

Entre langage et peinture : Louis Marin et la question de la représentation

Sophie Marcotte Chénard, *Université d'Ottawa*

L'histoire de l'art semble indissociable de l'interrogation suivante : comment parler de la peinture ? Quel doit être le statut du discours sur l'art, c'est-à-dire de la parole qui prétend pouvoir livrer la signification, ou du moins rendre compte de la composition, de l'œuvre picturale ? Louis Marin, philosophe, spécialiste de l'âge classique et de la Renaissance italienne, considéré comme l'un des grands historiens de l'art avec Daniel Arasse, Hubert Damish et Georges Didi-Huberman, propose une voie particulière pour rendre compte du discours sur l'art qui mérite ici tout notre intérêt.

Pour Marin, l'analyse d'une œuvre, qu'elle soit d'ordre linguistique ou pictural, doit s'effectuer à partir du concept de *représentation* : il s'agit, dans sa pensée, de la notion la plus fondamentale. Notre recherche aura donc pour objectif principal d'établir la signification du concept clé de représentation et de mettre au jour à la fois ses possibilités et ses limites dans l'analyse de l'œuvre d'art. Nous irons encore plus loin en suggérant que l'intention fondamentale de Marin n'est pas uniquement de proposer le développement d'un outil de lecture des œuvres d'art, mais bien de parvenir à démontrer de quelle manière l'articulation entre le signe et l'image, entre le texte et le tableau, entre la pratique discursive et la pratique picturale, peut se résoudre à travers le concept même de représentation.

Pour commencer, nous devons insister sur le fait qu'il est essentiel, afin de saisir les implications philosophiques du projet général de Louis Marin, de garder à l'esprit que sa recherche vise en dernier lieu une réciprocité du signe et de l'image qui n'annule ou n'annexe aucun des deux termes, mais les fait coexister et plus encore évoluer ensemble. La question qui nous intéresse ici est celle de savoir à quel point il est possible de soutenir cette proposition ou

de réaliser cette ambition d'une réconciliation de la peinture et du langage.

Il faut comprendre, sur ce point, que le projet de Marin s'inscrit dans l'horizon plus large du rapport, dans l'histoire de la pensée, entre le discours philosophique et l'art. D'une certaine manière, ce dernier cherche à dépasser les relations d'inclusion ou d'exclusion entre philosophie et art qu'ont proposées les philosophes du passé. Par relation d'inclusion, nous entendons l'annexion ou la subordination d'un des termes à l'autre. Par exemple, on peut penser ici au système hégélien dans lequel l'art finit par se résorber dans la philosophie, ou bien à la pensée nietzschéenne où le discours philosophique finit par se fondre dans l'art. En ce qui a trait aux rapports d'exclusion, l'exemple de la philosophie platonicienne nous montre bien le rejet de l'enseignement des poètes au profit de celui des philosophes. Dans cette optique, nous chercherons à évaluer si Marin parvient ou non à développer une théorie qui réconcilie, c'est-à-dire qui aboutit à une symétrie ou une harmonie, entre le discours sur l'art et l'art lui-même. Plus simplement encore, nous poserons la question suivante : réussit-il à fonder un discours *de* peinture, c'est-à-dire à proposer une lecture des œuvres d'art qui se présente comme une part intégrante de l'œuvre elle-même ?

Nous verrons que ce sera à la croisée des chemins entre les considérations de Marin sur le portrait du roi, sur le chiasme *pouvoir de la représentation – représentation du pouvoir*, sur la vérité de la peinture et sur la mise en abyme de la représentation, qu'il sera possible de dégager sa thèse centrale et d'en proposer une lecture critique. Dans un premier temps, nous nous proposons de mettre en lumière les assises conceptuelles de sa pensée en définissant la manière dont il conçoit le concept de représentation et en survolant la théorie du signe sur laquelle il s'appuie. Sur ce point, nous verrons qu'il soutient la thèse suivant laquelle l'image et parole possèdent une racine sémiotique commune qui permet la mise en relation du discours philosophique et de l'œuvre d'art.

Ensuite, il s'agira de discerner, à partir de ce que Marin désigne comme des «objets théoriques», soit des œuvres d'art textuelles ou picturales, de quelle manière se manifeste la représentation et

surtout, quelles en sont les conditions de possibilité. À cet égard, nous mettrons en scène les exemples de l'histoire du roi de Pellisson, du tableau de Nicolas Poussin intitulé *Les Bergers d'Arcadie*, et des peintures du Caravage.

Enfin, nous interrogerons ce projet général en ce qui a trait à la possibilité de produire un discours pictural, c'est-à-dire non pas un discours *sur* la peinture, mais bien un discours *de* peinture. La distinction entre les deux est cruciale : Marin cherche à « écrire » le tableau, c'est-à-dire à le décrire en faisant ressortir un discours qui serait commandé par le tableau lui-même. Autrement dit, il se pose la question de savoir comment parler du tableau tout en préservant sa spécificité : comment peut-on éviter d'absorber l'œuvre picturale dans le langage ? Comment peut-on démontrer que le « dire » du tableau - le discours de l'œuvre - soit nécessaire, sans pour autant que cela laisse supposer que le tableau ait été auparavant incomplet ? Ces multiples interrogations culminent ainsi en une question générale qui orientera et délimitera la problématique de notre recherche : l'œuvre d'art s'offre-t-elle toujours au discours ? En d'autres termes, est-il possible, comme semble le suggérer Marin, de trouver un lieu de rencontre entre peinture et langage qui ne réduise aucun des deux termes ?

