Acta fabula
Revue des parutions
vol. 3, n° 1, Printemps 2002
DOI : https://doi.org/10.58282/acta.11045

Le moment critique d'une théorie de la représentation

Nicolas Wanlin

Louis Marin, *De la représentation*, recueil établi par D. Arasse, A. Cantillon, G. Careri, D. Cohn, P.-A. Fabre et F. Marin, Gallimard, coll. « Hautes études », 1994, 400 p.
ISBN 202022187X.

Pour citer cet article

Nicolas Wanlin, « Le moment critique d'une théorie de la représentation », Acta fabula, vol. 3, n° 1, , Printemps 2002, URL : https://www.fabula.org/revue/document11045.php, article mis en ligne le 01 Février 2002, consulté le 30 Avril 2025, DOI : 10.58282/acta.11045

Ce document a été généré automatiquement le 30 Avril 2025

Le moment critique d'une théorie de la représentation

Nicolas Wanlin

Ces notes de lecture sont issues d'un exposé prononcé dans le cadre du séminaire d'élèves *Théorie littéraire et esthétique,* à l'École Normale Supérieure le 17 octobre 2001. On y tente de dégager les problématiques essentielles d'un recueil d'articles posthume dont l'homogénéité n'est que postulée ; le titre très englobant, *De la représentation,* témoigne de l'ampleur de l'objet. Cette hétérogénéité même est donc saisie dans ce compte-rendu comme une problématique de la pensée de Louis Marin, à savoir la problématique intersémiotique : comment se rencontrent les discours qui portent sur des manifestations de sens aussi diverses que la littérature, la philosophie, la peinture, la cartographie, les cérémonies funèbres, *etc.*

L'exposé ne suit pas le plan du recueil et n'accorde pas une attention égale à chacun de ses articles ; pour des raisons didactiques, on a considéré certains textes comme plus « surplombants » que d'autres. On procède en deux temps : la première partie décrit pour l'essentiel la conceptualisation centrale du système de la représentation. La seconde partie, dans une optique plus épistémologique, expose les aspects réflexifs et critiques du modèle théorique exposé. Ces deux moments se veulent représentatifs de la démarche de Marin, tantôt critique tantôt théoricien, à la fois observateur d'une époque et d'œuvres précises, et penseur d'un structuralisme en crise.

1. Mimésis & description. Une distinction plus heuristique qu'historique : peinture descriptive / peinture narrative

D'après le livre de Svetlana Alpers *(The art of describing)* dont Marin rend compte dans « Éloge de l'apparence » (p. 235-250), deux modèles picturaux s'opposent fondamentalement : la peinture italienne de la renaissance qui suit plus ou moins les principes énoncés par Alberti dans le *De pictura* (*Cf.* bibliographie) et la peinture flamande du xviie siècle. La peinture albertienne est caractérisée en termes de narration (à laquelle s'adjoint la théâtralité), alors que la peinture flamande est

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

plutôt descriptive. Mais cette distinction, de l'aveu même de l'auteur, n'est pas clairement établie sur une réflexion sémiotique ou linguistique.

Elle se décline en termes de fenêtre / non-fenêtre (la non-fenêtre, c'est la surface ou l'écran), prospect / aspect : « le prospect, la prospective théâtrale, narrative, italienne en un mot » / « l'aspect hollandais, simple apparence des choses » (p. 243).

Lorsque Marin parle de représentation, il parle du système de la « représentation légitime » qui a cours grosso modo en occident du *quattrocento* à l'impressionnisme. Ce système est théorisé et représenté couramment suivant ce schéma.

La perspective « légitime » consiste en l'utilisation d'un modèle (théorique sinon pratique) selon lequel le sujet voit l'objet à travers la transparence de la toile, ainsi comparée à une fenêtre. D'un point de vue optique, ce mode de représentation décrit la mise en œuvre géometrique de la perspective cavalière tandis que du point de vue esthétique il suppose la transitivité et l'effacement de la toile peinte.

