

Pornographie

Autor(en): **Thévoz, Michel**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): - **(1994)**

Heft 3-4

PDF erstellt am: **05.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-870552>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

PORNOGRAPHIE

Texte-image : l'opposition est à la fois évidente et simpliste. Une œuvre figurative se développe à partir de l'objet pulsionnel, selon les lois du refoulement, c'est-à-dire par un jeu de substitutions métaphoro-métonymiques articulé comme un langage. Ce qui signifie que l'opposition de la *sémiosis* et de la *mimésis* n'est pas superposée mais transversale à celle de l'écriture et de la figure. La démonstration en est tentée à propos du *Laocoon* de Lessing et des natures mortes de Chardin.

Image / texte : l'opposition paraît de prime abord aussi évidente que la différence des sexes, et la relation des deux termes potentiellement aussi féconde. Mais, en seconde analyse, elle appelle quelques distinguos. Les caractères masculin et féminin ne se distribuent pas rigoureusement selon des critères anatomiques. De même, il y a toujours, sous quelque forme et à quelque degré que ce soit, de la textualité dans l'image et de l'imaginaire dans le texte. C'est dans les productions frelatées surtout que cette bisexualité est repérable, même si elle y est «honteuse» (au sens que Roland Barthes donne à ce terme). Dire d'une mauvaise peinture qu'elle est littéraire est encore un euphémisme : son code de référence, ce n'est assurément ni Proust ni Kafka, mais les romans de gare. Et ceux-ci affabulent à partir des illustrations de magazines ou de l'imagerie la plus stéréotypée. L'effet de réel est fondé sur cette collusion transsexuelle du texte et de l'image qui se réfèrent tautologiquement l'un à l'autre par présomption mutuelle de réalisme.

Est-ce à dire que la littérature et la peinture qui se respectent devraient se garder de tout métissage et cultiver respectivement la textualité et la visibilité pures ? Il suffit d'évoquer les spéculations de Francis Ponge sur la configuration typographique de ses poèmes,

ou l'évolution de la peinture de Cézanne de la manière dite «couillarde» à un «système» (c'est son propre terme) articulé comme une phonologie, pour admettre que les rapports de cette nature n'engendrent pas nécessairement de la pacotille. Dès lors que le figural et le textuel se soustraient aux effets de miroirs référentiels, dès lors qu'ils s'articulent, ils peuvent se prêter à des jeux plus déliés de décrochement et d'interaction ressortissant aux instances de l'imaginaire et du symbolique telles que Lacan les distingue. Si l'on veut repérer ces articulations subtiles qui peuvent intervenir au sein même du texte, ou au sein même de la peinture, il faudra justement se garder de prendre pour objet d'étude le couple constitué par un texte littéraire assorti d'une illustration, qui se prêterait trop complaisamment à l'attribution simpliste du textuel à Monsieur et de l'imaginaire à Madame. Il peut arriver en effet que le plus textuel et le plus imaginaire des deux ne soit pas celui (ou celle) qu'on pense ! Sans rien résigner de son pouvoir iconique, une image peut laisser transparaitre ses propres signifiants comme tels, ainsi que la logique de leurs combinaisons, en une réflexion seconde ou métapicturale qui rétroagit sur l'iconicité elle-même. Elle peut, autrement dit, faire accéder les formations imaginaires ou fantasmatiques dont elle procède à l'ordre symbolique.

On ne saurait mieux faire de se reporter au premier essai théorique à avoir établi rigoureusement la distinction et à avoir notamment tenté d'exempter la peinture de la rhétorique de l'*ut pictura poesis*. Le propos du *Laocoon* de Lessing, paru en 1766, et comme le veut son sous-titre, est de tracer une frontière entre la peinture et la poésie ; mais c'est aussi, et corollairement, de faire prévaloir les règles propres à chaque expression artistique sur l'imitation directe — de faire prévaloir, autrement dit, la *sémiosis* sur la *mimésis*. Il faut insister sur le fait que les deux dichotomies (poésie / peinture et *sémiosis* / *mimésis*) ne se recouvrent nullement : la ligne de fracture entre la *sémiosis* et la *mimésis* est transversale à la peinture et à la poésie, elle détermine ce qui constitue l'idéal et la menace de chacun des deux genres, qu'elle enjoint de respecter son langage spécifique. Lessing insiste sur ce double *rappel à l'ordre*, qui préfigure celui de Maurice Denis : «La peinture emploie des moyens ou des signes différents de la poésie, à savoir des formes et des couleurs étendus dans l'espace, tandis que celle-ci se sert de sons articulés qui se succèdent dans le temps¹». La démarcation entre les

1. Gotthold Ephraïm LESSING, *Laocoon*, Paris : Hermann, 1990, p. 120.

expressions plastique et littéraire n'a donc d'effet que dans la mesure où chacune obéit à sa formalisation respective. Toute promiscuité constituerait une menace de régression mimétique.

Lessing imagine d'ailleurs avec répulsion la physionomie d'un Laocoon qui eût transgressé les conventions de la statuaire et qui eût emprunté ses effets à la réalité immédiate :

Imaginez Laocoon la bouche béante et jugez. Faites-le crier et vous verrez. C'était une image qui inspirait la compassion parce qu'elle incarnait simultanément la beauté et la douleur; maintenant c'est une image hideuse, monstrueuse, dont on voudrait détourner son regard parce que la vue de la douleur excite la répugnance sans que la beauté de l'objet souffrant puisse muer cette répugnance en un doux sentiment de compassion. Une bouche béante est, en peinture, une tache, en sculpture un creux, qui produisent l'effet le plus choquant du monde, sans parler de l'effet repoussant qu'elle donne au reste du visage tordu et grimaçant².

Cette bouche béante réapparaît obsessionnellement dans le texte de Lessing comme le fantasme originaire et générateur de sa théorie. Comment ne pas y voir une métaphore sexuelle ! Il s'agirait autrement dit d'une tentation régressive, confusionnelle ou paroxystique, sanctionnée par la castration. Celle-ci règle l'accès à l'ordre symbolique, à l'instar du o / a (*fort/da*) du jeu de la bobine, c'est-à-dire de la première opposition phonématique qui, selon Freud, marque chez le petit enfant à la fois la perte de l'objet et l'entrée dans le langage³. Transgresser ce seuil, régresser à la vocifération primitive ou à l'imitation primaire, c'est s'exposer à cette bouche incestueuse et létale. Même les artistes les plus frustes des temps archaïques respectent la prohibition de l'inceste, fait observer Lessing, puisqu'ils «n'ouvrent jamais jusqu'au cri la bouche des barbares les plus sauvages lorsqu'ils les représentent saisis, sous le glaive du vainqueur, par la terreur et les angoisses de la mort⁴».

Si néanmoins le *Laocoon* prête à confusion et pourrait laisser croire à une équation des arts figuratifs et du principe de la mimésis, c'est parce que Lessing, féru surtout de poésie, s'en est tenu à quelques indications liminaires concernant la peinture et la sculpture. Il attendait, avoue-t-il au chapitre XXVI, la publication de *l'Histoire de l'art dans l'Antiquité* de Winckelmann pour s'avan-

2. *Ibid.*, p. 51.