1. Une esquisse de la pensée de Louis Marin : la définition du concept de représentation et la théorie du signe

L'essentiel de la démonstration suivante ne peut être compris qu'à l'aune de la définition que propose Marin du concept de représentation, concept qui ne se laisse saisir qu'à l'intérieur d'une double problématique. D'un côté, la représentation peut être considérée dans sa dimension de transparence transitive, c'est-à-dire par le fait de représenter quelque chose. D'un autre côté, elle peut aussi être pensée à partir de sa dimension d'opacité réflexive, c'est-à-dire par l'idée que « toute représentation se présente représentant quelque chose¹ ». Nous tenterons, dans cette première section, d'expliquer cette distinction qui constitue le fondement de la thèse de Marin sur la relation entre langage et peinture. C'est en effet à partir de ces deux niveaux de la représentation que se joue l'essentiel de la démonstration de l'auteur.

Dans la première acception de la représentation, celle que l'on désigne comme la transparence transitive, il s'agit de présenter l'absence, de «re-présenter», c'est-à-dire de présenter à nouveau l'objet qui n'est plus. Il s'agit, en d'autres termes, de faire de l'absence une présence, ou bien de «faire comme si». On ne se trouve pas en présence de la chose, mais la représentation fait néanmoins advenir quelque chose comme un *effet de présence*. L'on associe généralement cette définition à l'idée de transparence dans la mesure où l'objet représenté s'inscrit dans un continuum historique ou conceptuel qui fait en sorte qu'on le reconnaît immédiatement comme tel. Pour dire les choses plus simplement encore, de l'objet référent, le signifié, à la représentation de cet objet, aucune équivoque ne vient se glisser ; il est possible de reconnaître d'emblée le sujet de l'œuvre. Au fond, ce que Marin nomme «transparence transitive» n'est que la capacité d'un objet de représenter autre chose directement.

Dans sa seconde acception, que l'on avait désigné comme l'opacité réflexive, on parle plutôt d'effet de redoublement de présence, et même de commutation, comme en dénote la valeur du préfixe «re» : *représenter* signifie alors supplément et remplacement du modèle, «entre duplication et substitution²». Ces deux dimensions d'intensité de présence et de remplacement nous ramènent à un exemple bien simple donné par Marin ; celui d'un avocat représentant son client. Dans ce cas, il s'agit d'un redoublement de présence par la monstration publique : la personne ou la chose se représente elle-même. En ce sens, nous comprenons bien pourquoi il n'est pas suffisant de définir la représentation comme n'étant que transitive ; on constate plutôt un double mouvement dans la mesure où la représentation est toujours aussi acte de présentation de la représentation d'un objet ou d'un sujet.

Ce second degré d'analyse, l'opacité réflexive, est la dimension latente de la représentation, puisqu'il s'agit des «aspects non mimétiques de la représentation mimétique³». La réflexivité de la représentation – doubler le moi, le sujet – est toujours déjà opaque, inaccessible : un *effet de sujet* se produit dans l'acte de se présenter représentant quelque chose, mais cet acte même doit échapper à la transparence pour que la représentation demeure intacte, c'est-à-dire

qu'elle conserve son pouvoir performatif. En d'autres termes, derrière la reconnaissance première d'une similarité entre un objet du monde et le même objet représenté dans un tableau, il y a aussi le tableau lui-même, c'est-à-dire le support physique, ainsi que le peintre qui a créé le tableau. Pourtant, ces derniers doivent en quelque sorte faire oublier leur présence, en demeurant invisibles, pour qu'on puisse se laisser porter par l'effet de représentation, pour que l'on y *croit* véritablement. Il ne faut donc pas que les marques de l'acte de la représentation puissent être retracées ou visibles si l'on tient à ce que le dispositif représentationnel lui-même fonctionne : il faut que le spectateur oublie pour un instant que ce qu'il a devant les yeux provient d'un sujet, c'est-à-dire d'un acte de présentation de la représentation.

L'originalité de Marin, à cet égard, est d'avoir soulevé le problème de l'oubli de la seconde dimension au profit de la première : entre l'effet-sujet, c'est-à-dire l'acte de présentation de la représentation et l'effet-objet – ou bien l'effet de présence – on insiste surtout sur le second, c'est-à-dire la représentation comme présentification de l'absence, comme *mimésis* au sens strict. Selon l'auteur, le discours d'opacité et de transparence est à la mode dans le domaine de l'art, mais se trouve à mettre totalement de côté l'opacité réflexive⁴.

Et pourtant, ce point est crucial pour comprendre à la fois le pouvoir de la représentation et sa limite : l'opacité réflexive crée l'effet de sujet par *le dévoilement du dispositif de représentation*. Par exemple, le tableau produit un sujet regardant parce qu'il se situe dans *l'acte* de représenter ; si les marques de l'énonciation de l'énoncé ne sont pas effacées, rendues invisibles, si l'on met au jour le dispositif qui fait croire au simulacre, l'on perçoit du même coup le secret de la représentation. L'opacité réflexive est donc l'acte de représentation, le mouvement même par lequel on représente, et non son objet ; et cet acte performatif doit demeurer latent pour que l'on puisse croire à l'effet de présence de l'oeuvre. Il faudra revenir sur ce dernier point, crucial dans la mesure où il constituera le lieu de rencontre de la peinture et du langage.

