

Huit thèses pour (ou contre ?) une sémiologie de la peinture

Hubert Damisch

Rapport général présenté au premier Congrès de l'Association Internationale de Sémiotique.

Milan, 2-6 juin 1974.

(1)

"Y a-t-il une vérité de la peinture ou, suivant le mot, l'énoncé délibérément ambigu de Cézanne : "je vous dois la vérité en peinture et je vous la dirai», y a-t-il une vérité en peinture ? Et cette vérité, vérité de la peinture, vérité en peinture, appartient-il au sémiologue, sinon de la dire peut-être ne saurait elle l'être, dite, cette vérité qu'en peinture ?, au moins de l'inscrire dans le registre théorique, d'en désigner le lieu d'émergence, d'en définir les conditions d'énonciation par référencé à l'objet "Peinture" tel qu'il travaille pour sa part et selon ses moyens à le constituer en tant que domaine, champ ou mode spécifique de production d'un sens lui-même spécifique ? Outre qu'elle ne se laisse pas dissocier d'une interrogation plus fondamentale portant sur la "nécessité" de l'art (nécessité dont Louri Lotman a su montrer qu'elle était liée à la structure même du texte artistique, à son organisation interne, la question n'est pas déplacée, s'agissant d'introduire à quelques remarques d'ordre très général sur une sémiologie de la peinture considérée comme possible, dès lors qu'une bonne part du travail, de la réflexion, de l'analyse, de la critique sémiologique appliquée aux productions des arts visuels peut paraître tendre au contraire à en interdire l'avancée : sauf pour le sémiologue, dans le meilleur des cas, à reconduire à ses déterminations idéologiques profondes l'exigence de "vérité" qui se fait jour, par intervalles, dans le champ pictural, sous des espèces et à des niveaux variables (et sous l'espèce, par exemple, chez les initiateurs de la Renaissance, de l'adhésion au modèle optique de la vision ; mais aussi bien, à un autre niveau, celui de la "sensation", colorée et colorante, signifiée et signifiante, par l'assignation à la peinture, chez Cézanne lui-même, d'une valeur de dénotation au sens de Frege). n importe de voir (de voir et non seulement d'entendre) que cette question de la vérité de la peinture, de la vérité en peinture (qui est tout ensemble question de la vérité dans la peinture et question de la vérité de l'effigie, de la vérité en effigie) est au centre du débat auquel donne lieu, aujourd'hui, le projet, sinon les quelques très rares développements d'une sémiologie des arts visuels, et d'abord - mais cet ordre de priorité, dans sa double détermination logique et idéologique, fait lui-même problème - d'une sémiologie de la peinture, et comment elle confère~ à ce débat une portée qui excède largement les limites du champ spécialisé sous la rubrique duquel il s'annonce.

(2)

Le projet d'étudier la peinture comme un système de signes aura d'abord répondu au souci d'atteindre, par la définition simultanée de l'objet d'une sémiologie de la peinture et des procédures d'analyse qui la constitueraient comme telle, à une vérité d'ordre scientifique touchant la production picturale. Dans une perspective saussurienne, et prenant modèle sur le "patron" linguistique, ce projet conduit, dans sa formulation initiale, à introduire dans le tout hétérogène des faits de "peinture" (hétérogène en cela que ces faits relèvent des domaines d'enquête les plus &vers: cosmétologie, chimie des couleurs, optique géométrique et/ou physiologique, théorie des proportions, psychologie de la perception, mais aussi bien mythologie comparée, symbolique générale, iconographies particulières, etc..) une première découpe à partir de laquelle cet ensemble hétéroclite se laisserait penser dans sa cohérence : tel déjà le langage, une fois le partage opéré entre la masse des faits de parole et le registre de la langue, du système auquel ces faits devraient