3. Sigmund FREUD, «Au-delà du principe de plaisir», in *Essais de psychanalyse*, Paris : Payot, 1963, p. 7-82.

4. Lessing, *Laocoon*, p. 51.

cer sur ce terrain. Pour des raisons sur lesquelles il n'y a pas lieu ici d'épiloguer, il a été déçu, et, de ce fait, le *Laocoon* est resté inachevé. La partie qui manque, on pourrait considérer que c'est Quatremère de Quincy, grand lecteur et admirateur de Lessing, qui l'écrira avec son *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts*, paru en 1823. Avec les pires intentions du monde, celles d'un pédant réactionnaire, et au nom de l'Idéal académique, Quatremère de Quincy a préconisé un écart par rapport à la nature et une élaboration plastique qui peuvent prendre rétrospectivement un caractère novateur effectivement complémentaires des thèses du *Laocoon*.

Ce qu'avance Lessing à propos de la beauté visuelle dans les pages inédites qui auraient dû achever le *Laocoon* est significatif à cet égard :

La vocation de la peinture est de représenter la beauté physique. La beauté parfaite ne se trouve qu'en l'homme, seul capable d'Idéal. Il n'y a guère d'idéal dans les formes animales, et surtout pas dans la nature végétale ou minérale. Cela détermine le statut du peintre de fleurs ou de paysages, qui n'imité que des beautés sans idéal, et qui ne travaille par conséquent qu'avec l'œil et la main, sans que le génie y ait sa part⁵.

Il peut sembler curieux que Lessing situe l'idéalisme ou l'«Idéal» non pas tant dans l'art du peintre que, déjà, dans la réalité elle-même prise pour sujet, et plus spécialement dans le corps humain. Par quel privilège iconographique celui-ci aurait-il le pouvoir d'interdire la vulgaire imitation et de déterminer par conséquent l'effet pictural ou sculptural de beauté ? La réponse de Lessing est subtile : le corps humain n'est pas tout à fait réel, il est déjà stylisé dans son anatomie même, et il anticipe par conséquent l'élaboration esthétique de l'artiste. Lessing le fait observer à propos de l'influence de la statuaire sur la culture corporelle chez les Anciens :

Les arts plastiques, par l'influence qu'ils exercent immanquablement sur le caractère de la nation, ont un pouvoir qui doit attirer l'attention du législateur. Si une belle génération d'hommes produit de belles statues, celles-ci à leur tour agissent sur ceux-là, et l'Etat a dû en partie la beauté de ses hommes à ces œuvres⁶.

Ce n'est donc pas la statuaire qui imite le corps humain, ce serait plutôt l'inverse. A Sparte, par exemple, le tribunal des Ephores prescrivait à tous les adolescents des exercices de gymnastique et

5. *Ibid.*, p. 20.

6. *Ibid.*, p. 49.

de diététique «sur mesure» propres à les conformer aux canons sculpturaux. La nudité qu'invoque Lessing n'a donc rien de naturel, c'est la plus culturelle qui soit, précédée par son double iconique, s'écartant par rétroaction positive de ce qui aurait pu subsister d'immédiat dans le corps, excluant par conséquent les trivialités du réalisme. Ainsi, la précession de la culture sur la nature s'inscrit dans l'anatomie même et y blasonne pour ainsi dire la prohibition de la mimésis — qui n'est qu'une variante de la prohibition de l'inceste.

Il faut admettre par conséquent que la notion d'Idéal, issue d'une tradition platonicienne reconduite par l'humanisme de la Renaissance, prend chez Lessing — et un peu plus tard chez Quatremère de Quincy — une acception nouvelle. C'est une notion évidemment solidaire d'un contexte philosophique ou idéologique, et qui s'altère et se transfigure avec lui — tant il est vrai que les théoriciens novateurs, plutôt que d'inventer des néologismes, détournent et recyclent les concepts existants en les appropriant à leur propos général. Certes, dans la tradition néo-platonicienne, l'idéalisation concernait déjà prioritairement et même exclusivement la figure humaine, mais dans la mesure du rôle que celle-ci assumait dans l'«histoire», c'est-à-dire dans l'épiphanie des signifiés ultimes ou des Idées. L'Idéal était dans l'Être et non dans son reflet artistique. Il était donc requis que tous les langages, visuels et verbaux, se coalisassent et finalement s'indissociassent dans une même transparence s'ouvrant à l'hypostase de leur référent commun. Lessing, en revanche, rabat sa focale sur le signifiant lui-même, et il situe l'idéalisation dans la formalisation spécifique de chaque langage, à commencer par celui de l'anatomie humaine. Autrement dit, il assimile l'Idéal à une élaboration de l'écriture plastique telle qu'elle s'incarne déjà anatomiquement, plutôt qu'à l'exaltation de son signifié transcendant. C'est bien pourquoi il évoque l'effet en retour du canon sculptural sur la morphologie des corps. L'idéalisation ainsi envisagée tend à se déprendre de son origine ontologique et à s'identifier à un traitement sémiologique favorable à la spécification des langages.

Cette attention à la logique du signifiant se traduit notamment au chapitre VII du *Laocoon* par une observation subtile à propos de la description par Virgile de la scène représentée sur le bouclier d'Enée. Le poète, nous dit Lessing, eût pu simplement s'inspirer de ce traitement sculptural, qui anticipait son propre travail littéraire, pour célébrer le sujet représenté et amplifier ses effets poétiques. C'eût été une idéalisation au sens traditionnel, conforme au principe de *l'ut pictura poesis*, associant indistinctement les langages dans une même visée apologétique. Mais Virgile s'attache au contraire à dé-

crire le bouclier en tant qu'objet, sans omettre bien sûr la scène qui lui sert de décoration, mais sans éluder non plus l'interprétation ou la médiation intrinsèquement sculpturale de l'artisan qui avait forgé ce bouclier. Virgile assume, autrement dit, la translation des langages, et c'est en quoi, paradoxalement, et toujours selon Lessing, il invente : il applique son travail d'idéalisation à la forme dans son opacité d'écriture successivement plastique et poétique. De même, le corps humain qui intéresse Lessing, c'est celui, déjà sculpté par l'athlétisme, qui a donc déjà engagé le processus sémiotique d'élaboration poétique ou plastique, processus générateur d'idéalisme et de beauté.