En résumé, le double mouvement de la représentation se développe comme suit : « premier effet du dispositif représentatif, premier pouvoir de la représentation : effet et pouvoir de présence au

lieu de l'absence et de la mort ; deuxième effet, deuxième pouvoir : effet de sujet, c'est-à-dire pouvoir d'institution, d'autorisation et de légitimation comme résultante du fonctionnement réfléchi du dispositif sur lui-même⁵ ». Marin indique bien, dans ce passage, la distinction entre les deux dimensions du dispositif représentationnel. D'une part, la représentation est *mimésis* au sens strict du terme, c'est-à-dire qu'elle rend présente ce qui est absent par l'imitation ou le simulacre : c'est ce qu'on nomme l'effet-objet, c'est-à-dire le fait de faire croire à la réalité du simulacre. D'autre part, le dispositif représentationnel tire son pouvoir de la conscience de son propre fonctionnement, c'est-à-dire au travers de l'idée que le support de la représentation doit demeurer dissimulé pour que l'effet-objet soit visible.

Cette double définition, nous explique Marin, s'inscrit dans une théorie du signe issue des développements de la *Logique de Port-Royal* d'Antoine Arnauld et Pierre Nicole. On y retrouve l'idée, reprise par notre auteur, d'un langage qui recouvrirait exactement le monde des idées. Cela signifie que le signifiant, le mot, et le signifié, le concept pensé, coïncideraient naturellement. Dans cette perspective, « l'idéal du langage est celui d'un langage qui s'oublie devant l'idée, qui s'efface comme pure transparence devant elle, dont, cependant, il permet seul la communication. C'est en ce sens que le langage est système de signification, que le mot est signe⁶ », nous dira Marin. Mais il est d'autres signes que le mot, ajoute-t-il en même temps. Déjà un glissement s'opère et le mène à affirmer, contre la théorie du signe de *Port-Royal*, que la peinture est, au même titre que l'énoncé discursif, un système de signes qui offre une signification dont la saisie par le regard et l'intelligence est possible.

Néanmoins, alors que le « mot-signe » n'entretient aucun rapport visible avec ce qu'il représente, c'est-à-dire qu'il s'efface pour laisser transparaître l'idée, le signe pictural est plutôt conçu d'une manière analogique, c'est-à-dire entretenant un rapport visible, un rapport de figurabilité, avec les choses du réel. Ainsi, malgré le fait que le langage et la peinture fonctionnent tous deux comme des systèmes de signes, le mode de substitution de l'objet à sa représentation est inversé : en effet, alors que cette substitution s'effectue de l'objet au signe dans

le langage, c'est au contraire « l'objet qui s'aliène absolument dans le signe pictural qui se substitue à lui » dans la peinture⁷. Autrement dit, dans l'œuvre picturale, ou dans l'art en général, le signe devient autonome, c'est-à-dire matériellement visible.

C'est pour cette raison, d'après Marin, que les logiciens de Port-Royal procèdent à une condamnation de la peinture. En effet, parce que cette dernière ne correspond pas à l'idée d'une articulation parfaite entre le signe et l'objet, elle ne peut s'inscrire dans une théorie du signe. Plus encore, les trois caractéristiques mentionnées par Marin au sujet de l'œuvre de peinture – l'auto-représentativité, l'auto-référentialité et l'idée qu'il s'agit d'un système clos et centré sur lui-même⁸ – semblent faire en sorte que le langage accède plus difficilement au tableau. En effet, l'auto-représentativité, qui signifie ici que le tableau se suffit à lui-même, ainsi que l'auto-référentialité, soit que l'œuvre de peinture est en soi un système représentatif de signes, font en sorte que le « dire », le discours de l'œuvre, n'apparaît pas comme allant de soi. Marin s'interroge alors : peut-on malgré tout sauver la peinture, autrement dit pouvoir néanmoins tenir un discours sur l'art qui ne soit pas externe, mais qui provienne de l'œuvre picturale elle-même⁹? Nous revenons ainsi à la question que nous avons posé au départ : une réconciliation du discours et de l'art est-elle possible ?

À cet égard, l'intention de Marin, qu'il s'agira ici de creuser, se situe entre la toute-puissance apparente de la représentation, c'est-à-dire les effets produits par le dispositif représentationnel, et ses limites réelles. L'importance de cette double démonstration provient du fait que la solution à la conciliation de l'énoncé discursif et de l'énoncé pictural se trouve dans l'interstice, l'intervalle, ou bien encore la limite de la représentation, où se dévoile la place du langage dans l'œuvre de peinture. En effet, comme nous le verrons, le tableau paraît être le lieu d'énonciation et de monstration d'une méta-représentation : elle dévoile les conditions de possibilité de la représentation elle-même.