être rapportés comme à leur norme. Quelque forme que revête l'opposition ainsi marquée entre les deux registres, et si sophistiqué qu'en puisse être l'énoncé 1' "art" pensé sous le titre d'une déviation conséquente par rapport à la norme, prise comme catégorie sémiotique (D. Uspenski), la "langue" de la peinture fragmentée, disséminée en une multiplicité de systèmes partiels, de codes d' "invention" et de lecture (P. Francastel), le système du tableau distingué des structures de la figuration et l'objet "Peinture" visé au travers et à partir du texte qui le prend en charge et l'article (J.-L. Schefer) -, il s'agira toujours de dessiner une surface de clivage entre la performance que représente l'oeuvre (le "chef d'oeuvre"), et le réseau, sinon le système des compétences que met en jeu son déchiffrement, son interprétation, et cela lors même que l'on pose que 1' "art" n'est jamais donné à part des oeuvres singulières, que sa signifiante ne renvoie à aucun code ou convention reçus, et que les relations signifiantes du "langage artistique" sont à découvrir à l'intérieur d'une composition donnée (Benveniste, et dans le même sens Schefer: "11 n'y a système que du tableau"). La question demeurant entière de la nature, du statut, de l'articulation des "signes" dont s'instruit et sur lesquels s'oriente la lecture, que celle-ci tâche ou non à les constituer, dans l'ordre déclaratif, en système.

Dans l'énoncé de ce projet - étudier la peinture, les oeuvres de peinture (suivant la formule, elle aussi délibérément ambiguë, de Francastel) comme un système de signes - on soulignera successivement système et signes, pour bien faire apparaître (a) que si la peinture se laisse analyser en termes de système(s), système n'est pas nécessairement à entendre comme système de signes et, (b) que si la problématique du signe peut se révéler pertinente en la matière, à son niveau et dans ses limites propres, c'est peut-être dans la mesure où la notion de signe se laissera disjoindre de celle de système (et réciproquement). Sauf peut-être pour nous à travailler à imposer une autre notion du signe, une autre notion du système que celles que toute la tradition d'Occident aura régulièrement associées à la possibilité de découper un ensemble, une structure articulée, en éléments discrets, en unités identifiables comme telles.

(3)

Dans un registre qui n'a cette fois plus rien de théorique, mais qui n'en correspond pas moins à la pratique de fait de l'historien ou du "connaisseur", on conviendra qu'il n'est pas de lecture, ni même de première appréhension d'un tableau, d'une fresque, d'un ensemble décoratif, etc., qui ne prenne appui sur un certain nombre de traits, marques ou éléments discrets, qui se présentent comme autant d'unités perceptives (ou "imageantes") éventuellement combinées en syntagmes immédiatement donnés pour tels, et dont certains, par leur récurrence à travers une série d'oeuvres donnée, s'ordonnent en une façon de répertoire, plus ou moins fourni, qu'on tiendra pour caractéristique d'un artiste, d'une école, d'une époque, voire d'une culture. Tous traits ou éléments, voire syntagmes, qui ne sont certes pas tous de même ordre ni de même niveau, pas plus qu'ils ne sont en nombre fini: telles les figures, représentatives ou non, qui se laissent reconnaître dans le champ pictural, les motifs, attributs ou marques (attitudes, gestes, expressions, voire couleurs, traitement, etc.) dont le discours iconographique fait sa pâture, mais aussi bien les indices qui en appellent à l'attention du connaisseur en quête d'attributions fondées (et l'on se souviendra ici de l'analogie marquée par Freud entre la méthode du connoisseurship telle que l'avait définie Giovanni Morelli et celle de l'analyste qui, comme le connaisseur, en est réduit à travailler sur des données en apparence dérisoires, marginales, quelque chose, disait Freud, comme le rebut de l'observation, et jusqu'aux tracés, touches, empreintes, qui paraissent retenir, au titre d'index, quelque chose du travail dont l'oeuvre est le produit. Sans compter les lettres, chiffres, inscriptions, phylactères, légendes, titres, signatures, etc., que l'oeuvre exhibe, le cas échéant, dans ses limites propres ou sur sa périphérie, et qui produisent, dans le contexte même d'une saisie qui se voudrait strictement sensible, "esthétique", un effet spécifique de lecture, ou pour paraphraser Paul Klee, un premier "acquiescement au signe": la coexistence dans le cadre d'une même composition, ou dans sa proximité immédiate, d'éléments de nature iconique ou indicielle, et de données proprement symboliques (quand l'image ne se présente pas comme liée