Le problème du point de vue et la notion de « regard théorique »

Dans le système albertien, c'est le cône de vision qui importe, c'est lui qui fait le lien entre le sujet et l'objet, qui définit la place de la toile comme dans l'entre-deux. En termes littéraires, cette interdépendance du sujet et de l'objet signifie la mise en scène, l'anthropomorphisme de la représentation : tout est représenté pour le sujet-spectateur, selon sa vision, en fonction de sa position, et surtout pour lui assigner sa position (car la représentation en perspective ne peut être regardée que d'un point de vue, défini précisément par le modèle géomètrique schématisé ci-dessus).

Par opposition, le mode flamand est une désanthropomorphisation de la vision : la vision n'est qu'une duplication du monde. (Noter que la naissance de cette esthétique est contemporaine des travaux d'optique des physiciens Huygens, Kepler, de l'invention de la *camera obscura* : le principe formulé est que les objets projettent d'eux-mêmes leur image sur une surface, de même qu'ils la projettent sur la rétine.) Il donne l'objet comme autonome : d'où l'aspect « il n'y a rien à en dire », « ça ne se raconte pas. »

(NB : Ce n'est pas tant une distinction nette de deux écoles précises que veut faire Marin : « Il convient de comprendre ce mot d'ordre dans toute son ampleur en nous demandant si, en toute image de peinture, il n'y a pas à prendre en considération ce plan non albertien, non narratif, non classique, non italien. » (p. 243))

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

La conclusion principale de cette modélisation de la représentation est la suivante : le regard est « théorique » en ce qu'il est construit par le tableau : le tableau construit sa relation au sujet et pose donc un mode de conception du monde, de compréhension, de représentation. La « théorie » diffère donc selon le modèle pictural de représentation.

La description comme « surface »

Si l'on fait correspondre la narration au modèle de la fenêtre, il semblerait naturel de faire correspondre la description au modèle de l'écran (ou surface). Mais la coïncidence n'est pas parfaite, ni limpide. Il faut alors interroger les qualités de la surface pour tenter de cerner ce qu'elle a de commun avec la description.

Comme conséquence de la désanthropomorphisation de la représentation, la surface, au contraire de la fenêtre, n'attribue pas sa position au sujet-spectateur. Il n'y a donc pas de distance fixée, pas de point de vue. C'est le détail de la surface, travaillée comme surface de reproduction du monde, donc dans la précision, dans la différenciation des singularités, qui fait le mouvement particulier de la « focale » flamande, du trop loin au trop près et inversement sans cesse, ce qui se fait au détriment du prospect : c'est la richesse de l'aspect (*cf*. la profondeur de rendu des textures, la minutie sensualiste de la description des matières, le foisonnement des objets. Ce mode de représentation est apparemment très lié au contexte scientifique de la découverte du microscope, de la chambre noire, *etc.*)Du coup, l'objet s'autonomise, il semble exister indépendamment du spectateur : c'est l'« aspect » autonome qui s'oppose au « prospect » qui ne construit ses figures que dans le rapport au spectateur.

Le problème de la « nomination »

Marin livre une brillante analyse d'un fragment de Pascal, sur lequel il revient dans plusieurs articles : (Laf. 65 ; L. G. 61 ; Br. 115 ; Sell. 99) :

Une ville, une campagne, de loin, c'est une ville et une campagne, mais à mesure qu'on s'approche, ce sont des maisons, des arbres, des tuiles, des feuilles, des herbes, des fourmis, des jambes de fourmis, à l'infini. Tout cela s'enveloppe sous le nom de *campagne*. » (p. 245 et suivantes)

La description en mots permet de se rapprocher à l'infini et de se reculer aussi bien. C'est un objet qui met en jeu un regard théorique différent : son point de vue n'est plus assigné, il est au contraire mobile : avant de le trouver, le sujet est confronté à

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

des « trop près », « trop loin », c'est-à-dire à des focalisations plus ou moins adaptées. (Ce serait, dans les termes de Philippe Hamon (voir bibliographie), la différence entre le pantonyme et la liste des parties de l'objet.) D'où l'affinité du modèle flamand avec cette conception de la description.

Il s'agit ici de définir un style pictural par une relation au langage – démarche typiquement intersémiotique : la peinture flamande donne à voir tout ce qui est nommable, elle épuise le discours. « Le tableau est une surface de description exactement coextensive, parfaitement transparente au discours descriptif qui l'énonce et où il s'épuise dans une tautologie « plate » entre image et langue. » (p. 246) On voit que pour Marin, la transparence de la représentation est absolue, le texte et l'image peuvent se répondre parfaitement.