Toutefois, Marin n'affirme pas qu'il y a identité entre la logique discursive et la logique iconique : il s'agit de rétablir non pas une relation d'annexion où l'image serait un pâle reflet du discours écrit, mais plutôt un rapport fondé sur l'idée que l'art pictural porte en son

sein l'appel d'un discours *de* peinture plutôt qu'un discours *sur* la peinture¹⁰. Nous tenterons, dans ce qui suit, d'évaluer la démonstration de Marin de ce que pourrait être un discours *de* peinture, c'est-à-dire une manière de parler de l'œuvre où il n'y aurait aucune tension entre langage et tableau.

2. Entre le texte et le tableau : les conditions de possibilité de la représentation

S'il faut trouver le lieu possible d'un discours de peinture qui soit légitimé par la peinture elle-même, on doit dès lors s'interroger sur l'articulation entre l'énoncé discursif et l'énoncé pictural : en quoi les deux procèdent-ils d'une même théorie de la représentation et comment, malgré ce qui les distingue, peut-on parvenir à les réunir sous l'égide de la représentation ?

En ce qui a trait à la relation entre langage et peinture, la philosophie serait, aux yeux de Marin, prise d'un double désir impossible : d'une part, elle voudrait un langage transparent qui exprimerait sans faille et sans intervalle la réalité, c'est-à-dire une sorte de description idéalisée, et d'autre part elle exprimerait le désir d'un tableau transparent au monde sensible. Marin parle ainsi d'un «rêve ou désir d'un double échange, traduction, translation, transposition où la logique et l'économie de la *mimésis* de l'art tourneraient au même régime que la logique et l'économie de la description de l'image [...]»¹¹.

Ainsi, quoique le langage et la peinture soient des systèmes de signes dont on peut déceler la signification, il n'en demeure pas moins que la seconde possède un statut particulier. Marin explique que, par la représentation, «la peinture est cette merveille qui détourne le regard de l'origine (l'original), de la chose, de l'étant du monde dans son dévoilement neutre et neutralisé parce que naturel, pour l'attirer et le capter par un leurre qui en est le substitut parce qu'il le répète et le reproduit¹²». Ainsi donc, la peinture semble être le domaine par excellence de la *mimésis* et, par le fait même, se présente comme la réalisation de la finalité de la représentation. Néanmoins, il s'agit de se demander si cette *mimésis* est accessible à la description, et si oui, selon quelles modalités particulières. En effet, si ce rapport

idéalisé par la philosophie d'une description parfaite d'une œuvre transparente au monde n'est qu'une illusion, comment peut-on penser un discours du tableau, en regard de ce qui a été dit plus haut à la fois sur le langage et sa proximité avec les systèmes de signes que sont les tableaux, mais aussi sur la particularité de la représentation picturale par rapport à la linguistique ?

Marin affirme vouloir lier iconique et linguistique à partir d'une ambition de faire correspondre la structure *image – signe* à celle de *présence – absence*¹³. Dans cette perspective, le texte et le tableau seraient tous deux la manifestation d'une absence mise en présence par la représentation. Pour Marin, il est indéniable que l'un comme l'autre sont d'essence narrative : la peinture produit, au même titre que l'écrit historique, un récit qui est représentation d'un moment dont on fait perdurer l'effet de présence.

En effet, Marin emploie souvent l'expression « lire le tableau » : celle-ci nous mène à poser la question de savoir si l'œuvre picturale peut représenter une histoire. Pour Marin, le tableau, à l'instar du texte, parce qu'il constitue un signe ou un système de signes, propose par conséquent toujours une narration¹⁴. L'enjeu, dans cette perspective, serait alors de faire croire à la « réalité des simulacres¹⁵ », c'est-à-dire de rendre effectif le pouvoir performatif de l'énoncé narratif-représentatif linguistique ou iconique. Un exemple peut venir illustrer ce dernier aspect : celui de l'historiographie du roi.

Tiré de l'ouvrage intitulé *Le portrait du roi*, cet exemple concerne l'historien Paul Pellisson et le roi Louis XIV. Le premier propose au second d'écrire son histoire, mais d'une manière particulière. Pellisson rejette d'emblée les formes narratives de chroniques ou de mémoires pour deux raisons. La première raison, plus théorique, provient de ce que la chronique offre la possibilité de distinguer le sujet de l'histoire, c'est-à-dire qu'elle permet de savoir si cela a véritablement eu lieu, eu égard à la présence du sujet impliqué lui aussi dans le récit. La seconde raison, politique cette fois, revient à l'idée que la présence d'un « je » qui narre l'histoire contrecarre la possibilité d'un seul sujet universel de la « grande histoire¹⁶ ». De quelle façon alors faut-il raconter l'histoire pour que sa représentation puisse se réaliser véritablement ?

Il faut que le narrateur, Pellisson dans ce cas, parvienne à éliminer toute trace de sa présence dans l'énoncé. Autrement dit, il doit procéder à l'abolition du sujet dans le récit. Ainsi que le souligne Marin, « tout se passe comme si, grâce à cette fiction, le pouvoir absolu racontait lui-même sa propre histoire par la voix et l'écriture anonyme du "je-on" narrateur qui ne voit que ce qu'il lui donne à voir¹⁷ ». Si l'on revient à la double définition de la représentation présentée précédemment, on ne peut manquer de remarquer la présence de sa seconde dimension : tout système de signe représentant quelque chose doit en même temps être opacité réflexive, c'est-à-dire acte de présentation de la représentation qui doit être dissimulé pour que cette dernière possède un pouvoir performatif.