explicitement au texte, donné ou non in presentia, qu'elle illustre : voir à ce sujet le travail récent de Meyer Schapiro sur l'image liée au mot, the word-bound image , manifeste assez que si l'on peut prétendre avec Benveniste que c'est la langue - s'entend la langue "naturelle" - qui confère à l'ensemble "peinture" (ou "tableau"), en l'informant de la relation de signe, la qualité de système signifiant , cette relation n'en joue pas moins, préalablement a toute lecture, à toute interprétation, à l'intérieur même de cet ensemble, ou tout au moins dans son espace de définition. Restant à savoir si les éléments proprement perceptifs, formes et/ou figures, peuvent en toute rigueur être qualifiés d'unités, au sens sémiotique, en dehors ou abstraction faite de l'opération qui les déclare, ou encore, dans les termes de Peirce, si le representamen a ou non qualité de signe indépendamment de l'interprétant verbal qu'il détermine.

(4)

Tout système signifiant doit se définir par le mode qui est sien de signifier. Il reste qu'à poser, comme le fait Benveniste, qu'il faut en conséquence à ce système "définir les unités qu'il met en jeu pour produire le "sens" et spécifier la nature du "sens" produit" , on anticipe sur la conclusion selon laquelle la langue doit être reconnue comme l'interprétant de tous les systèmes sémiotiques (et, partant, du système "Peinture" lui-même, qui sera dès lors caractérisé, dans la terminologie des sémioticiens soviétiques, comme "système modélisant secondaire"), si tant il est vrai qu' "aucun autre système ne dispose d'une "langue" dans laquelle il puisse se catégoriser et s'interpréter selon ses distinctions sémiotiques, tandis que la langue peut, en principe, tout catégoriser et interpréter, y compris elle-même" . En ce qui concerne les unités mises en jeu pour produire le sens, le système "Peinture" ne dispose sans doute pas d'une "langue" qui lui permettrait de définir celles auxquelles il a recours. Encore peut-il, ces unités, les produire, les dessiner, les montrer, les exhiber par tous les artifices et procédés qui le caractérisent, d'espacement, de positionnement, de cadrage, d'éclairage, de traitement, de déformation, etc. Tous artifices qui n'empruntent pas de l'ordre discursif, ni même nécessairement de l'ordre iconique au sens étroit, en tant que celui-ci se fonderait sur la mimesis. Et il n'est pas jusqu'à la forme de présentation, à la forme "imageante" elle-même (sans prendre nécessairement le terme d'image dans sa connotation strictement mimétique), en tant qu'elle se réglerait par exemple sur le modèle perspectif ou qu'elle se ramènerait, comme chez Mondrian ou dans le minimal art à un ensemble fini de principes ou d'éléments de base, dont on ne soit fondé à soutenir, avec Wittgenstein, qu'elle ne puisse être, sinon reproduite, décrite, représentée, au moins produite, montrée, exhibée, par les moyens qui sont ceux de l'"image" elle-même . Pour s'en tenir à la question des unités (celle de la Form der Abbildung appelant des développements qui ne sauraient trouver place ici), on observera encore que, dès lors qu'une peinture se donne à déchiffrer à partir d'une multiplicité de codes, dès lors aussi qu'elle comporte plusieurs niveaux de lecture, l'éventualité même qu'elle offre de glissements et aussi de renvois d'un code ou d'un niveau à l'autre, la capacité qui en découle, pour une unité donnée, d'assumer suivant les niveaux des fonctions hétérogènes, sinon contradictoires, introduisent dans le "système" (au sens pour l'heure le plus vague) la possibilité d'un jeu d'interprétances sinon déclarative, au moins monstrative (au sens où Lacan a pu dire que, dans le rêve, "ça montre"), d'un niveau ou d'un code à l'autre, comme on le voit par les variations auxquelles prête un même motif formel ou iconographique et qui conduisent à assigner alternativement, voire simultanément, à un même élément (ex.: le "nuage" dans la tradition figurative de l'occident, la colonne de tant d'Annonciations ou Nativités, mais aussi bien les nappes dressées de Cézanne ou les "carrés" de Mondrian) des fonctions (plastiques, constructives, sémantiques, syntactiques, symboliques, décoratives, stylistiques, etc.) de niveau différent (le problème étant alors de savoir si l'on est fondé à prétendre produire le système de ces assignations, et cela sans préjuger pour autant de la cohérence des niveaux, de leur degré de systématité). Encore convient-il de faire leur place, avec Meyer Schapiro, à coté des unités immédiatement identifiables comme telles, aux éléments non mimétiques, non directement signalétiques, et pourrait-on dire non discrets, du message iconique,