En revanche, et tout à l'opposé du corps cultivé, c'est le fantasme de la bouche béante qui surgit dès qu'il est question d'imitation trop directe. L'art qui prétend se calquer sur la réalité brute ne peut engendrer qu'une laideur insoutenable, qui met Lessing dans tous ses états. La raison de cette sexualisation négative de la mimésis, il faut encore une fois la demander à Freud, qui fait ressortir ce paradoxe : «Il me paraît indiscutable que l'idée du "beau" a ses racines dans l'excitation sexuelle, et qu'originellement, il ne désigne pas autre chose que ce qui excite sexuellement. Le fait que les organes génitaux eux-mêmes, dont la vue détermine la plus forte excitation sexuelle, ne peuvent jamais être considérés comme beaux, est en relation avec cela⁷». Freud insiste dans *Malaise dans la civilisation* : si la psychanalyse n'a pas beaucoup d'éclaircissements à apporter sur la beauté, «un seul point semble certain, c'est que l'émotion esthétique dérive de la sphère des sensations sexuelles ; elle serait un exemple typique de tendance inhibée quant au but. Primitivement la "beauté" et le "charme" sont des attributs de l'objet sexuel. Il y a lieu de remarquer que les organes génitaux en eux-mêmes, dont la vue est toujours excitante, ne sont pourtant presque jamais considérés comme beaux. En revanche, un caractère de beauté s'attache, semble-t-il, à certains signes sexuels secondaires⁸». Cette contradiction (faire dériver l'émotion esthétique de l'excitation sexuelle, détourner cependant l'assignation de beauté de l'organe sexuel proprement dit), Freud l'explique par le complexe de castration et l'interdit sexuel majeur, liés tous deux à la découverte de l'absence de

7. Sigmund FREUD, *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Paris : NRF («Idées»), 1962, p. 173, note 22.

8. Sigmund FREUD, «Malaise dans la civilisation», *Revue Française de Psychanalyse*, 34/1, (1970), p. 26.

pénis chez la mère⁹. Le sentiment de beauté, dès lors, ne peut résulter que de déplacements métonymiques et de substituts métaphoriques d'abord sur le corps lui-même, puis au-delà, à la faveur de nouveaux décentrement qui obéissent à la logique du signifiant. Hubert Damisch a consacré un ouvrage d'«iconologie analytique» à ce processus vicariant de supplémentarité qui emprunte aussi bien la voie verbale du mythe (p. ex. le jugement de Pâris) que celle de la figuration artistique (p. ex. les pommes de Cézanne)¹⁰.

On notera par parenthèse que l'auteur invoque le fameux tableau de Gustave Courbet *L'origine du Monde* à titre de contre-épreuve, pour vérifier l'obscénité censée résulter de la transgression de cet interdit de représentation¹¹. Damisch devrait pourtant reconnaître que Courbet, comme beaucoup d'hommes probablement, n'a pas été très regardeur du sexe de la femme, qu'il a traité elliptiquement en l'occurrence, en réduisant la vulve à une simple fente — alors qu'un voile ou une posture plus pudique n'eût du moins pas attenté à son intégrité. Le paradoxe veut donc que Courbet ne se fût jamais censuré que dans cette œuvre-là précisément ; l'escamotage anatomique qu'il y a pratiqué apparaît comme une démonstration en forme de litote, et pas du tout comme une contre-épreuve, de ce principe freudien qui veut que la beauté, fût-elle érotique, ne puisse procéder que de la dérobade, de la dissimulation ou de la transposition de l'objet sexuel. Il faut que celui-ci disparaisse d'une manière ou d'une autre pour accéder à l'existence esthétique.

Cela dit, nous ne pouvons qu'adhérer à la conception développée par Damisch de l'œuvre d'art en tant que formation substitutive, dérivant de plus en plus loin, et en circonvolutions de plus en plus complexes, de l'irreprésentable fantasme originaire. Il subsiste cependant ce problème que Damisch lui-même formule ainsi : «L'assignation de beauté est la conséquence — ou pour mieux dire le corrélat — d'un déplacement, sinon d'un refoulement en bonne et due forme¹²». Il peut sembler curieux de situer la beauté artistique du côté du refoulement. Freud n'a-t-il pas présenté l'artiste comme un névrosé, certes, mais qui, à la faveur de cette espèce de narcose que produit l'effet esthétique, parviendrait à rendre ses fantasmes com-

9. Cf. «La tête de Méduse», in *Résultats, idées, problèmes*, t. II, Paris : P.U.F., 1985, p. 49-50 et «Les théories sexuelles infantiles», *La Vie Sexuelle*, Paris : P.U.F., 1969, p. 14-27.

10. Hubert DAMISCH, *Le Jugement de Pâris*, Paris : Flammarion, 1992.

11. *Ibid.*, p. 19-20.

12. *Ibid.*, p. 18.

municables, donc à les soustraire au refoulement ? N'a-t-il pas comparé l'art au rêve, voie royale vers l'inconscient ? L'art ne se rapproche-t-il pas du rêve plus étroitement encore que le récit qu'en fait le rêveur, puisqu'il court-circuite cette reconstitution ou cette rationalisation verbale et narrative ? La production d'un peintre ne se développe-t-elle pas dans le même sens que la séquence des rêves d'une même nuit ou d'une même période, au cours de laquelle l'objet du désir transparaît avec de moins en moins de déguisements ?¹³ On comprendrait le cas échéant que Freud ait passé aussi agilement de l'interprétation des rêves à celle des œuvres de Léonard et de Michel-Ange. La création artistique procéderait à la manière d'une anamnèse ou d'une cure psychanalytique à la faveur de laquelle le peintre ou l'écrivain formulerait de plus en plus ouvertement ses fantasmes et, ainsi, s'en libérerait. Le développement de l'œuvre obéirait donc au principe de «levée progressive du refoulement¹⁴», ce qui permettrait, en l'absence d'informations chronologiques, de dater telle ou telle production selon le degré de transposition fantasmatique qu'on peut y déceler. Voilà qui irait en sens inverse du processus centrifuge décrit par Damisch par rapport au fantasme originaire.

Cette conception quasiment étiologique d'une expression artistique aimantée par un *happy end* à la fois esthétique et thérapeutique est évidemment séduisante — aussi séduisante et aussi douteuse que la théorie de la séduction, précisément, qui a constitué l'état initial du système freudien. On sait que, sur la foi de ses premiers patients, Freud avait émis l'hypothèse d'un traumatisme infantile déterminé par l'attentat sexuel d'un adulte, traumatisme aussitôt refoulé, générateur de la névrose, mais susceptible aussi bien d'une *talking cure*. Il était ainsi tentant de concevoir la remémoration psychanalytique sur le modèle de l'anamnèse médicale, en postulant un déclenchement daté du processus pathologique qui obéirait ensuite à une chronologie stricte qu'il suffisait de remonter jusqu'à cette source traumatique. De même, l'œuvre de Léonard pouvait être envisagée comme une investigation rétroactive aboutissant au fantasme originaire de la Mère-au-pénis, investigation assimilable par conséquent à une auto-analyse.

Séduction, ou théorie, ou chronologie spécieuse, puisque Freud a été amené à réviser son point de vue et à mettre en doute les té-

13. Sigmund FREUD, *Ma Vie et la psychanalyse*, Paris : Gallimard («Idées»), 1950, p. 80, et *L'Interprétation des rêves*, Paris : P.U.F., 1967, p. 287.