Pour Marin, la peinture, au même titre que l'énoncé historique, apparaît aussi comme à la fois monstration et dissimulation. En effet, dans les deux cas, le succès performatif de la représentation dépend de la dissimulation des marques de l'énonciation au profit de l'autonomie de l'énoncé : le mode particulier d'énonciation de la représentation a pour condition d'en effacer les traces. « Le récit est un discours à narrateur absent¹⁸ » nous dira-t-il à ce sujet.

Puisque c'est le même dispositif qui doit faire effet dans le signe pictural, il serait alors possible, vu leur parenté, de produire un discours de peinture qui ne réduise pas l'œuvre à une forme de langage quelconque ou bien à un moindre être par rapport à la linguistique. Pour Marin, bien qu'une frontière soit tracée entre lisibilité et visibilité, elle est présente « mais pour être incessamment traversée¹⁹ ».

Il n'est pas évident de trouver un lieu à partir duquel penser le rapport entre le « dire » et le « voir » ; néanmoins, si l'on accepte, du moins provisoirement, la proposition de Marin suivant laquelle il y a une racine commune du langage et de la peinture, à partir de leur essence narrative respective et de leur obéissance à l'exigence d'opacité réflexive de la représentation, il est aisé de glisser du discours à la peinture, d'entremêler les deux. Ainsi, suivant l'idée que la logique langagière n'est pas étrangère à la logique picturale, quelle relation est possible entre les deux ?

3. La mise en abyme de la représentation et le lieu du discours

Afin de répondre à cette interrogation, il est d'abord nécessaire de comprendre que cette conception de la représentation prescrit un idéal fort de ce qu'elle doit être en peinture : Marin donne en exemple le fossé qui sépare le peintre Nicolas Poussin, qui serait animé d'un désir d'imitation guidé par un certain idéal de la beauté, et le Caravage, qui serait au contraire né « pour détruire la peinture²⁰ ».

Le schéma se complexifie un peu plus ici. En effet, l'idéal de la *mimésis* consisterait à maintenir un équilibre entre le pouvoir performatif de la représentation – faire voir le tableau sans que l'on ait trop conscience de son dispositif – tout en délimitant cette même représentation pour que l'on sache que l'on ait affaire à un tableau. Marin affirme que « c'est l'invisibilité de la surface-support qui est la condition de possibilité de la visibilité du monde représenté²¹ ». En même temps, c'est par l'idée de circonscrire un « espace de représentation²² » que l'on répond à la condition de possibilité de la lecture de l'œuvre picturale par le sujet : le cadre, l'ornement, constituent ainsi la partie visible du dispositif représentationnel.

À cet effet, le cadre agit comme scission entre espace pictural et espace « ambiant », nous dira Marin²³ : il est en quelque sorte cet entre-deux, entre le spectateur, c'est-à-dire l'œil qui regarde le tableau, et le monde du tableau lui-même. En d'autres termes, le cadre instaure, à partir du continu perceptif, un « discontinu figuratif²⁴ » qui agit comme « un signe performant un procès théorique et définissant le lieu d'une opération symbolique²⁵ ». En ce sens, comme le souligne Marin, l'ornement et le décor posent la limite de la représentation, sa « clôture », c'est-à-dire le cadre externe du dispositif. Selon lui, signe et image se rejoignent dans cette marge, cette limite de la représentation elle-même²⁶.

On peut en conclure qu'il est nécessaire, afin de parvenir à comprendre ce qu'est véritablement la représentation en peinture, de maintenir un équilibre entre la dissimulation des marques de l'énonciation et la visibilité du dispositif représentationnel. L'exemple du tableau de Poussin intitulé *Les Bergers d'Arcadie* constitue le modèle type qui révèle cette articulation, parce qu'il illustre, selon Marin, la représentation de la représentation, et crée un intervalle qui

dessine une virtualité « commune » du discours et de la vision, entre le « dire » et le « voir »²⁷.

Dans le tableau *Les Bergers d'Arcadie*, on peut voir deux bergers à la droite et une bergère à la gauche, qui regardent un homme agenouillé qui déchiffre une inscription. En omettant les détails iconographiques qui nous semblent de moindre importance, ajoutons simplement que cette disposition des figures, pour Marin, correspond à la configuration même de l'énonciation de la représentation : il y a émission d'un message par l'homme agenouillé et l'inscription dans la pierre, et sa réception par les figures du tableau.

L'essentiel de cette peinture réside au fond dans l'inscription « Et in Arcadia/Ego » écrit sur la pierre tombale au centre de l'œuvre²⁸. On constate ici un parallèle entre le spectateur et l'homme agenouillé : les deux voient, lisent et montrent. Alors que l'homme agenouillé le fait par rapport à l'inscription au centre de la pierre, le spectateur – dans ce cas Louis Marin lui-même – le fait avec le tableau. C'est cependant la signification de l'inscription qui se trouve à être le point central. Erwin Panofsky, célèbre historien de l'art, en a déjà proposé deux interprétations : cela pourrait être le symbole de la découverte par les Arcadiens de leur condition mortelle, si l'on comprend l'inscription comme voulant signifier « Moi aussi (j'ai été) en Arcadie » ou encore « Même en Arcadie, moi, je mourus²⁹ ». Il pourrait aussi s'agir d'une méditation et d'une nostalgie sur un passé de beauté, l'Arcadie étant souvent dépeinte comme lieu de joie, d'abondance, de jouissance. Dans les deux cas, le tableau pose « la question de la vérité en peinture, du sujet de représentation-énonciation et de l'« autonomie » de l'énoncé narratif³⁰ ».

