

De quoi la médiation est-elle médiation ?

Michel COSTANTINI
Université Paris 8-Vincennes-Saint-Denis

Ne jamais oublier que le concept de médiation, nullement polysémique, mais susceptible, comme on l'a souligné à l'envi, d'emplois très variés, est avant tout un *mouvement*. Ce que j'entends ici par « médiation » désigne une forme spécifique de *catallaxie*, ou échange généralisé, une forme dont la variante la plus simplificatrice et la plus connue est le schéma de la communication (façon Bühler, Shannon-Weaver ou Jakobson). Alors que la catallaxie est en permanence réseau, enchevêtrement complexe et ininterrompu de l'infinité des parcours¹, la médiation adopte une allure épurée, se constituant en histoire linéaire, fragment prélevé sur le fond touffu, diffus, voire confus du monde – fragment isolé comme un duel le serait d'un des *Tournois* gravés de Lucas Cranach, parangon de mêlée. Le monde est mêlée, sa lecture est épure.

Ne jamais oublier que la médiation désigne une forme spécifique du *lien* entre deux pôles, tout comme l'interface en signale une autre, mais qu'elle se distingue de cette dernière en ce qu'elle est un mouvement (ou est considérée sous cet angle), mouvement dont le support a nom médiateur. Le médiateur est ce qui crée le lien entre ces deux pôles, à tout le moins permet qu'une dynamique relie deux pôles qui ne sont pas lui. En ce sens, le médiateur est un tiers, auquel il est loisible d'attribuer la position actantielle de Sujet opérateur, quand l'anti-Sujet sera ce qui détruit, à tout le moins ne permet pas cette dynamique. Alors s'ouvre la perspective d'un jeu sur faire-advenir (et faire ne-pas-advenir) et ne-pas-faire ne-pas advenir (et ne-pas-faire advenir) le lien. Le monde est scission, son discours est liaison, mais le discours, par ses procédés de médiation, peut privilégier la liaison ou la déliaison (comme il advient respectivement, et pour le dire très vite, au trompe-l'œil et au cubisme).

Des trois types de mouvement distingués par Aristote, la médiation, en cet emploi du mot qui désigne l'ensemble du processus, relève essentiellement non pas du mouvement selon le lieu (elle n'est pas déplacement topique), non pas du mouvement selon la quantité (elle n'est pas, par exemple, multiplication), mais, de même que cette autre catégorie de la transmission que l'on nomme la tradition, elle relève du mouvement d'*altération*, de cette *alloyôsis* que décrivait le Stagirite, dans son *Sur la genèse et la déperdition*, comme devenir autre sous l'angle de l'affect (*to pathos*) et de la qualité (*to poion*).

1. Altération de l'Autre

De quoi la médiation, dès lors, est-elle médiation, selon le titre de ma communication, et plus particulièrement, dans le cas de la médiation picturale ? Telle est la question posée. Pour nous représenter plus aisément cette médiation dynamique, spatialisons un peu : elle relie à un Sujet, à un JE, un Autre qui prend le nom d'*ailleurs* et qui advient dans mon espace, un être-là qui devient un paraître-ici – et généralement nous le prenons pour un être-ici, un être de sens qui correspond (ou ne correspond pas ou correspond peu ou correspond beaucoup, ou correspond différemment selon les parties, et le tout selon notre évaluation) à cet être-là qui nous parvient, ou feint de nous parvenir, à travers la médiation.

Ainsi, pour bien saisir le mouvement de l'*alloyôsis*, il faudrait partir de l'Autre, car c'est lui

¹ Cf. Schapp (1953).

qui, du fait de la médiation, s'altère. Mais en même temps je ne peux partir que de mon point de vue, de mon JE de Sujet de quête, qui reçoit l'Autre, Objet du transfert. S'il faut que l'Autre, par la médiation, se rapproche assez de nous pour que nous puissions le recevoir, il faut aussi que le Sujet de quête, qui a dû se montrer assez *curiosus*, une fois devenu Sujet énonciataire, il faut que JE donc, accepte l'altération, en soit *capax*, prêt à s'emplir de ce qui lui est donné, et à se nourrir de son sens tel le *Calix meus inebrians* (« Mon calice qui [m']enivre² »), sculpture de l'artiste dublinois Guggi plantée au sein d'un vignoble provençal. Par ce grand calice vide à large ouverture vers le ciel, et qui aspire à s'emplir d'ivresse spirituelle, trois mouvements sont posés ou espérés : la quête du JE-ici (représenté par le *meus* du titre) tendu vers un TU-ailleurs (concrètement figurativisé par le ciel et intertextuellement thématiqué par Yahveh), le don de ce TU devenu JE-là accordé au JE-ici devenu TU-là, l'accueil de ce TU-là (la grande ouverture du calice) redevenu JE-ici (*inebrians* auprès des vignes).