14. Cf. Sarah KOFMAN, *L'Enfance de l'art, une interprétation de l'esthétique freudienne*, Paris : Payot («Science de l'homme»), 1970, p. 125.

moignages de ses patients. Si tant est qu'on puisse assigner une origine à la névrose, elle serait liée à la découverte traumatisante d'une sexualité endogène précoce et inavouable, dont le sujet tente de se disculper rétrospectivement en l'attribuant à un attentat, c'est-à-dire à une effraction venue d'autrui, et du monde adulte. En vérité, l'inconscient se rit de la chronologie, c'est un virtuose des anachronismes, il se conjugue au temps de l'après-coup, il antedate en toute désinvolture ses affabulations. « Afin d'éviter une erreur dans l'appréciation de la réalité, précise Freud,

on doit se rappeler que les «souvenirs d'enfance» des hommes ne sont fixés qu'à un âge plus avancé (le plus souvent à l'époque de puberté), et qu'ils subissent alors un processus de remaniement compliqué, tout à fait analogue à celui de la formation des légendes d'un peuple sur ses origines. On peut reconnaître clairement que l'enfant cherche à *effacer*, par des fantasmes concernant sa première jeunesse, *le souvenir de son activité auto-érotique*¹⁵.

Enfin, la fiction artistique ressortit elle aussi à ces productions légendaires par lesquelles les peuples s'inventent une origine glorieuse, ou à ces productions fantasmatiques *rétroactives* par lesquelles un adolescent ou un adulte cultive l'illusion de son innocence enfantine. Doit-on pour autant envisager la création artistique comme une variante du refoulement ? Disons tout au moins et par provision qu'il s'agit d'une forme complexe et éminemment culturelle d'élaboration secondaire. Il convient en tout état de cause de substituer au principe de «levée progressive de refoulement» celui, inverse, de *métabolisation ou de symbolisation progressive de la pulsion*.

L'interprétation que René Démoris donne de l'œuvre de Chardin et de son évolution corrobore remarquablement ce renversement de principe, et rejoint par conséquent les thèses de Damisch. Le développement de la production picturale irait dans le même sens que la progression du refoulement. En effet, c'est dans un tableau de jeunesse, *La Raie*, de 1726, présentée pour solliciter l'agrément de l'Académie, que le fantasme originaire ou l'objet libidinal apparaît avec le plus de crudité :

Objet dégoûtant [...], blessure sanglante [...], trou obscène [...], muqueuse où le sang affleure [...], image d'une pénétration exé-

15. Sigmund FREUD, *Cinq psychanalyses*, Paris : P.U.F., 1967, p. 233. Voir également le terme «sédution» in Jean LAPLANCHE et J.-B. PONTALIS, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris : P.U.F., 1967, p. 436-39.

cutée déjà par le couteau et la main, répétée maintenant par le regard: l'association avec des représentations sexuelles est difficilement évitable, qu'il s'agisse du sang versé des règles, de l'accouchement ou de la défloration¹⁶.

Bref, *La Raie*, ce serait en quelque sorte l'origine du monde de Chardin¹⁷. C'est de cette première période également que datent la plupart des effigies de lièvres ou de lapins crucifiés, aux jambes écartées, et qui, si l'on suit encore Démoris, proposent les associations sexuelles à caractère sadique les plus manifestes.

Mais Chardin paraît avoir ensuite ressenti confusément que ses sujets en avaient dit trop long et qu'il fallait s'en disculper. Il est amené à anagrammatiser le désir, pour ainsi dire. Il procède comme le rêveur qui «fait façon» de l'objet pulsionnel en le fragmentant ou en le déplaçant dans des contextes qui l'innocentent, à la manière des figures dans le tapis. Les natures mortes, les scènes familiales et les allégories s'enchaînent dès lors comme les tableaux successifs d'un «théâtre d'objets» évoluant selon les règles paradigmatiques et syntagmatiques de transposition, substitution, permutation, etc., qui régissent l'«autre scène» — toutes péripéties iconographiques que Démoris relate vigilement. Ainsi, suivant l'axe paradigmatique, le cuit en vient à se substituer au cru ou le porte-crayon au couteau du cuisinier; et, suivant l'axe syntagmatique, l'enfant qui fait des bulles finit par prendre la place de la bulle comme l'objet que l'adulte, prenant, lui, la place de l'enfant, c'est-à-dire du sujet, et, en l'occurrence, du censeur, doit maîtriser. Les tableaux de Chardin sont solidaires de la même manière que les mythes pour Lévi-Strauss, qui préconise de les envisager non pas isolément, mais par référence les uns aux autres, puisqu'ils se constituent par discrimination mu-

16. René DÉMORIS, *Chardin, la chair et l'objet*, Paris: Adam Biro, 1991, p. 30-31. Un siècle après les premières découvertes freudiennes, il se trouvera peut-être encore des historiens de l'art que de telles hypothèses feront ricaner. On peut à la limite leur concéder que, fatalement, cette interprétation-là, donnée à ce tableau précisément, reste hypothétique. La faire jouer néanmoins, c'est un risque à prendre, qui, le cas échéant, ne modifierait pas sensiblement les conclusions de R. Démoris ni les nôtres, si l'on admet l'évidence: l'art pas plus que n'importe quelle autre expression humaine, et moins encore assurément, ne saurait échapper aux déterminations inconscientes et à l'économie libidinale. Ceux qui n'accèdent pas à l'intelligence de processus aussi essentiels à la compréhension de la création artistique n'ont effectivement plus d'autre ressource que de ricaner bêtement.

17. Cela dit sans allusion au tableau de Courbet, surtout après ce que nous en avons dit, qui nous rendrait suspect d'un jeu de mots douteux.

tuelle, selon les règles combinatoires d'un système général de transformation. Ou, pour dire la même chose en faisant la part des déterminations psychiques, les natures mortes et les scènes de genre se suivent et s'opposent sous l'effet d'une «oscillation métaphoro-métonymique¹⁸» déclenchée par le scandale de cette raie que le peintre n'en finit pas d'expier. Il apparaît ainsi que la bouche fantasmée par Lessing et la raie de Chardin sont des métaphores jumelles, issues trop crûment d'un référent commun, objets d'interdit et génératrices d'angoisse, mettant en branle par conséquent les systèmes respectivement théorique et pictural à la manière de repoussoirs¹⁹. Cependant à la lecture de Démoris (et de Damisch), on ne peut que s'interroger sur l'inventivité d'une œuvre qui s'éloigne pourtant de sa vérité originaire. Si la création consiste à «névroser» progressivement l'expression en la transposant selon les règles complexes du refoulement, et si la réception consiste à refaire le chemin en sens inverse, à quoi bon cet aller et retour ? A vrai dire, le périple est encore plus compliqué que ne le laisserait croire une analyse strictement iconographique, si l'on prend en compte les innovations proprement plastiques de Chardin. Il apparaît en effet que le principe discriminatif de substitution et de permutation se reconduit dans le registre formel de la technique picturale.