tous éléments - la forme du support, son cadre, les propriétés du fond comme champ, les rapports d'échelle et d'orientation, de positionnement, d'espacement, les composantes de la substance iconique comme telle, points, lignes, surfaces, taches, etc. , et d'abord la couleur qui, à en croire Benveniste - mais cette affirmation, qui porte la marque d'un logocentrisme sournois, cesse d'être recevable pour une pensée qui travaille à imposer une autre notion que strictement linguistique du signe -, la couleur qui, considérée en elle-même, ne se laisserait en aucun cas déclarer au titre de signe, ni même d'unité. Tous éléments qui jouent dans la peinture représentative un rôle décisif, un rôle intégrant (au sens linguistique du terme), mais que la peinture moderne, depuis Cézanne et Seurat, s'efforce au contraire de dissocier de leur fonction imageante, pour les exhiber, les produire dans leur valeur d'expression, de signifiante propre, autonome: au point que la "non-figuration", loin d'apparaître comme un cas particulier, comme un moment limite dans l'histoire de la peinture, et qui ne se laisserait penser qu'à partir de la structure représentative telle que celle-ci s'est constituée de la position assignée au sujet dans le dispositif perspectif, conduit au contraire, si on la prend comme elle doit l'être au sérieux, à soumettre, par la "mise à nu" du "procédé" (comme parlaient les Formalistes) et la substitution à la visée de la Nature de celle de l'expression picturale elle-même, le système "Peinture" à un déplacement radical dans l'ordre de la signifiante, jusqu'à le soustraire, au moins pour partie, à la relation d'interprétance où le discours sémiologique - dont c'est peut-être là l'une des fonctions idéologiques majeures prétend au contraire l'enclorre.

(5)

A la question: le système "peinture" se laisse-t-il réduire à des unités ? On répondra donc par la négative. Restant à déterminer si les unités que ce système met cependant en jeu, de toute évidence, et qui en représentent peut-être la retombée, ou l'échappée (comme on le voit lorsqu'une organisation perspective se donne à lire à partir de quelque indice ou "flexion" figurative: un fragment architectonique présenté en raccourci, la "diminution" à laquelle sont soumises les figures, etc.), si ces unités sont des signes, et si la notion même de signe, dans son acception traditionnelle, est pertinente dans le contexte d'un système qui ne se laisse pas - sauf exceptions toujours signifiantes, sinon polémiques, tactiques, voire stratégiques, et dont l'art moderne n'est pas seul à proposer l'exemple - ramener à un code digital, puisque aussi bien il impose de faire place, à côté des éléments immédiatement repérables sur le plan perceptif, à des procédures figuratives elles-mêmes irréductibles à un corps de règles qui seraient censées présider à l'association et à la combinaison d'unités en nombre fini et de même niveau. Si la notion de signe peut s'avérer recevable dans le domaine "Peinture", ce sera à partir d'une autre découpe que celle à laquelle on s'est jusqu'ici référé. Au "patron" strictement saussurien, qui impose de distinguer entre l'ordre du "système" (la compétence) et celui des productions concrètes (la performance), on substituera une articulation qui empruntera sa pertinence d'une distinction entre les niveaux d'analyse (la question devenant peut-être alors celle du rapport entre deux "performances", celle de l'oeuvre et celle de l'interprétation, tel qu'il s'inscrit dans un espace commun, mais non identique, de "compétence"). Ignorant provisoirement le problème de l'articulation proprement figurative ou plastique, on posera que si le concept de signe peut prendre valeur opératoire dans le domaine "Peinture", c'est d'abord (et peut-être exclusivement) par référence à un niveau, à un mode de signifiante qui n'est pas celui - sémiotique - où les unités perceptives, formes et/ou figures, sont reconnues pour telles (et cela même si cette reconnaissance passe par le détour d'une "déclaration", d'un interprétant explicite), mais à celui sémantique - où l'image, d'en appeler à une lecture, en vient à assumer un statut proprement discursif, dès lors, pour parler comme les iconologues de l'âge classique, qu'elle est "faite pour signifier une chose différente de celle que l'il voit". La théorie des niveaux développée par Panofsky, en même temps qu'elle réitère la coupure marquée en son temps par Cesare Ripa entre l'ordre du visible et celui du lisible, conduit semblablement à opposer à l'univers des motifs, des objets ou des événements figurés par des lignes, couleurs et volumes, l'univers des images, des