L'on peut se passer de la quête, mais le double mouvement qui demeure est nécessaire, cette dialectique du don et de l'accueil est nécessaire, et de cette dialectique, de ce double mouvement naît une problématique essentielle pour que la médiation fonctionne efficacement, qui est celle de l'*ajustement*. Si le Sujet *ne se tend-pas-vers*, que l'Objet se donne, que le Sujet l'accueille, on aura la *sérendipité*. Si l'Objet se donne, mais que le Sujet ne l'accueille pas, tels ces archéologues amateurs obsédés par leur quête spécifique qui ne voient rien que le vide là où il y a un plein d'autres témoins, de témoins d'autres choses, comme ce baron Johann Hermann von Riedesel, qui, ne cherchant, au cours de son voyage en Sicile au début de la décennie 1760, « que des débris de vieux monuments ou des morceaux d'antique » ne nous apprend rien sur « l'état du pays³ », alors ce sera, selon les contempteurs au moins, un échec de la quête : où l'on voit le rôle inévitable de l'évaluation, en l'occurrence dépendante d'une axiologie épistémique – que doit-on savoir ? –, Riedesel pouvant s'estimer satisfait de sa collecte. Si le Sujet *se tend-vers*, mais que l'Objet ne se donne pas, autre type d'échec de la quête : il faut savoir changer de stratégie, et c'est précisément cela l'*ajustement* (du point de vue du Sujet) – qui suppose un changement du mouvement d'appropriation, une tentative de récupération de la position d'attribution, une parade anticipée à la renonciation comme à la dépossession, en définitive une tentative de relance de la quête.

Marco Polo face au rhinocéros de Sumatra le décrit comme une licorne décalée, composite, les Aztèques voient dans le cheval empanaché et chamarré typique de l'armée des *conquistadores* un étrange, monstrueux, terrifiant *maçatl* (« grand cerf » en leur langue) : pour les Amérindiens comme pour le Vénitien, *le connu sert de médiateur pour l'accès à l'inconnu*, selon des cheminements variés et complexes d'approximations successives et de retouches progressives, semblables à celles qu'Umberto Eco a savamment décortiquées dans *Kant et l'ornithorynque*, au cours de sa réflexion sur les Types Cognitifs et les Contenus Nucléaires. Dans la querelle qui agite les cercles de savants du dix-huitième siècle à propos des Patagons et des Quimos, certes là encore le connu sert de médiateur pour l'accès à l'inconnu, mais sur un mode tout différent, et c'est une véritable histoire épistémologique qui se met en place, dont la configuration se résume à une réduction de la distance entre l'ICI du JE et les extrêmes AILLEURS de l'Autre. En effet, au *fantasme* des Nains et des Géants, que le JE postule et configure selon un écartement maximum (et double) de taille par rapport à l'humain, augmenté de l'éloignement spatial aux extrémités du monde, succède la *rencontre* – découverte des géants observables, les Patagons, dont on évalue la hauteur (entre trois et quatre mètres), la rationalité imposant que l'on trouve leur symétrique dans la petitesse, et on

² Titre emprunté à la Vulgate biblique (psaume 22).

³ Jean-Nicolas Démeunier, préface à sa traduction de Brydone (1773).

la trouve, on finit par la trouver expérimentalement avec ces montagnards de Madagascar, les Quimos, qui, dit-on, dépassent à peine le mètre, un tiers ou moins des Patagons (nous sommes au stade, cette fois, de la fixation de l'écart dans des lieux et des distances évaluables, reconnaissables et parcourables, mesurables). Arrive enfin, pour achever le mouvement de réduction, l'adaptation à l'échelle, les Quimos sont grandis à un mètre trente, les Patagons rabaissés à deux mètres soixante maximum, le tout permet d'installer une véritable « épistémologie du continu » qui satisfait provisoirement la raison. On passe alors du vieux concept ionien d'*eskhatiè*, « finistère » mais aussi « confin », car dans ce monde, différent et *inaccessible*, néanmoins vivent des êtres – différents –, au même concept remanié où l'extrême extrémité devient *non-inaccessible* par la recherche des « convergences entre les *eschatai* réelles et les *eschatai* mythiques », et enfin à cette *accessibilité*, fruit du travail de rationalisation, qui réduit la distance et mesure l'écart⁴.