Les objets que Chardin choisit pour ses natures mortes, ainsi que les relations qu'ils entretiennent, nous mettent déjà sur la voie. Ce qui frappe de prime abord, c'est leur contingence. Ils n'ont d'autre motivation, semble-t-il, que d'éluder toute signification (édifiante, sociale, anecdotique) qui pourrait prendre un tour compromettant, si indirectement que ce soit. La bulle, à cet égard, représente une sorte de fétiche — au sens psychanalytique : le leurre ultime au bord de la révélation du manque. C'est la chose — si on ose encore l'appeler ainsi — dont le rapport entre *esse* et *percipi* est le plus disproportionné. Trois gouttes d'eau, rien qu'une enflure, transparente, impalpable (sous peine d'anéantissement), sans pertinence narra-

18. Guy ROSOLATO définit l'oscillation métaphoro-métonymique, caractéristique de la création artistique, comme la reconstitution et l'articulation du processus primaire dans une activité d'expression, d'assignation et d'intégration symbolique. Cf. *Essais sur le symbolique*, Paris : Gallimard, 1969.

19. Le lecteur aura compris que le terme de pornographie que nous avons pris pour titre, envisagé par analogie avec celui de biographie ou de psychographie, s'applique au présent article en tant qu'il vise à repérer l'objet pulsionnel et ses avatars dans une œuvre picturale et/ou une œuvre théorique. Ainsi considéré, «pornographie» présente de surcroît cette opportunité de contracter étymologiquement les deux notions antithétiques de mimésis et de sémiosis.

tive, mais d'une emphase optique exorbitante. C'est l'imposture ontologique d'une bouffée d'air qui affecte la plénitude définitive de la sphère — mais qui crèvera avant même que le peintre ait pu l'esquisser. C'est une des dernières retombées de la *vanitas*, non plus morale, mais métapicturale ou auto-annihilatrice, ultime et dérisoire allégorie, celle de l'*historia* et de son inflation au temps de Greuze, c'est-à-dire de son agonie historique ainsi anticipée.

A l'instar de la bulle, les objets sur lesquels Chardin jette son dévolu pour peupler ses natures mortes, ce sont les plus élusifs quant à leur forme matérielle propre, et les plus sensibles aux reflets et aux incidences du voisinage. Ils éconduisent le regard en quête d'objectivité pour le renvoyer à d'autres présences latérales tout aussi évanescentes. Dans le gobelet d'argent se reflète une pomme d'api aux couleurs avivées par la proximité d'une écuelle qui eût été blanche sans l'éclat en retour de ce gobelet trop sensible au rayonnement de l'ensemble. Chardin porte électivement son attention sur tous les phénomènes de brillance, de réverbération, de moirures, d'irisations, etc., qui font prévaloir leur ordre phénoménal sur la forme et la couleur intrinsèques des objets. Les rétroactions, effets spéculaires et dilations optiques ne le cèdent ni en complexité ni en théâtralité aux conflits psychologiques et sentimentaux qui sont en train de monopoliser la scène dramatique.

Ainsi, le théâtre des opérations picturales se déplace de l'*historia* à ces interférences visuelles qui destituent l'objet de son autonomie morphologique. Cette esthétique de l'interaction optique requiert une technique elle-même relationnelle et combinatoire, en rupture avec la définition linéaire et le ton local. C'est en quoi Chardin annonce Cézanne : il substitue aux dégradés, aux fondus et aux glacis qu'on trouve encore dans la peinture d'Oudry et qui respectent la continuité matérielle de l'objet, une technique modulaire réduite à une gamme de tons discontinus qui n'ont d'effet figuratif que par la médiation de l'ensemble. Et il trouve dans l'autonomie de la touche le moyen de déprendre le signifiant pictural de son adhérence à l'objet et de le prêter aux jeux interactifs des brillances et des reflets. Aussi pourrait-on parler d'une *chromatologie* chez Chardin, qui jouerait un rôle comparable à la phonologie dans la langue, en tant qu'elle préserve le signifiant de toute régression analogique. C'est en quoi, disions-nous, on peut parler paradoxalement d'une composante textuelle chez le peintre le moins «littéraire» qui soit.

Il apparaît donc que la raie (si l'on peut cette fois risquer l'antanaclase) poursuit son tracé dans l'oubli de son origine libidinale,

comme un opérateur de discontinuité sémiotique. Le principe de substitution qui, sous l'effet du refoulement, régissait l'ensemble des figures et leurs transformations, se reconduit dans le registre plastique par une facture qu'on pourrait qualifier de structuraliste avant la lettre, pour ce qu'elle joue de la combinaison d'éléments arbitraires et «discrets» (au sens linguistique : ne valant que par leur présence ou leur absence).

Cette innovation n'a pas échappé aux contemporains. Diderot relève la disparité entre ce que nous appellerions aujourd'hui le signifiant et le signifié pictural : «C'est toujours une imitation très fidèle de la nature, avec le faire qui est propre à cet artiste ; un faire rude et comme heurté» (*Salon de 1761*). Il insiste, à propos de Chardin et de Joseph Vernet : «Leur intrépide pinceau se plaît à entremêler avec la plus grande hardiesse, la plus grande variété et l'harmonie la plus soutenue, toutes les couleurs de la nature avec toutes leurs nuances. Ils ont pourtant un technique propre et limité» (*Essais sur la peinture*, 1766). L'Abbé Raynal en fait une analyse pré-saussurienne : «Sa manière de peindre est singulière. Il place ses couleurs l'une après l'autre, de sorte que son ouvrage ressemble un peu à la mosaïque de pièces de rapport, comme la tapisserie faite à l'aiguille qu'on appelle "point carré"²⁰».

Chardin cultive le paradoxe qui veut qu'une infidélité *littérale* soit nécessaire à l'effet figuratif. Non qu'il y sacrifie tant soit peu la représentation : il tient plutôt cette gageure de perfectionner le dispositif illusionniste tout en nous initiant à son stratagème, de distraire ainsi une partie de notre attention sur la logique des signifiants picturaux. Les touches ne se fondent pas, elles conservent ce qu'il faut de leur autonomie pour être perçues comme telles et maintenir la troublante oscillation entre les deux plans d'expression. Le Chevalier de Neufville est lui aussi frappé par la discordance entre l'effet d'ensemble et ce que révèle la vision rapprochée :

Son goût de peinture est à lui seul: ce ne sont pas des traits finis, ce n'est pas une touche fondue; c'est au contraire du brut, du raboteux. Il semble que ses coups de pinceaux soient appuyés et néanmoins les figures sont d'une vérité frappante, et la singularité de sa façon ne leur donne que plus de naturel et d'âme²¹.

20. Abbé Raynal, *Correspondance*, 1750. Cité par Pierre ROSENBERG, *Chardin*, Genève : Skira, 1991, p. 96.

21. Chevalier de Neufville de Brunaubois de Montador, *Description raisonnée des tableaux exposés au Louvre*, 1738. Cité par P. Rosenberg, *Chardin*, p. 95.

