelles, personnelles, etc.... L'assertion aura ce caractère propre d'être intemporelle, impersonnelle, non modale, bref de porter sur un terme réduit à son seul contenu sémantique... Cette assertion nominale ne peut pas non plus participer à la propriété essentielle d'une assertion verbale qui est de mettre le temps de l'événement en rapport avec le temps du discours sur l'événement. La phrase nominale en indoeuropéen asserte une certaine «qualité» (au sens le plus général) comme propre au sujet de l'énoncé, mais hors de toute détermination temporelle ou autre et hors de toute relation avec le locuteur». (C'est nous qui soulignons, p. 159). Et à propos de la distinction entre une assertion nominale et une assertion à «être»: «Elles sont l'une et l'autre possibles mais non pour la même expression. Une assertion nominale complète en soi, pose l'énoncé hors de toute localisation temporelle ou modale et hors de la subjectivité du locuteur. Une assertion verbale, où esti est sur le même plan que esmi ou essi ou que toute autre forme tomporelle du même verbe, introduit dans l'énoncé toutes les déterminations verbales et le situe par rapport au locuteur» (op. cit., p. 160). C'est à partir de telles remarques qu'il faudrait considérer la mise au point, cependant très remarquable, de Damisch concernant le rapport entre la dénotation et la relation iconique de ressemblance (Damisch, Théorie du nuage, Le Seuil, 1972, p. 27, n. 1). D'un côté, Damisch pose que le graphe pictural (nuage) se trouve associé au concept «nuage» dans l'ordre déclaratif - ce qui est proprement notre thèse . mais il importerait alors d'examiner les conséquences de cette position quant au sujet d'énonciation (ou de représentation). De l'autre, Damisch s'appuyant sur une citation des Catégories I d'Aristote (et cette référence est significative puisqu'elle relève de la logique des termes) indique qu'entre le /nuage/ (graphe pictural, c'est-à-dire le nuage représenté) et le nuage «réel» le rapport n'est que d'homonymie. Cette double thèse marque l'oscillation ou l'hésitation entre le modèle linguistique du nom et celui de la phrase pour aborder la représentation ou plutôt le mimème pictural dans ses effets, notamment idéologiques. Nous réserverons pour une note ultérieure l'examen de la contradiction apparente qui résulte de l'application du paradigme de la phrase nominale selon Benveniste à la peinture représentative d'histoire, à savoir que celle-ci relève du discours alors que la phrase à «être» relève de la narration. Notons simplement pour l'instant que le transfert de modèle de langage à la peinture n'est jamais un schème «mécanique» d'explication, mais un moyen de découverte, un instrument

que

lare

ant,

ute

cun

des

lire

ans

de-

la

sa

ant

na-

en-

int

ns

5,0

es

ie

35

- (4) Poussin, Correspondance, éd. Ch. Jouanny, Archives de l'Art français, Nouvelle période, t. V, p. 21.
- (5) E. Benveniste, Problèmes de linguistique générale, Paris, Gallimard, 1966, pp. 237-250.
- (6) E. Panofsky, Studies in Iconology, Humanistic Themes in the Art of the Renaissance, Harper and Row, New-York, 1972 (lère éd. 1939), pp. 3-31.