motifs reconnus comme porteurs d'une signification secondaire ou conventionnelle aussi éloignée qu'on voudra de leur signification primaire, "naturelle", et qui prêtent à combinaison sur le mode de l'"histoire", de la fable ou de l'allégorie, en même temps qu'à toutes sortes de redoublements figuratifs (l'"image" d'Isaac étant à son tour prise pour "figure" de celle du Christ, qu'elle préfigure, etc.): soit l'univers d'un discours, dont l'image, au sens qu'on a dit, constitue l'unité minimale, lors même qu'elle s'articule déclarativement sur le mode d'un énoncé ("un personnage féminin tenant une pêche dans sa main droite" étant à lire, suivant l'exemple que retient Panofsky, comme une personnification de la "Véracité"). Unité, au registre sémantique ou opère l'iconologie, qui paraît devoir être reçue au titre de signe dès lors qu'elle se trouve associer un "signifiant" (le motif donne à "voir") et un "signifié" (le concept ou l'énoncé donné à entendre), et qu'elle se laisse identifier, au titre de composant et éventuellement d'intégrant (au sens où Meyer Schapiro a pu montrer, dans une étude célèbre, que l'image de Saint-Joseph fabriquant un piège à souris "intégrant" l'Annonciation du Maître de Flemalle, dans sa différence d'avec les représentations traditionnelles de cet événement) dans une unité de niveau supérieur, celle que constitue le tableau. Unité, signe minimal d'un "discours d'images" (ragionamenti d'imagini, comme disaient encore les iconologues) par lequel la peinture est mise en position de représenter, de mettre en scène, de signifier par des moyens strictement représentatifs quantité de notions, de relations, sinon de propositions abstraites. Et si les travaux de Panofsky sur le symbolisme dans la peinture flamande se trouvent recouper de façon frappante les analyses de Freud sur le travail du rêve (elles-mêmes référées, de la façon la plus explicite, au travail de peinture), la rencontre n'a rien de fortuit: il suffit d'accepter que la symbolique des Van Eyck, comme celle du rêve selon Benveniste, relève d'une véritable logique du discours, et que ses figures sont d'abord des figures de style, des figures de rhétorique, des tropes. Dans la Science des rêves, Freud lui-même avait proposé de l'École d'Athènes de Raphaël une description qui va dans ce sens: le fait de rassembler dans un espace scénique posé comme unitaire des philosophes appartenant à des âges et aussi à des cultures différentes, sinon antagonistes, apparaît comme un moyen, pour le peintre, d'imposer sur le mode strictement figuratif d'une monstration, une notion de la philosophie comme règne trans-historique et comme société d'esprits ou Platon, saint Thomas et peut-être Averroès lui-même, se trouveraient dialoguer par delà les contingences d'espace et de temps, de langue et de croyances. Or les procédés utilisés par les Van Eyck ou par Roger van der Weyden, sont exactement de même nature. Tel, pour n'en retenir qu'un seul parmi tous ceux que recense Panofsky, le procédé qui dans l'unité d'un même décor ou cadre architectural, par exemple une église, à l'intérieur ou devant laquelle se joue la scène, fait le peintre associer deux "styles" marqués comme tels, le style roman et le style gothique, pour représenter la succession des temps, l'opposition de l'avant et de l'après, voire celle, toute notionnelle, de l'Ancienne et de la Nouvelle Loi.