La peinture illusionniste, a-t-on pu dire, c'est la réalité, mais avec une dimension en moins — à quoi il faudrait apporter ce correctif, s'agissant des natures mortes de Chardin : une stéréographie substitutive y fait retour à la faveur même de la projection planimétrique, une stéréographie qui se déploie *dans l'espace de la réception* et qui procède du déplacement du spectateur ou du zoom oculaire ou perceptif que celui-ci est amené à opérer sur le signifiant pictural. Certes, il suffit de s'approcher assez près de la peinture la plus léchée pour en escamoter le sujet et faire surgir les sillons ou les microsillons laissés par les poils du pinceau dans la pâte. Mais ce qui est déterminant en l'occurrence, c'est le moment où cette vision différentielle fait sens, c'est le moment de l'histoire de la représentation où cette alternative du signifiant et du signifié devient phénoménologiquement ou sémantiquement pertinente, le moment où elle intervient expressément dans la réception et dans les spéculations du peintre. Chardin n'est assurément pas le premier à s'être exposé à cette double lecture, proche et lointaine. Dans *L'Art et l'illusion*, E. H. Gombrich esquisse l'histoire de la distance de vision depuis Platon²². Le zoom avant dont nous parlons est évoqué, en d'autres termes évidemment, par les contemporains de Rembrandt, de Velasquez²³, et même de Titien, mais à titre de contre-épreuve ou de tératologie, pour confirmer l'opportunité d'une bonne distance nécessaire à l'appréciation correcte du sujet du tableau. On peut donc avancer que c'est au temps de Chardin, et spécialement sous son impulsion, que cette bifocalité (macro et mésoscopique) commence à prendre sa portée — ce pourquoi nous avons insisté sur les réactions des contemporains. Sans récuser la représentation, le peintre la double de ce qu'en rhétorique on appellerait sa *dénudation*, c'est-à-dire l'exhibition de ses artifices (au fond Chardin persiste à dénuder, mais autrement — pour en revenir à la thèse de Démoris).

La dite bifocalité illustre mieux que toute autre expression picturale dans son siècle ce que Michel Foucault a dit de la systématisation des signes à l'âge classique, de la substitution de l'analyse à l'analogie, et surtout de la *représentation dédoublée*: le signe doit représenter selon des normes de transparence et de neutralité ri-

22. Ernst H. GOMBRICH, *L'Art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale*, Paris : Gallimard, 1971, p. 244-54.

23. Je me permets de renvoyer à mon article «Zoom arrière sur les Ménines», *Critique*, 563 (1994), p. 227-41.

goureuses, mais il faut de surcroît que cette représentation, à son tour, soit représentée en lui, comme si l'ordre du monde devait venir s'y réfléchir²⁴. La perplexité des commentateurs de Chardin à l'égard d'une peinture ressortissant après tout au genre mineur entre tous indique bien qu'ils en pressentaient la portée. Sous leur allure modeste, insolemment modeste, ces natures mortes contribuent à leur manière au processus généralisé de libération et de régulation des systèmes de signes au XVIII^e siècle. Ceux-ci sont en train de se détacher des ultimes points d'ancrage despotiques de caractère politique, social, juridique, économique, monétaire, linguistique, etc. L'esprit des Lumières se traduit par le transfert de toutes les souverainetés traditionnelles et obscurantistes (la monarchie, les castes sociales, les corporations, les protectionnismes, les particularismes, etc.) dans un système généralisé de représentation et de transparence, qui ne peut s'accréditer que par la codification et la publicité de ses règles. C'est en quoi, disions-nous, la peinture à double foyer de Chardin, qui représente et qui révèle sa machination illusionniste selon qu'on adopte une vision myope ou presbyte, constitue le modèle de la représentation dédoublée.

Tel est le bénéfice symbolique que le peintre tire de l'obligation dans laquelle il s'est mis de métaboliser ses premiers fantasmes, tel est le destin de ses pulsions voyeuristes. Le génie de Chardin doit beaucoup et paradoxalement à cette culpabilité névrotique qui lui interdit toute effusion sentimentale, toute velléité anecdotique, toute complaisance psychologique, une culpabilité qui le contraint à neutraliser ce qui pourrait rester de douteux dans son objectivité, une culpabilité qui l'engage à des substitutions en chaîne. C'est cette interminable ascèse maniaque-obsessionnelle qui l'entraîne de surcroît à faire jouer contre l'affect toutes les ressources combinatoires de sa «mosaïque» picturale. Veut-on l'amener à pratiquer un genre plus noble, c'est-à-dire commandé par un signifié majeur, comme l'allégorie, celle de la Musique par exemple, on le voit empiler comme au hasard ce qu'il a pu ramasser dans une échoppe de vieux instruments, au point de décourager l'iconologue mélomane le plus averti²⁵. L'œil écoute ? Il faudrait pouvoir inverser la formule claudélienne pour caractériser cette accumulation digne d'Arman qui n'a pour objectif que d'interpréter la lumière par la réverbération

24. Michel FOUCAULT, *Les Mots et les choses*, Paris : Gallimard, 1966, p. 78.

25. Philippe JUNOD, *La Musique vue par les peintres*, Lausanne : Edita, 1988, p. 52.

spécifique des bois, des cuivres et des cordes, et d'accuser du même coup la fragmentation de la touche. Quant aux scènes de genre, il ne sera pas dépréciatif de relever que Chardin traite les personnages comme des objets, puisque c'est son parti pris des choses qui l'amène à augurer le langage pictural de la modernité.

Le génie de Chardin tient ensuite au caractère exemplaire ou paradigmatique de sa complexion psychique relativement à l'esprit du temps. Le lent effondrement de la monarchie n'entraîne pas une abolition de la souveraineté, disions-nous, mais son intériorisation par le sujet moral sous la forme du for intérieur, c'est-à-dire de la connaissance et de l'auto-application de la Loi. Il y faut un surmoi renforcé et une vigilance panoptique qui rendent les traits psychologiques de Chardin prototypiques, en quelque sorte. On pourrait parler à son propos de «névrose objective» (Sartre) ou d'«impouvoir exploité» (Jean-François Lyotard). Dès lors que le processus inhibitoire de substitution métaphoro-métonymique emprunte la voie du signifiant et qu'il s'applique au langage pictural proprement dit, il entre en résonance avec une aspiration collective encore diffuse. On peut parler ici, comme le voulait Pierre Francastel, d'une pensée plastique qui concourt spécifiquement à un processus de transformation engageant toutes les autres activités sociales. La technique de fragmentation de la touche et le principe de la double représentation peuvent être considérés comme les corollaires ou même comme l'anticipation imaginaire et métaphorique de ce que seront les droits de l'homme, le code Napoléon ou le papier-monnaie dans les domaines respectivement politique, juridique et économique.

Ainsi, un métabolisme s'engage entre une expression intimiste entre toutes et son époque, un métabolisme qui reste peut-être névrotique même à cette échelle, et qui, le cas échéant, dispenserait le peintre de la conscience théorique de sa pratique, qui exigerait peut-être même cette inconscience : «Tel est l'effroi qui s'empare de l'homme à découvrir la figure de son pouvoir qu'il s'en détourne dans l'action même qui est la sienne quand cette action la montre nue²⁶». La méconnaissance, c'est peut-être la condition requise pour que le processus symbolique puisse se développer sans réserve éthique ou idéologique. Lévi-Strauss et Lacan ont établi que, à l'échelle individuelle comme à l'échelle collective, le jeu du signifiant s'empare des sujets et se joue d'eux bien au-delà de tout ce

26. Jacques LACAN, *Ecrits*, Paris : Seuil, 1966, p. 242.

qu'ils peuvent en intellectualiser, qu'il doit même sa rigueur et son efficace à cette méconnaissance subjective et collective. Une telle hypothèse a l'avantage de préserver le principe du déterminisme psychique et de rendre superflue l'invocation d'une quelconque souveraineté artistique ou de la notion un peu casse-pieds de sublimation. Cette hypothèse structuraliste engage même à renchérir dans le sens d'une surdétermination socio-culturelle : par une sorte de concours de circonstances historiques, les dispositions idiosyncrasiques de Chardin, qui eussent peut-être été pathologiques à toute autre époque, se trouvent providentiellement au diapason de son temps, en situation métaphorique, pour ainsi dire, et investies par conséquent d'une valeur expressive privilégiée et fascinante, excédant encore toute légitimation théorique.