Inaccessibilité, extrémité, écart : dans les opérations que nous venons de décrire, nous avons éloigné, ou même perdu, nous avons pour ainsi dire conjuré les deux premiers termes, nous gardons l'écart seulement, à travailler, l'écart, à notre mesure, autre nom de la *distance*. Nous pouvons alors préciser la situation du Sujet de quête, et la situation de l'Autre, l'actant Objet qui nous advient, transformé : le précédent était en vérité un non-Même, un contradictoire de notre point de départ, quand ce point d'aboutissement de notre écart était extrême, au delà duquel rien ne se peut penser, et quand il était inaccessible a priori (Ulysse ou Enée rencontrant les gens des Enfers, cela montre seulement que l'inaccessible *a priori* peut être mis en scène comme accessible par la magie du texte ou par le travail de l'écriture comme de la peinture). La nouvelle situation de l'Autre en fait un véritable Autre, au sens d'*inverse du Même* et non plus de contradictoire. La transformation de l'altérité d'un pôle non-Même en pôle Autre renvoie à la transformation des déictiques spatiaux du pôle non-Ici, que nous pouvons appeler un ailleurs, en un pôle Là-bas. Dans *Brèves de comptoirs*, de Jean-Marie Gourio, un des consommateurs du bistro qui sert de lieu unique de l'énonciation s'exclame dans une interrogation éminemment métaphysique et quelque peu désabusée : « Un ailleurs, d'accord ! Mais où ? »... De même l'ailleurs n'existe nulle part, la cité du bonheur n'a pas de lieu, cette *eutopia* est *outopia*, selon la double valeur signifiée dans le sizain préliminaire d'*Utopia* de Thomas More, édition de Bâle (mars 1518) :

Utopia priscis dicta,
Les Anciens me disaient Utopie [...]
Eutopia merito sum vocanda nomine
C'est Eutopie que l'on doit m'appeler.

2. Du Sujet dans son altération

Cependant, le point de départ, on l'a dit, est nécessairement l'Ici et Maintenant du JE : qu'il s'agisse de l'Icité épistémique ou physique, de mon regard sur les objets de connaissance ou de mon départ vers des rivages lointains, de Thalès en quête du savoir de l'Égypte ou méditant au bord de la mer milésienne sur la nature des choses, c'est toujours de cet ICI de mon JE que je pars. Il n'est pas interdit de mentionner cependant, anticipant sur les diverses stratégies de manipulation à l'œuvre dans cette affaire, certaines formes épistolaires latines à l'imparfait (« je t'écrivais ») ou telles inscriptions votives de la Grèce archaïque (« Untel m'a dédié », ou « Je suis la statue de... »), qui, de façons différenciées, se déplacent

⁴ Le processus de la rationalisation va précisément consister à poser l'écart, d'une part, à le réduire, d'autre part (Mund-Dopchie 1991, p. 33).

vers l'énonciataire. Donc de cet ICI je me suis tourné vers l'AILLEURS, qui occupe cette position (celle de subcontraire), qu'on sait indéterminée, fragile, labile, pour tout dire métastable. Et le parcours s'est poursuivi, remontant vers l'inverse du point de départ, vers un LÀ-BAS au contraire par nature fixe, déterminé, et, c'est le point peut-être le plus important, compatible avec l'ICI de départ. L'Objet est donc stabilisé par rapport au Sujet dans cette première phase de l'adaptation qui nous mène d'une situation de contradiction à la position de complexité. S'il est possible de progresser encore, ce ne sera que par le biais d'un déplacement réel du Sujet dans l'ordre cognitif.