Peut-on en retour définir la description littéraire dans sa relation au pictural ? Marin propose : « Toute description est aporétique car elle enveloppe l'infinité de la différence singulière, l'infinité de la réalité. » (p. 247) La description serait l'objet littéraire qui pose le problème de sa propre précision, de sa propre longueur. La description est un jeu de focale qui oscille entre la généralisation et la singularisation.

La distinction entre narration et description n'est plus opérée suivant les schémas traditionnels opposant mouvement et immobilité ou encore linéarité et simultanéité. Il s'agit ici de définir une attitude particulière par rapport au langage comme instrument de saisie du monde mais instrument dont il faut régler la « focale », c'est-à-dire la précision, c'est-à-dire le degré de singularisation/ généralisation (« patte de fourmi »/« campagne »). Pour comprendre le concept de description, « il s'agit de passer de la nomination des « contenus » figuratifs à la conceptualisation des manières de les saisir et de les fixer sur la surface » (p. 248).

Là, il y a une hésitation de Marin : tantôt sa thèse est que la surface est ce qui peut déborder le vocabulaire, ce qui peut faire d'un objet une surface colorée par des pigments, tantôt le tableau est essentiellement et totalement dicible : chaque chose appelle un mot, la description épuise le tableau, le tableau s'épuise dans sa description. On verra plus loin que cette hésitation trouve sa solution.

Examinons la thèse de la « nomination », qui ressort de ces propositions : la description repose sur le conventionnalisme linguistique : les mots correspondent à des choses, la relation est biunivoque, le langage est transparent. (*cf. infra* la notion de transparence appliquée à la mimésis picturale).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Le tableau comme texte

La thèse est que tout tableau est lu au travers de sa description linguistique. C'est-à-dire que la lecture du tableau se fait selon un procès linguistique (ici, il n'est pas évident que le modèle flamand soit encore valable) : le regard est informé par le *logos*. Il y a donc pour tout tableau un texte sous-jacent. (On peut se demander d'une part si cette conception n'est pas issue de la fréquentation abusive de Poussin et en général des tableaux à thème biblique ou antique, d'autre part si ce n'est pas un *a priori* logocentriste reposant sur une sémiotique rudimentaire.) Cette thèse se trouve ramassée et maximalisée ainsi :

La pratique picturale, productrice des images peintes, est théoriquement et idéalement dominée par la notion de signe et, à travers elle, par la fonction de communication dont le paradigme est la communication verbale. Un tableau est théoriquement et idéalement un discours de peinture dont la justification et la validité, l'intelligibilité et la beauté sont mesurées à ce qu'il veut dire et à la façon dont cette intention de parole est lisible dans la représentation. (p. 36)

On peut tenter d'inverser la proposition : pour toute description, y a-t-il un tableau sous-jacent ? On voit bien que ça ne fonctionne pas si facilement. En fait, c'est qu'il faudrait dire que derrière chaque tableau il y a une *compétence* linguistique, descriptive, narrative, *etc*. et réciproquement derrière chaque description une *compétence* de vision (d'interprétation du visuel). Ce qui importe n'est pas tant l'image occurrente que l'image virtuelle, c'est-à-dire la compétence qui la rend possible. (On peut mentionner comme développement ponctuel de ce principe des considérations sur le cadre du tableau. Marin propose de voir le cadre comme une limite entre le tableau et le monde qui a entre autres fonctions celle de faire lire le tableau : il porte virtuellement (et parfois actuellement) le substrat linguistique du tableau : son titre, son commentaire, sa description, les noms qui le disent. C'est donc une médiation qui le fait lire d'une certaine manière.)