- (7) Le narrateur utilise des verbes à l'aoriste, à l'imparfait, au plus-que-parfait, la troisième personne du singulier ou du pluriel.
- (8) G. GENETTE, Figures III, Le Scuil, Paris, 1972, pp. 77-78.
- (9) GÜKTHER MÜLLER, «Erzählzeit und erzählte Zeit», Festschrift für Kluckhohn, 1948.
- (18) Nous rectifions sur ce point les affirmations excessives de nos Etudes sémiologiques, Ecritures, Peintures, Klincksieck, Paris, 1971, pp. 20-22.
- (11) Au sens de L. Hjelmslev. Pour une analyse des relations entre «forme / matière / substance» chez Hjelmslev, voir C. Metz, Langage et cinéma, Larousse, Paris, 1971,
- (12) Au passage, notons que si la prédelle d'Uccello narrant le récit de la Profanation de l'hostie est si souvent prise comme exemple ce n'est pas seulement à cause de la belle analyse de Francastel, dans La réalité figurative, mais par la tenue régulière à Urbino, depuis 1968, de colloques de sémiotique,
- (13) Sans que nous nous interrogions ici sur l'organisation de ce temps car il s'agit d'un problème relevant de l'analyse sémiotique du récit.
- (14) Nous verrons ultérieurement l'importance de cette notion de présupposition de référence, lorsque nous en viendrons à la question de la peinture d'histoire
- (15) Selon le représenté, une étendue d'eau, puis au-delà, à gauche, une forêt, à droite, une ville et enfin, une chaîne de montagnes dans le lointain.
- (16) Sans que nous donnions, pour l'instant, à ce terme, le sens technique que lui donne J.F. Lyotard dans Des dispositifs pulsionnels, coll. 10/18, Série «S», 1973,
- (17) Cf. notre analyse ci-dessous de l'étude de Poussin, Voyageur au repos, National
- (18) Cf. Louis Marin, «La lecture du tableau d'après Poussin», Cahiers de l'Association Internationale des études françaises, n. 24, mai 1972, pp. 251-266.
- (19) Le texte capital est ici la conférence de Le Brun sur la Manne de Poussin prononcée en 1667. Cf. Félibien, Entretiens sur la vie et les ouvrages de N. Poussin, éd. P. Cailler, Genève, 1947, p. 182 en particulier.
- (20) C'est ici que nous pouvons reprendre l'analyse que Benveniste fait de la phrase nominale à partir d'un corpus d'exemples tiré des Pythiques de Pindare. Par opposition à la phrase verbale avec tott «qui convient à la narration d'un fait, à la description d'une manière d'être ou d'une situation» (et qui, notons-le, pourra se repartir elle-même entre les deux modes d'énonciation du récit et du discours), «la phrase nominale vise à convaincre en énonçant une «vérité générale»; elle suppose (il faut souligner ce terme important) le discours et le dialogue; elle ne comunique pas une donnée de fait, mais pose un rapport intemporel et permanent qui agit comme un argument d'autorité» (Benveniste, op. cit, p. 162-163). «Etant apte à des assertions absolues, la phrase nominale a valeur d'argument, de preuve, de référence. On l'introduit dans le discours pour agir et convaincre... C'est hors du temps, des personnes, et de la circonstance, une vérité proférée comme telle». (Benveniste, op. cit. p. 165). Nous pensons que ces observations, loin de mettre en défaut l'application de ce paradigme linguistique à la peinture classique d'histoire, confirme la

Semia

Sémir

Semic

Semio poetic. Sémio poétiq Ulterar Mytho

fait, Ia

и, 1948.

émiolo-

atière / s, 1971,

mation use de gulière

l s'agit

osition istoire

rêt, à

ue lui 1973,

tional

socia-

n proussin,

hrase opposcrippartir

faut pas

ence, des

viste, appline la validité de notre analyse des rapports temporels dans le tableau, mais avec une dimension supplémentaire qui n'apparaîtra à plein qu'avec l'étude de son cadre comme contexte sélectif et évaluatif de l'événement, à savoir que le tableau d'histoire n'est pas seulement une description et une information simples, mais l'imposition d'une vérité de l'événement transformé dès lors en leçon permanente.