Diderot lui-même, si argutieux dans ses *Salons*, capitule. Le thuriféraire de Greuze, l'apologiste de la peinture moralisante, le partisan de la hiérarchie des genres reste interloqué devant une peinture qui refuse obstinément toute indication éthique, psychologique ou anecdotique, une peinture qui s'en tient aux péripéties optiques déclenchées par la confrontation aléatoire d'objets insignifiants. Instinctivement, Diderot aime, mais, idéologiquement, il s'en faut de peu qu'il ne condamne. «Le faire de Chardin est particulier, note-t-il. Il a de commun avec la manière heurtée que de près on ne sait ce que sait, et qu'à mesure qu'on s'éloigne l'objet se crée et finit par être celui de la Nature ; quelquefois aussi il vous plaît également de près et de loin» (*Salon de 1761*). Ce même paradoxe sémiotique que Diderot a su repérer et analyser dans l'art du comédien semble plutôt l'irriter dans la peinture. Il s'étonne que d'un clavier aussi restreint d'éléments picturaux, Chardin tire des effets figuratifs aussi péremptoirs. Il s'en veut même de porter alternativement et contradictoirement un regard épris sur l'illusion et sur son stratagème. C'est ce qui nous amène à soutenir cet autre paradoxe d'une hypothèque imaginaire des théories esthétiques de Diderot (l'exigence apologétique et théâtrale), en symétrie inverse de la textualité des peintures de Chardin. Sans doute Diderot a-t-il soupçonné la consonance entre les spéculations techniques de Chardin et la révolution qu'il opérait lui-même dans l'expression écrite — à preuve son admiration quasiment muette. Il n'en est pas revenu pour autant sur ses préjugés esthétiques. S'en étonnera-t-on ? Le cas échéant, les sujets d'étonnement risquent de se multiplier : comment Freud, pour sa part, a-t-il pu rester sourd à une musique et aveugle à une peinture qui, à Vienne même, invoquaient ce continent noir qu'il était en train d'explorer ? Il doit y avoir entre les disciplines de la

création artistique et de la connaissance un principe économique et compensatoire qui veut que l'avancée qu'on s'autorise dans un domaine se paie d'une rétraction dans les domaines voisins. Ainsi, la révolution que mène Diderot dans l'ordre de la pensée discursive le condamne à un logocentrisme renforcé, c'est-à-dire à un enrôlement idéologique de l'image. Il va jusqu'à théoriser cette vassalité dans ses écrits sur l'art, si bien que l'émancipation de la peinture de Chardin ne peut que l'interloquer. C'est un cas typique de *double bind* comparable à celui de ces misogynes qui brossent sentencieusement le portrait de la femme idéale (idéalement assujettie), mais qu'une ironique revanche de la fatalité rend éperdument amoureux d'une femme libre (le syndrome d'Alceste dans le *Misanthrope* de Molière, autrement dit). C'est bien ce paradoxe de l'aveuglement amoureux qui veut que la *Lettre sur les aveugles* nous éclaire mieux sur la peinture de Chardin que les quelques pages des *Salons* qui lui sont expressément consacrées.

La peinture idéale, enseigne Diderot, c'est celle qui se met au service d'une idée, précisément, ou d'un caractère, ou d'une passion, et qui sait les mettre en scène selon une unité dramatique rigoureuse, qui sait fixer l'instant crucial de meilleur rendement narratif, en faisant concourir toutes les parties, personnages, accessoires, décors, etc., à cette idée, à la faveur d'une composition et d'un cadrage qui excluent impitoyablement ce qui n'aurait pas de pertinence sémantique. Or Chardin paraît prendre un malin plaisir à déroger à *tous* ces préceptes, même et surtout dans ses scènes à personnages. Que fait *La Pourvoyeuse*? Que regarde-t-elle? Pourquoi ces bouteilles par terre, dont l'une est renversée? Et pourquoi ce cadrage qui nous laisse voir une autre femme de dos tournée vers un interlocuteur invisible? Il y a autant d'interprétations de cette scène que de commentateurs — ajoutons-y la nôtre : aucune *idée* n'a présidé à ce tableau, sinon celle de fixer inopinément l'*être-là* des personnes et des choses dans leur insignifiance. Chardin ne connaît pas plus que nous les tenants et les aboutissants de la scène. Il n'a fait que céder à sa *passion picturale de l'indifférence*, révolutionnaire en son temps. Aurait-il peint dans le seul but de faire enrager Diderot qu'il ne s'y serait pas pris autrement. L'hypothèse n'est pas à exclure au demeurant, celle des *Salons* comme d'une esthétique pousse-au-crime, et celle, corollaire, de l'assassinat de l'*historia* considéré comme un des beaux-arts — définition possible de la peinture de Chardin. On aurait affaire le cas échéant à une confrontation exemplaire et paradoxale du texte et de l'image, caractérisée non pas par la complémentarité mais par le défi mutuel d'une es-

thétique qui somme le peintre de faire acte d'allégeance logocentriste, et d'une peinture qui administre une leçon textuelle au commentateur, confrontation assimilable par conséquent aux jeux de l'amour, aux ruses de la séduction, au chassé-croisé des sentiments, aux paradoxes spéculaires, au renversement des rôles, à la dialectique du maître et de l'esclave, bref, à une ambiguïté inextricable.

Conclusion : s'il fallait chercher dans le siècle de Chardin une formulation esthétique plus adéquate et moins logocrate que celle de Diderot, c'est vers Lessing qu'il faudrait se tourner, suppléé par Quatremère de Quincy, et à la condition d'en faire une lecture généreuse, de solliciter les textes, de fermer les yeux sur les scories académiques et dogmatiques, de chausser les lunettes de Freud et de Saussure pour focaliser certaines potentialités théoriques — et encore, ce n'est pas le Freud de Léonard ou de Michel-Ange qu'il conviendrait d'invoquer, mais celui du Witz et de la pulsion de mort, ce n'est pas au *Cours de linguistique générale* qu'il conviendrait de recourir, mais au Saussure fou des anagrammes²⁷. Il faudrait donc commencer par admettre que la notion d'*œuvre ouverte* (Umberto Eco) s'applique aussi et prioritairement aux écrits théoriques, et que ceux-ci, par conséquent, devraient s'exposer à leur tour et réciproquement à une interprétation picturale²⁸. Il faudrait pratiquer sys-

27. Au moment où Ferdinand de Saussure croit avoir digitalisé le code linguistique et garanti l'arbitraire du signe, il s'avise que le texte est habité ou parasité par des «mannequins» qui se sont constitués en détournant certains phonèmes, et qui doublent le sens manifeste. L'écriture est hantée, un peu comme l'architecture dans les peintures de Chirico. Aussi bien le système saussurien se prêterait-il à une spectrographie picturale. La fantomatique des anagrammes trahit le retour ou la revanche du figural dans le corps même des signes. Sans doute est-ce à cette ressource anagrammatique que la littérature doit son existence, en tant que rétroaction des configurations écrites sur le langage. Toujours est-il que, en guise de contre-épreuve, nous aurions pu faire ressortir la sorcellerie des signifiants saussuriens, c'est-à-dire l'instance de l'imaginaire au cœur même de la citadelle structuraliste, tout comme, en symétrie inverse, nous avons mis en évidence l'articulation quasi linguistique des éléments de la peinture la plus figurative qui soit.