Lisible et visible

Dans ce mouvement, on semblait établir, sinon une équivalence, du moins une parfaite complémentarité du pictural et du verbal. Or, le lisible et le visible se distinguent : *cf.* la colonne Trajane, sa valeur spectaculaire, monumentale (p. 219-234). Par opposition, la reproduction en gravure de ses motifs a une valeur de lisibilité. (*Cf.* une exposition de la BNF consacrée aux reproductions de la frise de la colonne trajane.) Les buts ne sont pas les mêmes : le visible est essentiellement politique alors que le lisible est scientifique. En fait le visible peut se doubler d'une

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

connaissance historique auquel cas c'est un discours extérieur qui apporte sa lisibilité au visible. « Le dessin, par la lisibilité qu'il offre, fait du *monument* un *document* et du *récit*, décor sacramentaire de l'apothéose impériale, une *archéologie.* » (p. 224)

Deux rapprochements avec le textuel :

- le mode de la frise oblige les sculpteurs à gérer le rapport entre linéarité et discontinuité : le récit s'articule en tableaux. Chaque moment de l'histoire est une description autant qu'une narration. De ce point de vue, la représentation de la colonne trajane à l'âge classique a été un modèle pour la représentation historique. (Plus largement, c'est le problème du rapport entre les perspectives synchronique et le diachronique dans les sciences humaines.)

- la frise de bas relief suppose qu'on représente tous les éléments sur un même plan : cette contrainte constitue une objectivation de l'histoire qui semble ainsi échapper à la subjectivité de son narrateur, elle semblerait se dire d'elle-même : illusion mais aussi idéal du récit, notamment historique. (C'est poser le problème de la distance entre le scientifique et le phénomène qu'il observe : longuement analysé dans « Champ théorique et pratique symbolique », p. 23-45.)

Représentation et connaissance

Enjeux cognitifs de la représentation : différence entre représentation cartésienne et non-cartésienne. (p. 71-92)

La représentation non-cartésienne, c'est la simulation, la théorie-fiction : essayer pour voir, se représenter dans une situation, imaginer. C'est Montaigne qui se confronte à des citations. Et la citation serait la mimésis même : c'est re-produire une pièce à conviction. Ceci repose sur une supposée transparence du langage : la représentation est fidèle à son objet.

La représentation cartésienne met en doute cette transparence et fait un travail sur la représentation. Elle n'est plus mimétique (et plus baroque comme chez Montaigne), elle est rationnelle. C'est extraire par une représentation (une sémiologie) le principe essentiel de la chose : « la construction d'un modèle représentatif de la Nature qui n'entretienne avec le monde réel aucune relation mimétique de ressemblance. » (p. 89) C'est la différence entre figure et image.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

II. Transitivité & réflexivité de la représentation : complexité d'un modèle théorique. Opacité et transparence

La transparence est la qualité de la représentation qui fait que ses signes ne sont pas présents pour eux-mêmes mais pour désigner ce qui est au-delà d'eux : c'est donc le fonctionnement transitif de la représentation. Elle représente quelque chose qui lui est extérieur.

Cette transparence se manifeste différemment en peinture et dans le verbal : en peinture, c'est l'analogie, la ressemblance des signes avec ce qu'ils représentent qui garantit la transitivité (motivation forte du signe, icône (ou icone)). (p. 32-33) La conséquence est que tout objet peint peut immédiatement être nommé. Dans le verbal en revanche, c'est l'arbitraire du signe (sa non-motivation : symbole) qui assure sa transparence : c'est le système oppositif de la langue et non une quelconque ressemblance entre référent et signifiant qui attribue un sens au signe.

La transparence s'oppose à l'opacité (*cf. infra* « Le système et sa transgression » sur les raisons méthodologiques et la critique épistémologique de cette opposition) : « Lire, on le sait, c'est traverser les signes écrits ou imprimés – comme s'ils étaient absents – vers le sens. [...] Quand les signes se manifestent comme signifiants, c'est alors que la transparence de la signification s'opacifie. » (p. 370)

Il y a opacification quand la représentation ne désigne plus simplement l'objet au travers de ses signes (transitivité) mais revient sur elle-même, exhibe ses signes en tant que signes, questionne son propre fonctionnement (réflexivité). Marin décrit la carte de Paris par Gomboust (xviie) (p. 342-363). Quatre personnages sont représentés sur le bord de la carte dans une position de spectateurs : une opacité réflexive vient troubler la transparence. Ces personnages tiennent la place de l'observateur, ils thématisent le regard du lecteur de la carte, interrogent, eux qui semblent voir Paris depuis une colline verdoyante de ses environs, ce que c'est que voir Paris étalé sur une table de bibliothèque ou accroché sur un pan de mur. Ils signalent que la représentation n'est pas une simple transparence mais dépend d'une technique, d'une idéologie, d'un parti pris, d'un point de vue, *etc*. toutes choses relatives. En fait tous éléments métatextuels, réflexifs, qui font que « la représentation se présente représentant quelque chose » participent de l'opacification.