- (21) Cf. J. Derrida, La Dissémination, Le Seuil, Paris, 1972, pp. 211-213.
- (22) Le Brun en particulier; cf. à ce sujet, l'intéressante préface de J. Thuillie au catalogue de l'exposition Charles Le Brun au château de Versailles en 1963, pp. XXII-XXIII notamment.
- (21) Cf. Louis Marin, La critique du discours, Minuit, Paris, 1975.
- (24) Logique de Port-Royal, 5ème éd. Desprez, Paris, 1683, p. 35, pp. 204-205.
- (25) Dès lors, ce passé n'est pas, comme l'a montré Benveniste à propos de la fonction d'antériorité des temps composés en français, une relation temporelle à proprement parler, elle est une relation logique interne à la proposition: la différence essentielle entre l'analyse de la langue et celle de l'oeuvre de peinture étant que, dans le langage, les formes d'antériorité s'appuient dans leur emploi sur des formes, qui sont elles temporelles, dont elles adoptent la structure formelle pour s'établir au même niveau temporel et remplir ainsi leur fonction propre, alors que, dans la peinture, la forme d'antériorité se lie au présent intemporel de ce que nous avons appelé la représentation centrale et du même coup, n'indique dans le tableau qu'un rapport logique achronique en neutralisant la temporalité référentielle de l'histoire.
- (26) Laplanche et Pontalis donnent de la (dé)négation la définition suivante: «Procédé par lequel le sujet tout en formulant un de ses désirs, pensées, sentiments jusqu'ici refoulés, continue à s'en défendre en niant qu'il lui appartienne». En la déplaçant aux problèmes du tableau d'histoire, nous pourrions paraphraser cette définition de la façon suivante: procédé par lequel le sujet de la représentation, tout en inscrivant dans le tableau les marques spécifiques de son procès représentatif, donne à voir une icône qui nie visiblement le renvoi du représenté à sa position productrice de sujet. De la même façon, mais beaucoup plus directement, sans doute parce que le tableau représentatif relève immédiatement, quoique de façon spécifique, des phénomènes analysés par Freud, nous pouvons adopter quant à notre objet d'étude l'explication méta-psychologique qu'il en donne dans son article «Die Verneinung» (1925):

1) Les opérations de dénégation d'énonciation sont un moyen essentiel de prendre connaissance et de construire la structure énonciative, refoulée par le tableau

- représentatif.

 2) Ce qui est supprimé par elles, c'est seulement une conséquence du processus de refoulement constitutif du tableau représentatif, à savoir que tout en maintenant l'essentiel du refoulement le sujet de représentation n'apparaît jamais en tant qu'énonciation, tension du désir la représentation est acceptée comme représentation, c'est-à-dire comme produit symbolique (au sens courant de ce tarme)
- 3) «Au moyen du symbole de la (dé)négation, écrit Freud, la pensée se libère des limitations du refoulement»... En ce qui concerne notre objet, le tableau réprésentatif comme symbole de (dé)négation de l'énonciation livre accès dans la «theoria» du produit mais en elle seulement dans sa pure contemplation distancée à la puissance productrice du désir (Cf. nos Etudes sémiologiques, p. 56-57).

- (28) Carton de Le Brun, Mobilier National de la série «Histoire du Roi». Il s'agit d'un épisode du mariage de Louis XIV et de l'Infante d'Espagne, au moment de la signature du traité des Pyrénées dont il a été une clause durement négociée par Mazarin et Don Luis de Haro.
- (29) De ces trois problèmes que nous posons à partir d'une réflexion critique sur l'objectivité du récit historique qu'il n'était pas question de présenter ici, nous ne traiterons de façon détaillée, que le premier, en nous bornant, dans une brève conclusion, de formuler les résultats de l'examen des doux autres.
- (39) Nous résumons sur ce point l'exposé de John Lyons dans Introduction to Theoretical Linguistics, Cambridge University Press, 1969, pp. 275-281. Bien évidemment, nous renvoyons également à E. Benveniste, op. cit., pp. 227-267.
- (31) Toutefois grammaticalement, cet ego central est une simple position dans le système, il n'a aucune qualité ontologique. Cette remarque est épistémologiquement et méthodologiquement importante pour éviter les confusionnismes de toute «philosophie» de la grammaire et du langage, mais elle doit être située à son ordre et au plan d'analyse qui sont les siens. Elle ne doit en aucun cas interdire l'accès à d'autres plans de recherche visant en particulier les emplois historiquement et idéologiquement déterminés des formes du langage. Cf. E. Benve. NISTE, op. cit., pp. 251-257.
- (32) E. Benveniste, Problèmes de linguistique générale II, Gallimard, Paris, 1974, «La forme et le sens dans le langage», pp. 223-229.
- (33) Cf. Jean Paris, Miroirs, sommeil, soleil, espaces, éd. Galilée, Paris, 1973, p. 49, à propos des auto-portraits de Rembrandt.
- (34) Sur la dimension analytique de cette notion, cf. Laplanche et Pontalis, Vocabulaire de la psychanalyse, P.U.F., Paris, 1967, s. v. Représentant représentation pp. 412-414 et l'article de M. Tort, «A propos du concept freudien de «Représentant», in Cahiers pour l'analyse, n. 5, «Ponctuation de Freud», éd. du Graphe, Paris, nov. déc. 1966.