(6)

Si l'on devait admettre, suivant toujours Benveniste, que le système "Peinture" se caractérise par le fait qu'à la différence de la langue, il ne présente qu'une signifiante unidimensionnelle (la signifiante sémantique, correspondant à l'univers du "discours", à l'exclusion de toute signifiante proprement sémiotique), force serait alors de reconnaître qu'une bonne partie du programme d'une sémiologie de la peinture aurait d'ores et déjà été réalisée sous le titre de l'Iconologie, voire de l'iconographie entendue, suivant le mot de Panofsky, comme une "Science d'interprétation". Mais si l'Iconologie peut prétendre à récupérer, en dernier ressort, sous l'espèce non plus de signes, mais de "symptômes" d'une vision du monde ou d'une conscience de classe, les traits dits "stylistiques" de l'oeuvre, et jusqu'à sa facture, elle n'en demeure pas moins dans l'incapacité, et avec elle toute discipline strictement interprétative, de rendre compte de la peinture considérée dans sa substance sensible, dans son articulation proprement esthétique, au sens kantien du terme. Or c'est là une question que le sémiologue ne peut ignorer, qu'il lui arrive même de poser, que de savoir si l'oeuvre d'art se réduit ou non à un système de signification. Question décisive

au regard de l'interrogation dont ces "Thèses" ont pris leur départ, et qui portait sur la "vérité" de la peinture, sur la vérité en peinture, et sur le statut (idéologique, critique, théorique) du discours sémiologique dans son rapport à cette vérité. S'agissant du "sens" que produirait la peinture, il est sûr que la spécification n'en saurait appartenir à la peinture elle-même, mais à la langue, qui "seule peut tout interpréter". Mais l'oeuvre, l'oeuvre d'art, l'oeuvre de peinture n'ont-elles d'autre destin (au sens ou Freud parle d'un destin des pulsions) que l'interprétation, d'autre avatar prévisible, pour reprendre un mot de Lotman qui ouvre une perspective très neuve, que la sémantisation ? Telle n'était pas, semble-t-il, l'opinion de Freud lui-même, au moins pour ce qui regarde l'oeuvre dans son rapport à son producteur: "La signification ne représente pas grand chose pour ces gens "les artistes». Ils ne sont intéressés que par les lignes, les formes, l'accord des contours. Ce sont des tenants du principe de plaisir. Est-ce à dire que l'univers des lignes, celui des formes, celui du contour - à l'exclusion, combien significative, de la couleur - ne relève pas directement d'une analyse en termes de signification, mais d'une approche formelle, sinon "stylistique", la question demeurant par ailleurs entière de savoir comment la forme, ainsi distinguée du contenu, trouvera à s'articuler sur une économie, fût-ce celle du "plaisir" ?

(7)