Marin décrit souvent l'opacité comme une rupture, une interruption, une syncope dans la représentation. Quelques exemples d'opacité :

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

- le trompe l'œil (analysé à partir d'un article de Pierre Charpentrat (p. 303-312). *Cf.* bibliographie) : considéré en opposition à la représentation. Il est de l'ordre du simulacre. La représentation n'a pas pour but de « faire croire », de « tromper », mais d'enseigner quelque chose au spectateur sur sa position de sujet pensant et contemplant le monde. Le simulacre n'a plus rien à voir avec la représentation : il est une hallucination car il est intransitif. Il ne renvoie pas à quelque chose mais est autosuffisant.

Il ne définit donc pas un point de vue, ne construit pas le sujet, il l'étonne, le stupéfie : c'est un effet de présence, une tension vers le corps du sujet, en dehors de l'espace de la fiction et de ses règles. « Le trompe l'œil ou la mimésis en excès ». « Pour parler le langage classique, le spectateur *admire* la représentation mais le trompe l'œil l'*étonne*. » (p. 309)

Dans l'*Annonciation* de Crivelli, un cornichon (ou une courgette, ou un concombre, selon les commentaires) est posé dans un coin, disposé de telle manière sur le faux encadrement du tableau qu'il semble sortir de la toile, dépasser du plan de la représentation. Il signale en même temps l'illusion dont il est le véhicule, car devant un trompe l'œil on n'est pas vraiment trompé.

- un texte inscrit sur la surface du tableau : il introduit une hétérogénéité sémiotique. C'est une écriture peinte, c'est-à-dire véhiculée par un *medium* qui n'est pas habituellement le sien. Elle signale *ipso facto* que la surface du tableau est peinte et désigne donc les autres figures du tableau *comme des figures.* (*cf*. l'*Ex voto* de Philippe de Champaigne, p. 344, 375-376)

- il y a dans la narration le même genre d'opacité. Le « plaisir de la narration » consiste en la présentation, la réflexivité du procès narratif. Le plaisir y est dans le retour réflexif sur le récit, son origine, sa condition de possibilité *etc*. (métatextualité, métalepses, intervention d'auteur, *etc*.) (p. 157-175)

De ces opacités, découlent des stratégies, des fonctionnements, des pouvoirs des œuvres. Ce ne sont donc pas des accidents ou des exceptions à la règle, mais des procédés fondamentaux de la représentation. Marin pose que l'opacité est un rapport ostensible des œuvres aux conditions de possibilité, d'effectivité, de légitimité de la représentation.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Conditions de possibilité et manifestations : exploitations du couple transcendance/immanence

Il convient donc d'examiner dans chaque œuvre la façon dont elle thématise les conditions de possibilité de la représentation. Voir en quoi chaque manifestation thématise ses conditions de possibilité. C'est à peu de choses près la méthode de Marin.

- *lumière/surface/blanc* (p. 364-376)

Les conditions de possibilité de la peinture, avant même la transparence de la représentation, c'est la lumière (véhicule de la couleur), le blanc (synthèse des couleurs ou fond sur lequel elles s'appliquent) et la surface (le plan dans lequel s'inscrivent les figures). Marin propose des analyses de tableaux d'où ressort, par exemple, que la surface peinte qui sert de fond au tableau est le lieu où la dénomination, la description, « prend son impulsion » ; il ne signifie rien par lui-même mais permet la manifestation d'un sens et de divers effets.

Prenons l'exemple de la surface : (ici je prends sur moi de confondre « fond » et « surface » : la différence ne me semble pas essentielle) une fois peinte, préparée, la surface de la toile constitue le fond du tableau, qui sera plus ou moins partagé avec les figures. Ce fond est parfois rendu signifiant, incorporé dans le système de la représentation : une tenture, un mur, un ciel *etc*. Il peut aussi être en quelque sorte abstrait, juste le fond, sans autre nom que celui de « fond », c'est-à-dire une surface disponible.