28. Cela dit, on doit admettre que les écrits esthétiques n'ont pas tous le même degré d'ouverture. Ainsi, l'acharnement exégétique et les manipulations de citations auxquels on se livre pour (re)constituer un Diderot critique d'art qui soit à la hauteur du Diderot philosophe ne relève plus de la sollicitation des textes, mais carrément de la chirurgie esthétique. Michael FRIED réalise à cet égard une contre-performance : il entend faire de Diderot le héraut de l'anti-théâtralité et le prophète de la modernité picturale (dans la foulée, Fried n'hésite pas à placer les *Salons* et les *Essais sur la peinture* presque aussi haut que ses propres ouvrages...). Cf. *La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris : Gallimard, 1990. On pourrait tirer un certain profit théorique de la lecture de ce

tématiquement le renversement préconisé par Jean-François Lyotard à propos de Freud et de Cézanne²⁹, se déprendre du réflexe qui nous dispose en l'occurrence à une lecture psychanalytique de la *Montagne Sainte-Victoire*, entreprendre au contraire une déconstruction cézannienne du système freudien, ou une perversion chardinienne du programme iconographique de Diderot, ou une spectrographie «méta-physique» (au sens pictural) du structuralisme saussurien... Si donc on envisage cette variante du rapport image / texte qu'est celui de l'art et de la théorie de l'art, si l'on prend en compte le défi perpétuel que l'artiste lance à ses commentateurs, et l'arraisonnement que ceux-ci tentent éperdument d'opérer en retour, on sera décidément ramené au parallèle avec la sexualité. Il n'y a pas de rapports sexuels, dit Lacan, et encore moins de rapports amoureux : il y a bien de la sexualité, et de l'amour, mais comment pourrait-on appeler cela un rapport ! Il n'y a pas davantage de rapports textuels. Il n'y a qu'un dispositif diachronique de chicanes et de redans qui relance perpétuellement le porte-à-faux entre l'écriture et la figure. L'histoire de la critique d'art est celle d'un rendez-vous manqué, toujours différé — mais c'est ce manque, et cette *différance*, qui font qu'il y a une histoire, ou plutôt des histoires de sexe, d'amour et de texte.

Michel THÉVOZ
Université de Lausanne

livre en en inversant systématiquement toutes les propositions; on aboutirait alors aux thèses suivantes: 1) Une des caractéristiques essentielles de l'art moderne, c'est de requérir la participation active du spectateur. 2) Diderot reste prisonnier d'une conception théâtrale de la peinture qui rive le spectateur à une situation passive et médusée. 3) En revanche, dans ses écrits philosophiques, Diderot développe une conception matérialiste de l'écriture, par des mises en abyme, des interventions extradiégétiques, la médiation de narrateurs internes, etc., qui nous initient au processus de production du texte, et qu'il aurait dû appliquer à la peinture (cf. à ce propos Olivier ASSOULIN, «Du siège à l'âme : les déplacements du spectateur et du lecteur chez Diderot», *Trois* (Laval, Québec), 8, 3 (1993), p. 9-26 et Nicole DUBREUIL-BLONDIN, «Michael Fried I et II», *ibid.*, p. 71-91). Encore une fois, la théorie ne vient pas coucher dans les lits qu'on lui prépare. Il y va de Diderot comme de Marx ou de Freud: on trouvera matière à réflexion esthétique dans tous leurs ouvrages sauf dans leurs écrits sur l'art.

29. Jean-François LYOTARD, «Freud selon Cézanne», in *Des dispositifs pulsionnels*, Paris : 10/18, 1973, p. 71-94.



Figure 1. G. Courbet, *L'Origine du monde*, 1866 (Coll. privée)



Figure 2. J. B. S. Chardin, *La Raie*, 1728 (Paris, Louvre)

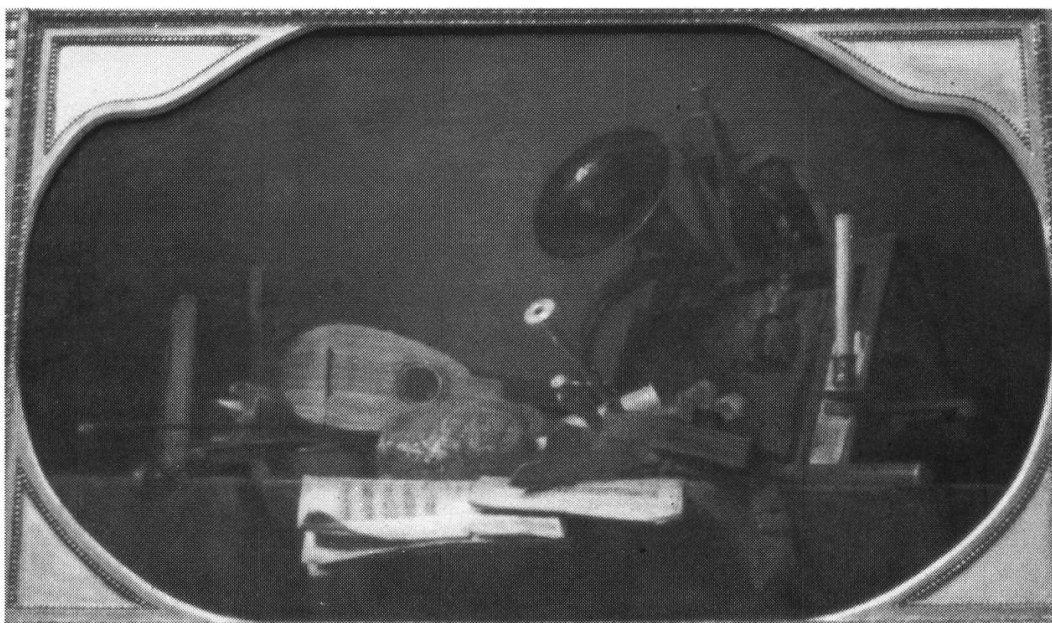


Figure 3. J. B. S. Chardin, *Les attributs de la musique*, 1765 (Paris, Louvre)



Figure 4.
J. B. S. Chardin,
La Pourvoyeuse, 1739
(Paris, Louvre)