Sen

Sen

poet Sém

poét Litei Myti

- (35) Cf. J. Lacan, Le Séminaire, livre X1, les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, Le Scuil, Paris, 1973, pp. 78-80, pp. 93-95, etc.
- (%) Alberti, Della Pittura, trad. anglaise John R. Spencer, Yale University Press, 1956, Livre II, p. 78.
- (37) Sur la distinction et le passage de l'image spéculaire du corps du rêveur, «fantôme représentatif de notre être propre», à sa vision speotaculaire sur «l'autre scène» du rêve, cf. P. Kaufmann, L'expérience émotionnelle de l'espace, Vrin, Paris, 1967, pp. 105-108. P. Kaufmann désigne à propos du rêve et de la position du sujet rêvant dans l'espace du rêve un point fondamental de notre analyse de la représentation picturale et en particulier de la représentation «historique». Après avoir noté que «tout le problème de la constitution subjective du rêve est de comprendre comment cette image de soi spéculaire qui en forme le noyau se trouve promue en une vision spectaculaire», P. Kaufmann ajoute: «le rêve n'est pas simplement spectacle, il est mise à distance, savoir de soi surgissant comme savoir de la mise hors circuit de l'effectuation intentionnelle (l'activité consciente et vigile) et précisément l'exprimant sous les espèces de la visée spectaculaire». Cela signifie que tout en rêvant, nous savons du fait même de notre rêve que nous sommes endormis et que nous rêvons. Mais en cela même réside un paradoxe concret, qui est au niveau de notre propre analyse le paradoxe de la dénégation énonciative dans la représentation historique de ce savoir de soi: «il est essentiel que nous ne sachions rien sous peine de n'avoir plus précisément le savoir de dormir». Il faut donc que ce savoir soit «un savoir de soi-même en tant qu'endormi». Et c'est à ce point de son analyse que Kaufmann recoupe notre thèse: «Peut-être, écrit-il, toute la difficulté vient-elle de ce que nous cherchons à mettre ce savoir à la première personne». Il souligne alors ce qui lui paraît une caractéristique essentielle de l'espace onirique dans sa relation au sujet révant: «cet aspect non perspectif, non variable sous lequel le rêve se propose, ne se donne pas pour autant d'un point de vue singulier, mais d'un point de vue quelconque, du point de vue de quiconque. Il est vrai que cette «autre scène» sur laquelle se passe le rêve est d'abord une scène et c'est pourquoi nous en pouvons faire le récit sur le mode impersonnel, à l'indéfini». Et si cela est possible, c'est que «le moment actuel du rêve n'est autre que notre désinsertion intentionnelle, notre absence du monde. En tant que tel, cependant, il nous est masqué... par cette modification indéfinie du «on» qui porte en scène, à distance de nous, la situation effective où nous sommes». Et Kaufmann peut alors conclure son analyse en des termes que nous reprendrions volontiers du plan où la nôtre se situe: «Le "je" a rendu ses pouvoirs à un anonyme qui lui désigne comme «vécu d'un autre» la situation dans laquelle il est... En deçà de la réciprocité du discours, en deçà du dialogue effectif dont le «je» s'institue sujet vis-à-vis d'un autre sujet, l'expérience du rêve nous livre un énoncé impersonnel». La différence essentielle entre notre analyse et celle de Kaufmann est une différence de niveaux - et l'on sait l'importance de cette notion que Benveniste caractérise comme un opérateur de l'analyse elle-même -. Ce qui est dans l'expérience onirique, dessaisissement de nos potentialités d'effectuation intentionnelle - conscience d'action et conscience de pouvoirs d'action - devient au niveau de la représentation et de ses catégories d'expression symbolique, dénégation du sujet d'énonciation-représentation: la scène représentée accédant à la visibilite pour le spectateur non comme le vécu d'un autre, mais comme «représentation à partir de l'Autre», représentation où est précisément désignée, mais sur le mode de l'exclusion et de l'absence, la position du sujet où elle s'origine.
- (38) Mais qui, il faut le souligner, fournissent un modèle mimétique de la perception