L'interprétation de Marin sera qu'il faille conserver l'indéterminabilité du sens de l'inscription. La raison de ce choix interprétatif est que le tableau, par la présence en son centre de l'*ego*, signifierait l'impossible détermination du sujet, et plus encore son incessante dénégation et abolition nécessaire à toute représentation. Ce serait ainsi l'absence d'une présence dans le tableau qui assignerait au spectateur, au sujet, un lieu propre. En guise de conclusion sur ce point, on peut citer Marin lorsqu'il explique : « la représentation représente à son origine une absence, celle du sujet

de la représentation et à sa fin, l'autre de cette absence, un énoncé à la fois errant, divaguant qui est à tous parce qu'il est à personne³¹ ».

Il en découle que le tableau *Les Bergers d'Arcadie* dévoile la dénégation du sujet au centre de l'œuvre. Étrangement, c'est cette limite de la représentation qui commande l'appel du discours : ce serait l'écart, dans le tableau de Poussin, entre le geste et le regard du berger qui désigne l'autre homme agenouillé qui dessinerait, par le fait même, un vide qui pourrait être occupé par le discours du spectateur ou du peintre³². Autrement dit, ce serait dans l'équivoque de la représentation, c'est-à-dire l'absence plutôt que la présence, que se trouverait un lieu pour le sujet et le discours dans le tableau même.

En ce sens, c'est l'œuvre de peinture qui appelle la parole, la contient en son centre, lorsqu'elle laisse un vide qui doit être comblé par l'interprétation. La cohabitation du figuratif et du discursif est ainsi possible parce que d'un côté, la manière dont sont disposées les figures indique un parcours du regard, et de l'autre, cette même disposition ouvre à la possibilité d'une interprétation, d'un « espace de discours du regard³³ ». Pour dire les choses plus simplement encore, c'est le vide dans l'espace entre les figures, le lieu d'absence de la représentation qui peut être occupé par le discours³⁴. La place pour une description réelle et légitimée de la *mimésis* par le tableau lui-même se trouverait dans les marges ou les limites de la représentation.

Cependant, cela signifie en même temps que le discours du tableau n'est possible que lorsque le mécanisme de la représentation est dévoilé. L'exemple du trompe-l'œil nous renseigne bien à cet égard. Il diffère d'abord de la représentation en ceci que « le spectateur *admire* la représentation mais le trompe-l'œil *l'étonne*³⁵ ». Marin évoque notamment la présence d'une goutte d'eau dans un tableau : dès que notre regard se porte sur la peinture, on s'interroge alors si cette goutte d'eau est posée sur la corolle de fleurs, « sur le flanc du flacon », ou si elle se situe sur la surface de la toile. « La voici qui glisse non sur le cristal de la carafe, mais sur le plan diaphane de la tavola ... », note Marin³⁶. Par le trompe-l'œil, on nie la profondeur de la toile, l'espace même de représentation : par le simulacre, on rend

visible la surface-support du tableau et on dévoile et abolit en même temps le dispositif représentationnel. Comme le souligne Marin, « la chose trompe-l'œil dévoile dans la représentation le secret même de la représentation³⁷ ».

Il en est de même pour l'excès de représentation : alors que Poussin est considéré par Marin comme celui qui accomplit la représentation par une *mimésis* fondée sur la ressemblance qui provoque la délectation ou le plaisir, le Caravage, pour sa part, se situe dans l'imitation en excès. En effet, il supprime l'écart au réel en voulant représenter la chose elle-même de manière crue. Parce que l'œuvre picturale qu'il produit est comme la chose qui nous apparaît devant les yeux, elle n'est plus représentation, mais plutôt « présentation dans son double : un simulacre, un trompe-l'œil³⁸ ». Le tableau devient un effet de « voir », devient puissance ou force brute et signale l'acte de se présenter représentant quelque chose. Cela va à l'encontre de l'idéal de représentation dans lequel il s'agirait plutôt de faire oublier les marques d'énonciation de l'énoncé pictural. Marin affirmera que le Caravage, par sa manière de peindre, exemplifiée entre autres par *L'amour victorieux* et *Méduse*, « montre, représente l'excès de la représentation qui la fonde et l'autorise³⁹ ». Paradoxalement, il affirme aussi qu'une œuvre détruit la vérité de la peinture si elle est trop vraie⁴⁰.

Alors que les conditions de possibilités de la représentation tiennent au fait de trouver un équilibre entre la présence du sujet dans l'œuvre et l'opacité réflexive, la représentation elle-même semble ne pouvoir être nommée que s'il y a excès, au moment même où elle se résorbe et s'annule dans ce surcroît. Est-ce donc dans l'aporie ou le paradoxe de la représentation picturale que l'on trouve le lieu du discours de peinture ? Est-ce dans la marge de la représentation, à sa limite où elle s'annule ? En définitive, ce serait en quelque sorte l'aporie nécessaire de toute représentation qui prescrirait le lieu du discours de peinture. Ce serait par l'excès, lorsque la représentation se dévoile comme représentation, qu'il est possible de la dire. Étrangement, alors même que le surcroît de représentation rend caduque son pouvoir performatif, ce n'est pourtant qu'à ce moment-là qu'elle devient visible et qu'il est alors possible d'en parler. Le

paradoxe provient de ce que l'excès dévoile et annule en même temps le dispositif représentationnel ; alors même que l'exagération de l'effet de représentation rend celle-ci visible, et offre par conséquent une ouverture pour le discours sur la peinture, elle cesse en même temps d'être véritablement représentation.