Le fond est ce qui reste après la nomination, après l'énumération des figures, c'est le rien sur lequel s'inscrit la description et donc le lieu où la nomination « prend son impulsion » (*cf*. la Gestalttheorie). Car la question que pose le fond est de savoir si tout le tableau, tout dans le tableau s'offre au nom, si le tableau est totalement descriptible. Comment décrire le fond ? Se décrit-il ? (*cf*. *Memento mori* de Philippe de Champaigne, p. 258-260) Y a-t-il un équivalent du fond dans la description littéraire ?

- *voix/parole/langue* (p. 329-341)

Dans le domaine linguistique, une manifestation, c'est-à-dire une parole correspond à deux types de transcendance : la langue, si l'on considère le système qui permet la production et l'interprétation du sens, et la voix, si l'on considère la matérialité des paroles. La distinction parole/langue, instituée par Saussure, est largement et brillamment traitée dans l'article « La dissolution de l'homme dans les sciences

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

humaines : modèle linguistique et sujet signifiant ». Pour ne pas trop m'écarter de la problématique esthétique, je n'aborde ici que la distinction parole/voix.

La voix est la matérialité sensible dans chaque parole émise (le son). On ne peut donc logiquement parler de manifestation de la voix que face à des paroles occurrentes, sonores, attestées, réelles. Mais selon le principe qui veut que la peinture joue des principes de la représentation, Marin dégage de certains tableaux un effet de voix, une sorte d'hypotypose inverse : un dispositif figural qui suggère par des moyens picturaux, la voix. (*cf*. Poussin, *Les bergers d'Arcadie*, *Le massacre des innocents,* Munch, *Le cri,* Piero della Francesca, *Annonciation*)

Bien sûr, la toile ne parle pas, mais elle peut impliquer une parole, la désigner, la mettre en scène, si bien que le spectateur est obligé de l'imaginer. On n'entend donc pas une parole mais on « voit » la voix qui l'émet virtuellement. C'est une manifestation d'un principe qui, étant immatériel, peut être commun au verbal et au pictural. Et c'est encore un exemple d'infraction, d'opacité d'un tableau qui joue des limites de la représentation.

Il y a donc deux phases de l'analyse : des motifs révèlent qu'une voix est signifiée, puis il faut postuler que la voix existe comme condition transcendante de la profération puisqu'elle se manifeste non seulement dans des paroles mais aussi à travers la peinture. La voix se manifesterait dans les syncopes du dispositif figuratif : « Transcendance de la voix par rapport à la parole [...] mais que le tableau donnerait à entendre, à écouter, en deçà ou au-delà des mots potentiellement entendus, ou effectivement lus dans la représentation de peinture. » (p. 339)

La notion d'hypotypose (description dont la vivacité rend en quelque sorte l'objet visible au lecteur), en jonglant avec deux systèmes sémiotiques, fait passer Marin par une transcendance, c'est-à-dire une notion abstraite des manifestations matérielles. Il existerait ainsi une forme transcendante commune à la peinture et à la littérature. C'est là la condition de possibilité d'une trans-sémiotique.

On peut prolonger ce raisonnement : si on peut concevoir, du fait de la peinture, la voix comme transcendante aux paroles, peut-on concevoir une voix sans paroles, ou du moins en deçà des paroles, en littérature ? Que signifie cet *en deçà* ? (En termes hjelmsleviens, peut on penser une forme de l'expression indépendamment de sa substance ?)

Autre question : si un principe tel que la voix peut être thématisé par la peinture jusqu'à induire une réflexion sur les conditions de possibilité de la représentation, est-il possible en retour que le verbal thématise des principes comme la lumière, le blanc, le fond, la surface ? Est-ce là-dessus que repose l'hypotypose ? l'*ekphrasis* ? Ces figures rhétoriques ont-elles pour caractéristique essentielle de manifester les limites de la représentation verbale ?