Le problème revient à celui de l'existence ou de la non existence d'un niveau sémiotique de la peinture. Or la question est généralement mal posée, dès lors qu'elle vient recouper celle du "style" (notion dont il faudrait montrer quel rôle néfaste elle joue dans les études d'art, et comment son avancée vise à prévenir la position même du problème qui nous occupe, à en interdire l'énoncé), dès lors surtout qu'elle se trouve interférer avec celle de l'image, qu'elle est posée comme question de la nature, sémiotique ou non sémiotique, de l'image. On a vu que pour Panofsky l'image ressortissait au niveau symbolique. Mais c'est qu'il n'y a d'image, pour l'Iconologie, qu'à compter du moment où, à la signification "naturelle", donnée au registre de la perception, se superpose une signification conventionnelle. Si l'on retient l'image non plus pour ce qu'elle signifie, mais pour ce qu'elle donne à voir (et sans préjuger de la nature de l'articulation du lisible sur le visible), il s'agira de déterminer si l'image, le "faire image" (la "synthèse imageante" des phénoménologues) se laisse penser et analyser en termes d'articulation signifiante. D'où, indépendamment de la détermination logique qui conduira à penser la construction de l'image, par priorité, sous la rubrique de l'espace - notion, en matière de peinture, des plus équivoques, des moins théoriques qui soient -, la référence désormais de règle aux tentatives faites pour étudier le procès imageant (et le procès perceptif lui-même) au titre de procès de communication, et dans les termes de la Théorie de l'Information, toutes tentatives qui correspondent à un retour à une position pré phénoménologique du problème, puisqu'elles reviennent à établir l'image, prise pour analogon du réel, dans un rapport de d*notation par rapport au perçu ou, ce qui revient au même, dans une relation de reproduction et/ou d'équivalence par rapport à la perception. Comment l'image n'aurait-elle pas statut de message quand la perception est elle-même assimilée à une opération de déchiffrement, de "reconnaissance", quand l'une et l'autre sont renvoyées à leurs communes racines conventionnelles ? Encore conviendrait-il, préalablement à toute discussion sur ce point, de s'interroger dès l'abord sur la détermination (théorique, idéologique, linguistique) qui conduit à penser la peinture sous le titre, sous la rubrique de l'image (et réciproquement). La peinture serait une image, mais une image d'un type particulier, sinon spécifique: une image qui se caractériserait par un surplus de substance, d'où lui viendraient son poids, sa charge, son titre de peinture, et qui produirait, à ce titre, un effet de plaisir lui-même spécifique. Elle n'en devra pas moins être visée, être posée comme une variété d'image parmi d'autres, variété privilégiée, sinon dominante, dans une culture où le terme même de "peinture" (qu'on songe aux difficultés que pose à cet égard la traduction de Wittgenstein) peut être pris pour synonyme d'image, de représentation, de portrait, voire de reproduction ou d'imitation (par où s'introduit, à travers le thème de la mimesis, la question de la vérité de l'effigie, de la vérité en effigie). Quant au programme d'une sémiologie générale, la sémiologie de la peinture ne s'en inscrirait pas moins à

sa place, sous la rubrique d'une sémiologie de l'image, et comme une branche particulière de celle-ci.

(8)