En résumé, Marin propose de concevoir à la fois le langage et la peinture comme des systèmes de signes, ce qui signifie par conséquent que la frontière entre les deux peut être traversée. Ainsi, malgré la particularité du statut de la peinture, il est un lieu où le discours peut se glisser, soit dans l'aboutissement ou la fin de la représentation. La relation entre image et signe, entre tableau et parole, entre peinture et texte se comprend par le fait que l'écriture et ses pouvoirs se trouvent comme exaltés, appelés par « cet objet qui se déroberait nécessairement, par son hétérogénéité sémiotique, à leur toute-puissante emprise⁴¹ ». Étant donné que l'œuvre picturale est distincte du signe linguistique, elle échappe par conséquent aux moyens discursifs ; ce serait donc dans sa limite dévoilée par la fin de la représentation que le langage prend la peinture au piège, s'impose comme nécessaire, comme le démontrerait l'exemple du tableau *Les Bergers d'Arcadie*.

4. Perspectives critiques : peut-on « dire » la peinture ?

L'interrogation qui nous animait au départ était celle de savoir, à la suite de la question de Louis Marin, si un discours *de* peinture était possible, et si oui, à partir de quelles modalités du rapport entre le discursif et le pictural. L'argument principal de l'auteur consiste à dire qu'il est essentiel, pour qu'il y ait un véritable discours de l'œuvre picturale, de considérer d'emblée que la peinture est en soi un système de signes, c'est-à-dire une forme de discours ; on ne peut parler de la peinture que dans la mesure où le tableau et le langage, en tant qu'ils sont tous deux des systèmes de signes, ne sont pas étrangers l'un à l'autre. Nous avons pu voir que c'est à travers le concept de représentation que l'on peut penser cette articulation. Néanmoins, cela peut sembler problématique à plusieurs égards.

La dénégation du sujet dans la représentation, c'est-à-dire l'abolition de l'acte de présentation de la représentation, semble

faire partie intégrante de la définition de la représentation elle-même. Nous dirons avec Louis Marin que c'est peut-être dans l'œuvre de peinture que se trouve saisie l'essence de la représentation, sa force, mais qu'il revient plutôt au langage d'en dire sa fin et sa limite. En ce sens, n'est-ce pas placer la peinture en position inférieure par rapport au langage ? Dire que c'est le tableau lui-même qui commande le langage porte à considérer la peinture comme un système de signes insuffisant, incomplet : là où se dévoile et s'annule le pouvoir de la représentation picturale viendrait se profiler le discours de peinture, à la limite de l'insuffisance du tableau à parler par lui-même, par l'absence qui caractérise toute représentation de peinture.

Alors même que Marin se demandait si une forme de discours pouvait capter les pouvoirs particuliers de l'image, n'observe-t-on pas l'inverse lorsqu'il considère que le tableau ne peut être compris qu'à l'aune d'un appareillage linguistique qui se trouve dans l'aboutissement de la représentation, un peu comme si le discours viendrait prendre le relais de l'œuvre pour en épuiser la signification ? Ne serait-il pas légitime, à cet égard, de se demander si la peinture n'est pas plutôt ce qui peut se soustraire au discours, être en surcroît par rapport à lui ? Si l'on accepte le postulat de base de Marin selon lequel la peinture doit être considérée comme un système de signes similaire au discours philosophique sur l'art, il est alors difficile de ne pas réduire la peinture à une forme de langage inférieur par rapport au récit discursif. Autrement dit, même si Marin soutient que la peinture possède une spécificité propre qui ne peut se laisser réduire à la logique discursive, il semble en même temps affirmer que le discours vient se substituer à la représentation picturale lorsqu'elle atteint sa limite. Cela signifie en quelque sorte que, lorsqu'il s'agit de comprendre le pouvoir de la représentation, le discours de l'œuvre réussit là où le tableau lui-même échoue.

La difficulté principale que pose le projet de Marin se situe donc dans l'ambiguïté de sa position à l'égard du statut de la peinture. D'un côté, il semble présenter la peinture comme une forme de discours qui correspondrait au discours de l'œuvre : il existerait en quelque sorte une adéquation entre le tableau et la parole, un rapport qui ne serait pas artificiel, mais qui se présenterait plutôt comme

allant de soi. D'un autre côté, Marin paraît souscrire à l'idée qu'il subsiste malgré tout une spécificité de l'œuvre picturale, comme si en cette dernière résidait quelque chose qui ne peut se laisser réduire au discours, quelque chose comme un noyau irréductible.