- (39) Nous empruntons ce terme à CH. BOULEAU, La géométrie secrète des peintures,
- (10) Pour le jeu de ce paradigme de la fenêtre et du miroir dans les textes poétiques de la Renaissance et dans leur critique, cf. MURRAY KRIEGER, A Window to
- (41) Sur cette structure combinatoire des couples visibilité-invisibilité, absenceprésence, cf. notre Critique du discours, Minuit, Paris, 1975.
- (42) Dont nous avons étudié la représentation et la disposition dans notre travail
- (4) Dans notre lieu de recherche, nous n'avons pu consulter les Mémoires de la Grande Mademoiselle que dans la traduction anglaise de Grace Hart Seely, The Century Co., New-York, London, 1928, pp. 214-229. Sur le point particulier que nous
- (4) Sur ce point, voir les Mémoires sus-citées, pp. 219-220.
- (45) Voir, à se sujet, E. Baldwin Smith, Architectural Symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages, Princeton University Press, 1956, et particulièrement pp. 44-73. Voir également du même, The Dome, a Study in the History of Ideas, Princeton University Press, 1950, p. 81-82. Du même Le Brun, on remarquera de ce point de vue, Le Repas chez Simon (Académie, Venise) avec son dais et le fameux Portrait du chancelier Seguier (Louvre, Paris) et ses deux paraboles.
- (45) Voir à ce sujet la belle étude de RENSSELAER W. LEE, Ut Pictura Poesis: the humanistic Theory of Painting, Norton, New-York, 1967.
- (47) Sur ce point, quelques références bibliographiques essentielles: O. Pacht, The Rise of Pictorial Narrative in the XIIth Century England, Oxford, 1962; K. Wettz-MANN, Illustrations in Roll and Codex, a Study of the Origin and Method of Text Illustrations, Princeton, 1947; H. A. Groene-Wegen-Frankfort, Arrest and Movement, London, 1951; H. J. KANTER, C. HAUFMANN and others, «Narrative in Ancient Art: a symposium», American Journal of Archaeology, LXI (Janv. 1957).
- (48) FÉLIBIEN, op. cit. p. 182.
- (%) De ce point de vue, la notion de charpente empruntée à Ch. Bouleau et utilisée
- (50) Sur la théorie générale de cette opération dans le langage et dans l'image, voir notre Critique du discours, Minuit, Paris, 1975.
- (51) Sur ce point, voir le beau livre de H. Damisch, Théorie du nuage, pour une histoire de la peinture, Le Seuil, Paris, 1972, et en particulier, pp. 74-90 et pp. 117-171.
- (52) G. GENETTE, op. cit., p. 78.
- (53) En perdant, dans cette substitution et cette projection de l'espace du livre dans l'espace de l'image, les possibilités complexes que la première offre au narrateur et à son lecteur, pour articuler une stricte linéarité du lisible dans le visible.
- (54) Sur l'écriture boustrophède, voir Fr. LENORMANT, dans Duremberg et Saglio, Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines, art. Alphabet; J. Février, His-

28

SÉT

Sen Sén poés Lita Myt structure

peintures.

ktes poéti-Indow to

absence-

re travail

res de Ia eely, The que nous

Imperial ièrement of Ideas, ra de ce fameux

sis: the

CHT, The
WEITZof Text
veiment,
ent Art:

utilisée

ge, voir

ur une 117-171.

u livre u narvisible.