Parodiant Merleau-Ponty, on dira qu'à faire de la peinture avec du perçu on ne saurait qu'en manquer le niveau sémiotique et, partant, que manquer la peinture elle-même, dans la mesure où une vérité travaille à s'y faire jour, qui ne relève pas immédiatement de l'ordre du discours, mais qui a rapport, au premier chef, avec la perception. Car il y a bien quelque chose comme un niveau sémiotique de la peinture, mais qui ne se laisse pas reconduire à l'instance du signe, pas plus qu'à celle de l'image, dont la notion fonctionne ici, de toute évidence, comme un véritable obstacle épistémologique: le niveau, par exemple, où oeuvrait Cézanne quand, dans une intention encore de dénotation, il disait vouloir substituer au problème de la lumière celui de la couleur et de la représentation, des sensations colorées par des sensations colorantes. Ce travail, au plus près de la perception, sur le signifiant, cette mise au travail du signifiant dans la peinture dont l'art de Cézanne aussi bien que celui, contemporain, de Seurat, offrent l'exemple, témoigne, avec une éloquence qui n'emprunte que des seules ressources de la peinture, du fait que la surface de clivage entre le sémantique et le sémiotique n'est pas à chercher entre le niveau de la figure (donnée à voir) et celui de la signification (donnée à entendre), mais quelque part sur la jointure entre le lisible et le visible, entre le domaine du symbolique et celui du sémiotique, à condition de penser le sémiotique, avec Julia Kristeva, comme une modalité qu'on pourrait dire en effet psychosomatique, en prise directe sur le corps, du procès de la signifiante, et comme un moment logiquement, génétiquement, productivement antérieur au symbolique, mais qui fait dans celui-ci l'objet d'une relève par laquelle il s'y intègre. Moment d'une articulation - celle d'un continuum - préalable à celle du signe linguistique et du signe iconique lui-même (dans la mesure où celui-ci ne se constituerait comme tel qu'à déterminer un interprétant). Moment pré-thétique, antérieur à la position du sujet, dans sa référence à l'expérience de l'image spéculaire, et dont l'articulation du champ chromatique, strictement contemporaine, comme l'a montré Jakobson, de celle du champ phonématique, offre la meilleure illustration: d'autant que l'histoire de la peinture nous donne aujourd'hui à voir comment le sémiotique, sous l'espèce précisément de la couleur, peut se laisser récupérer et fonctionner, au titre de supplément, à l'intérieur du symbolique, mais aussi comment il peut faire retour, sous le symbolique et en dehors de lui, dans une position d'extériorité par rapport au signe et à toute signification constituée dans l'ordre du langage aussi bien que de l'image, de la représentation (sauf à prendre enfin au sérieux ce que Peirce aura travaillé, sur le tard, à énoncer sous le titre de l'hypo-icône, de l'icône qui ne se laisse encore penser sous aucun titre, et d'une représentativité préalable à toute relation d'interprétance, aussi bien que l'idée où il était qu'à prendre la notion au sens le plus large, un signe pouvait admettre d'autres interprétants qu'un concept: une action, une expérience, voire un effet sensible, une pure qualité de "feeling") En ce sens, on est fondé à prétendre que la sémiologie, dans son ordre de dépendance linguistique, est comme travaillée par la question de la peinture, comme elle l'est, encore, par celle de l'écriture, soit les deux ouvriers, le peintre et l'écrivain, que déjà le Philèbe associait dans une même tâche en partie double. Mais quant à l'économie du procès signifiant dont la peinture est le théâtre (et dont elle définit et redéfinit sans cesse la scène), cette économie est à penser, jusque dans ses limites et peut-être son "au-delà", dans le registre freudien et à partir du concept qui continue de faire, dans la lecture de Freud, l'objet d'une véritable censure, à savoir celui de régression, tel que l'introduit la Science des rêves. La régression formelle qui est au principe en même temps qu'elle fait le ressort du travail du rêve, un travail lui-même pensé, dans le texte freudien, dans la référence explicite à celui de peinture, et qui ne produit ses effets, en dehors de toute relation d'interprétation, qu'à jouer de l'écart - et de la tension qu'il engendre entre le registre du visible (de ce qui peut être montré, figuré, représenté, mis en scène) et celui du lisible (le registre de ce qui peut être dit, énoncé, déclaré). Ecart qui est celui d'un travail producteur d'une plus-value: une plus-value iconique, dès lors, comme l'indique Peirce, et cela doit être

souligné, que l'icône a pour propriété distinctive fondamentale que par son observation directe d'autres vérités concernant l'objet peuvent être découvertes que celles qui suffisent à en déterminer la construction ; mais aussi, dans le cas de la peinture, une plus-value spécifiquement picturale, qui la définit dans sa différence d'avec l'image et lui confère le privilège qu'on a dit. Ecart qu'on marquera soit comme le lieu d'une opposition (d'une contradiction), soit comme celui d'un échange, et sans doute comme les deux ~ la fois, comme le veut la prise en compte de la "figurabilité" qui fait la condition de toute régression. Ecart, encore, constitutif de la textualité picturale en tant que celle-ci est comme tissée de visible et de lisible, et à partir duquel il convient de poser, par rapport au système "Peinture", la question du signifiant; le signifiant dont Freud nous enseigne, à bien le lire, qu'on ne saurait le produire, ni même le reconnaître, à partir d'une position d'extériorité, puisque aussi bien il ne se donne qu'à y être pris.