Nous avons tenté de montrer la tension sous-jacente au projet de Marin, qui consiste en la démonstration d'une voie possible de réconciliation du langage et de la peinture. Son objectif est ainsi de rendre légitime le discours sur l'art, sur la peinture en l'occurrence, en le présentant comme un discours *de* peinture, c'est-à-dire un discours – produit par l'historien – qui ne serait pas externe à l'œuvre d'art, mais qui serait d'une certaine manière contenu en elle. Pour Marin, c'est dans le concept même de représentation que devient visible le lien qui unit l'art et le discours sur l'art : dans la limite où la représentation s'annule et se dévoile dans le tableau, il apparaît une prise possible pour le discours. En d'autres termes, c'est lorsque la représentation picturale se dévoile elle-même comme acte de présentation de quelque chose qu'elle rend visible son propre dispositif. Ce n'est qu'à ce moment-là qu'il est alors possible d'en rendre compte par le discours.

Il semble qu'un tel projet devrait appeler à une certaine prudence : le fait de fonder le discours de peinture sur les limites, ou même les failles, de la représentation picturale ne nous mène pas nécessairement à la mise en place d'un équilibre entre l'œuvre et le discours. Il est en ce sens légitime de s'interroger sur la réussite d'un projet qui prétend concilier signe et image à partir du concept de représentation : peut-on encore préserver la spécificité de l'œuvre d'art ?

Notre réserve concernant l'entreprise de Marin trouve ainsi son fondement dans le paradoxe qui résulte de son indécision : il veut à la fois maintenir que ce qui relève du domaine de l'iconique constitue, à l'instar du langage, un système de signes, et néanmoins préserver un espace du tableau qui ne pourrait être accessible au discours. Tout le problème tient au fait que les deux affirmations peuvent difficilement être conciliées ; alors que Marin cherche à penser un rapport entre l'art et le discours qui ne soit ni d'annexion, ni d'exclusion, mais plutôt de réconciliation, il semble ne réussir qu'à montrer la tension

qui demeure entre l'œuvre et le discours qui cherche à déchiffrer son sens. Le concept de représentation, dans cette optique, constitue certes le point de rencontre du pictural et du discursif, mais il s'agit dans ce cas d'une confrontation plus que d'une convergence. Le discours de peinture ne s'actualise que lorsque l'œuvre d'art s'annule dans le surcroît de représentation. Il semble que la démonstration de l'auteur aboutit à une aporie: l'équilibre entre le tableau et la parole qui cherche à en livrer la signification nous semble loin d'être assuré, et il faudrait alors se demander si ce n'est pas plutôt la tension permanente entre l'image et le mot, entre l'espace de l'œuvre et celui du discours, qui permet l'établissement d'une relation véritablement créatrice de sens.

-
1. Louis Marin, *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2006, p. 95.
 2. Louis Marin, *De la représentation*, Évreux, Gallimard, 1994, p. 254.
 3. *Ibid.*, p. 257.
 4. *Ibid.*, p. 255.
 5. Louis Marin, *Le portrait du roi*, Paris, Minuit, 1981, p. 10.
 6. Louis Marin, « Signe et représentation : Philippe de Champagne et Port-Royal », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 25e année, no. 1, 1970, p. 1.
 7. *Ibid.*, p. 2.
 8. Louis Marin, *Détruire la peinture*, Alençon, Galilée, 1977, p. 29.
 9. Louis Marin, « Signe et représentation : Philippe de Champagne et Port-Royal », p. 6.
 10. Distinction formulée dans Louis Marin, *Détruire la peinture*, p. 122.
 11. *Ibid.*, p. 253.
 12. Louis Marin, *De la représentation*, p. 23.
 13. *Ibid.*, p. 340.
 14. Lorsque Marin affirme que le texte propose toujours une narration, cela ne concerne pas toutes les catégories d'écrits, mais désigne plutôt certains types particuliers de textes que Marin privilégie et analyse : la fable, le poème, le récit biographique, etc. (Louis Marin, *Détruire la peinture*, p. 43).
 15. Louis Marin, *Le portrait du roi*, p. 41.

16. *Ibid.*, p. 58.
17. *Ibid.*, p. 90.
18. Louis Marin, *Détruire la peinture*, p. 37.
19. Louis Marin, *Le portrait du roi*, p. 147.
20. Louis Marin, *Détruire la peinture*, p. 14.
21. Louis Marin, *De la représentation*, p. 305.
22. Louis Marin, *Détruire la peinture*, p. 47.
23. *Ibid.*, p. 47.
24. *Ibid.*, p. 56.
25. Louis Marin, *De la représentation*, Évreux, Gallimard, 1994, p. 316.
26. Idée tirée de Louis Marin, *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, p. 67.
27. Louis Marin, *De la représentation*, p. 335.
28. Louis Marin, *Détruire la peinture*, p. 54.
29. *Ibid.*, p. 99.
30. *Ibid.*, p. 101.
31. *Ibid.*, p. 54.
32. *Ibid.*, p. 52.
33. *Ibid.*, p. 57.
34. *Ibid.*, p. 95.
35. Louis Marin, *De la représentation*, p. 309.
36. Exemple tiré de *ibid.*, p. 309-310.
37. Exemple tiré de Louis Marin, *De la représentation*, p. 310.
38. Louis Marin, *Détruire la peinture*, p. 120-121.
39. *Ibid.*, p. 122.
40. *Ibid.*, p. 133.
41. Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image. Gloses*, Paris, Seuil, 1993, p. 21.