Saglio, R, Histoire de l'écriture, Payot, Paris, 1948-1959; M. Cohen, La grande invention de l'écriture, Paris, 1958; cf. également, J. Derrida, De la grammatologie, Minuit, Paris, 1967, pp. 407-409.

(55) Sur le problème de la profondeur et de la latéralité perceptives, la référence essentielle est ici Berkeley concevant la profondeur de l'espace comme une largeur considérée de profil. On lira à ce sujet la critique d'Erwin Strauss, Vom Sinn der Sinne, Berlin, 1930 et sa reprise dans une perspective phénoménologique par Merleau-Ponty dans la Phénoménologie de la perception, Gallimard, Paris, 1945 (p. 295-296). La position d'extériorité ainsi que l'atteste la psychologie génétique paraît bien relever d'une spatialité latéralisée alors que la profondeur se signifie dans la frontalité. «La profondeur est pour ainsi dire de toutes les dimensions la plus «existentielle» parce que - c'est ce qu'il y a de vrai dans l'argument de Berkeley - elle ne se marque pas sur l'objet lui-même et elle appartient de toute évidence à la perspective et non aux choses... Elle annonce un certain lien indissoluble entre les choses et moi par lequel je suis situé devant elles, tandis que la largeur peut à première vue passer pour une relation entre les choses elle-mêmes où le sujet percevant n'est pas impliqué» (p. 296). Pour une reprise critique de cette thèse, voir Pierre Kaufmann, op. cit., p. 25-26. Ce sont de telles analyses et de telles observations que nous déplaçons de l'espace perçu par le sujet au tableau représentatif contemplé par le spectateur et dont le «contenu propositionnel» est assumé dans le récit potentiel qu'il tient devant le tableau. C'est pourquoi spatialité profonde et spatialité latérale dans le monde de la phénoménologie perceptive se trouvent en l'occurrence reprises et intégrées, à notre sens, dans les systèmes à la fois opposés et complémentaires de la perspective et de la lecture, dans les syntaxes du visible et du lisible, reprise et intégration qui entraînent des transformations radicales (grammaticalisation-sémantisation, encadrement et position de codes, etc...) dans les structures de la perception qui cependant fournissent aux articulations de la représentation leur substance fondamentale.

(56) Cette opération dénégatrice suppose une analyse du cadre du carton de Le Brun que nous avons faite dans notre étude générale sur le tableau d'histoire. Nous y montrons comment ce cadre lisible selon diverses isotopies constitue précisément le «contexte évaluatif» de l'événement représenté en lui donnant sa signification.

(57) Pour donner à notre propos la dimension psychanalytique qu'implique le terme même de dénégation, la dénégation de l'énonciation qui nous est apparue comme constitutive du récit historique signifie deux choses indissolublement liées à la fois quant au sujet et quant à l'objet. Quant à l'objet: 1) L'appréhension imaginaire de l'objet perdu (l'événement passé) où se figure l'accomplissement du désir: ersatz de l'unification qui est le fait de l'Eros; affirmation de la représentation comme la réalité même sous la contrainte du principe de plaisir. 2) La distanciation symbolique de l'objet comme perdu (l'événement passé) dans le texte où s'écrit son récit, récit où la figure de l'accomplissement du désir s'articule à la mort (le passé, la perte): nachfolge de la destruction où se symbolise le texte.

Quant au sujet:

1) À l'appréhension imaginaire de l'objet perdu dans la représentation est liée la négation symbolique du sujet d'énonciation, son effacement dans les formes du représenté.

2) A la distanciation symbolique de l'objet comme perdu et absent est liée la position du sujet maintenu par les traces qu'inscrit la tension du désir dans la représentation, traces où est produite sa figure dans le récit.