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Le système et sa transgression

L'opacité des œuvres semble à présent devenir encore plus importante que la transparence qui avait pourtant été posée comme principe de base de la représentation. Marin se sort de ce paradoxe en proposant que si la transitivité (transparence) est le système et la réflexivité (opacité) sa transgression, le système vit en fait de sa transgression, la nécessite. Il justifie donc sa démarche :

Le propre d'une critique qui vise à expliciter les conditions de possibilité d'un système et, avec elles, les titres de sa validité scientifique est en effet de travailler sur ses limites, non pas à décrire son ou ses codes, mais à formuler les principes qui les génèrent et dont la production ne peut être qu'une transgression des limites du système. (p. 39)

C'est là le postulat théorique essentiel et le plus problématique. Marin a au moins le mérite d'expliciter et d'assumer un paradoxe qui parcourt d'innombrables travaux critiques et théoriques, non seulement de l'ère structuraliste mais du XXe siècle. Est-il légitime de fonder l'étude d'un système sur ses limites, c'est-à-dire ses exceptions, de généraliser à partir d'*hapax*, de parler d'art en ne parlant que des chefs d'œuvres supposés tels ? Ces questions ne sont que quelques variantes sur le même problème. Fondamentalement, Marin éprouve ici une limite du structuralisme : décrire la régularité d'une structure ne semble pas toujours aussi intéressant que décrire ses accidents et le poids théorique relatif de la règle et de ses exceptions est incertain.

Mais bref : il en ressort que « le système n'existe pas en dehors de ses produits » (p. 43), ce qui semble relever d'un empirisme raisonnable. Or les manifestations picturales ayant pour vocation de transgresser le principe de transparence, on conçoit mal comment elles peuvent en même temps le constituer en système. Marin assume et développe ce paradoxe :

C'est l'invisibilité de la surface-support qui est la condition de possibilité de la visibilité du monde représenté. La diaphanéité est la définition théorique-technique de l'écran plastique de la représentation.

La perspective qui opère, pour parler le langage de Poussin, la soumission et l'assujettissement de l'aspect au prospect, de la vision à la théorie, du regard perceptif à l'oeil rationnel, est bien la structure formelle de la représentation, mais elle ne l'est que par (dé)négation de son dispositif réflexif-reflétant : le tableau. La représentation comme mimésis ne s'effectue que par cette (dé)négation. Elle ne se constitue que de dénier le sujet théorique qui la produit. Mais inversement, le sujet théorique ne se constitue que par elle et au prix de sa propre (dé)négation. (p. 305-306)

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Le « moment critique du structuralisme » (p. 11-22, 23-45)

Le problème est précisément celui de la « théorie » : face à la représentation (c'est-à-dire un système historiquement et géographiquement daté), le regard préconstruit son objet (car l'objet réclame d'être lu comme une construction) et doit en même temps supposer que cet objet ne construit pas lui-même sa lecture. Il y a un va-et-vient entre considération de la transparence et de l'opacité, entre le systématique et ce qui échappe au système.

C'est en cela que l'on peut dire « regard théorique » : le théoricien a toujours tendance à considérer *a priori* son objet comme un système signifiant, alors que l'objectivité voudrait qu'il ne présuppose pas sa systématicité. C'est pourquoi la transgression du système acquiert une telle place dans la pensée de Marin sans toutefois détrôner le système, instaurant ainsi un équilibre épistémologique précaire.

Cette problématique est particulièrement développée dans un article d'une importance majeure, « Champ théorique et pratique symbolique » (p. 23-45). Rendant compte pour la revue *Critique* des travaux de Bourdieu d'une part et Damisch d'autre part (*Cf.* bibliographie), Marin se concentre sur l'« aporie objectiviste du structuralisme ». Le problème soulevé par les structuralistes de la dernière génération – dans ce moment critique où le structuralisme est devenu une « idéologie », une « orthodoxie académique » (p. 28) – est en effet que le théoricien voit son regard préconstruit par une théorie qui précède l'observation : il présuppose dans l'objet un système.

Bourdieu transforme alors dans sa praxéologie (y compris du langage) les oppositions structurales de la linguistique en schèmes dialectiques, et Damisch, pour sa part, fait une histoire de la peinture où il cherche à articuler théorie et histoire. Ce dernier demande en quoi une histoire peut être rigoureusement étudiée comme système, c'est-à-dire une diachronie rabattue sur une synchronie. Bourdieu, lui, demande comment une pratique peut être théorisée sans que la théorie ne prenne sa propre vérité immanente comme objet mais comprenne quand même la théorie immanente aux pratiques étudiées.

Face à ces difficultés, et à partir des ouvrages analysés, Marin propose l'option d'une « logique polythétique » qui éviterait le trop de logique amené par l'herméneutique objectiviste, et laisserait une place à la surprise dans l'observation des faits. Ainsi, Damisch produit une sorte de théorie polythétique du « nuage » dans la mesure où il en interprète la signification différemment selon les contextes :

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

il déconstruit donc l'objet qu'il avait d'abord posé comme supposément unifié : le nuage. Il le désimplique de la relation biunivoque entre le signe et l'objet réel. Il réussit à ne pas penser *a priori* l'objet comme un système, ou du moins à relativiser sa systématicité.

Une remarque du même ordre est faite à l'occasion d'un commentaire sur Lévi-Strauss (p. 21) : le linguistique ne peut être théorisé que comme systématique (sans quoi il n'est plus signifiant), or la tentation est grande de prendre la linguistique comme modèle sémiologique pour d'autres objets (l'art, la société, l'économie...) C'est à partir de là que la majorité des travaux sémiotiques (y compris ceux de Marin) se heurtent aux limites du modèle linguistique. Le génie de Saussure (ou de la lecture marinienne de Saussure ?) est de casser le systématisme de la linguistique en montrant la nécessité de lier fortement son approche diachronique et son approche synchronique :

[...] le changement continu n'est et ne peut devenir objet de connaissance que par l'introduction de la discontinuité synchronique dont Saussure trouve le lieu radical dans l'unité dialectique de la communication. D'où la conception simultanée d'une histoire synchro-diachronique et d'un sujet qui est l'espace d'un échange où apparaît et se constitue pour la connaissance une totalisation qu'il n'effectue pas, mais dont il est le lieu d'effectuation. (p. 18-19).

« L'homme n'y apparaît point comme sujet donateur de sens mais comme le lieu de production et de manifestation du sens, un espace d'échanges... » (p. 22)

Marin extrait ainsi de textes fondateurs pour le structuralisme une problématique qui l'a traversé dans toute son histoire jusqu'à se trouver au coeur de sa crise. La pratique de Marin, lui-même à la fois sémiologue et historien de l'art, est à cet égard exemplaire : on y voit une tentative remarquable pour concilier le système et ses limites, pour associer une méthode synchronique et une démarche historique, avec les risques et les apories que cela implique.

N. B. : Le recueil est muni d'un index des noms et surtout d'un index des notions remarquablement bien conçu qui permet une lecture transversale de l'ouvrage et donne déjà en lui-même un aperçu de chaque notion clef.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

BIBLIOGRAPHIE

Leon Battista ALBERTI, *De la Peinture* (traduit de *De Pictura*, 1435, par Jean-Louis Schefer avec une introduction de Sylvie Deswarte-Rosa), Macula-Dédale,1992.

Svetlana ALPERS, *The art of describing. Dutch art in the seventeenth century,* Chicago, The University of Chicago Press, 1983. Traduction française : *L'Art de dépeindre. La peinture hollandaise au XVIIe siècle,* Paris, Gallimard, 1990.

Pierre BOURDIEU, *Esquisse d'une théorie de la pratique* et *Trois esquisses d'ethnologie kabyle,* Paris-Genève, Droz, 1972.

Pierre CHARPENTRAT, « Le trompe-l'oeil », *Nouvelle Revue de psychanalyse,* 4, 1971, p. 160-168.

Hubert DAMISCH, *Théorie du /nuage/. Pour une histoire de la peinture.* Éditions du Seuil, 1992.

Philippe HAMON, *Introduction à l'analyse du descriptif,* Hachette, 1981.

Blaise PASCAL, *Pensées,* (L. G. 61 ; Laf. 65 ; Br. 115 ; Sell. 99).

Ferdinand de SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1965 (3e éd.)

PLAN

- Mimésis & description. Une distinction plus heuristique qu'historique : peinture descriptive / peinture narrative
- Le problème du point de vue et la notion de « regard théorique »
- La description comme « surface »
- Le problème de la « nomination »
- Le tableau comme texte
- Lisible et visible
- Représentation et connaissance
- II. Transitivité & réflexivité de la représentation : complexité d'un modèle théorique. Opacité et transparence
- Conditions de possibilité et manifestations : exploitations du couple transcendance/immanence
- Le système et sa transgression
- Le « moment critique du structuralisme » (p. 11-22, 23-45)

AUTEUR

Nicolas Wanlin
Voir ses autres contributions
ENS

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.