Écoutons alors Agathemeros, l'auteur, au troisième siècle de notre ère, des *Esquisses de Géographie*. Voici ce qu'il avance : « Anaximandre de Milet, auditeur de Thalès, eut le premier l'audace de dessiner sur une planche la partie habitée de la terre ; à sa suite Hécatée de Milet, grand voyageur, fut encore plus précis, au point que l'objet provoquait l'étonnement ». Audace, étonnement : ces termes d'affects qualifient le Sujet – énonciateur, énonciataire, ou les deux. Si nous prenons la notice d'Agathémère au sérieux, et il faut le faire, nous sommes amenés nécessairement à poser l'autre question, celle de l'altération progressive du Sujet, après celle de l'altérité catégorisée de l'Objet, telle que nous venons de la parcourir grossièrement – ce rhinocéros ou ce cheval médiatisé par la description, ce Patagon ou ce Quimos, cette histoire d'un ajustement jouant sur le semblable-dissemblable. Nous disposons de procédures pour noter cette altération progressive, ce parcours théorique du rapprochement, dégagant des stades, succession ordonnée de relations entre un Sujet et un Objet – du point de vue du JE, avec un **stade 0**, « jonction virtuelle », où le Sujet ne se pose même pas la question de l'Autre. Si vraisemblablement, en termes généraux, cette situation n'existe pas car il y a toujours un Autre qui nous hante et dès que l'Autre devient quelque peu le Même, parce que nous commençons de le connaître, alors nous nous en inventons un suivant, moins accessible, ainsi que l'a montré Lucian Boia en 1991, en revanche, cette situation d'ignorance est fréquente quand on la considère sous un angle spécifique : seul le métaSujet sait que coexistait à la même époque le palais d'Aachen et la cité pré-aztèque de Teotihuacan, seul le métaSujet sait aussi que Charlemagne ignorait tout de l'existence même des théocrates d'outre-Atlantique, et réciproquement.

Une première étape est franchie quand le contact physique ou mental s'effectue. Nous passons alors au **stade 1**, qui s'exprime dans la « description », dont les exemples les plus frappants, les plus évidents sont bien sûr les relations de voyages. Voyez l'Écossais Patrick Brydone, qui a écrit un *Voyage en Sicile et à Malthe*, et dont le traducteur français, Jean-Nicolas Dèmeunier, commence ainsi sa préface, en 1775 : « La Sicile est très peu connue ; et l'on sait mieux ce qui se passe dans plusieurs contrées de l'Amérique que sur cette Isle si voisine de nous ». C'est une façon élégante pour le préfacier, le même qui évaluait si négativement l'écrit du baron de Riedesel, de signifier que Brydone fait passer l'Objet « Sicile » du stade 0 au stade 1, du stade de la méconnaissance ici paradoxale au moment théorique où le Sujet et l'Objet entrent en contact, où le Sujet se comporte en Sujet, c'est-à-dire regarde, et l'Objet en Objet, c'est-à-dire est regardé. Et le Sujet regardant voit dans l'Objet regardé non seulement autre chose, mais je dirais même, pour faire vite, son Autre, pour le moins distinct, disjoint de lui, sinon son opposé, son inverse (ou cru tel) : « les Siciliens ne sont pas comme nous et au souper ce qui semble du bœuf est de l'espadon tranché, etc. ».

Ainsi s'esquisse le **stade 2** qui met en regard ce qui semble au JE les spécificités d'autrui et ce qu'il juge être ses propres spécifications, qui met en question la Mêmesé, ne serait-ce que par le fait que l'Autre est reconnu exister comme quasi Sujet, qu'il n'est plus un simple IL objet de description, mais un quasi TU se soumettant et nous soumettant à la *comparaison*.

Transformation de l'étrange/étranger en relativement mais pas encore tout à fait familier, bénéfique mutuel de la rencontre entre ce familier-là et le familier-ci, nous (cf. Costantini 1992, p. 327). Avec le **stade 3** s'instaure une valeur de complémentarité potentielle entre les deux univers, et tend à advenir une reconnaissance de l'Autre comme Sujet, selon une progression des stades involutive, puisque chacun d'entre eux maintient une forme de l'acquis des précédents, la familiarité introduite par la description s'épanouissant dans la comparaison, qui apporte un élément de réciprocité acquis maintenant mais incomplètement, en ce stade de l'*adaptation*, jusqu'à ce que le stade suivant remette en scène le Sujet qui est dans l'Autre, mais en lui accordant pleinement son statut de Sujet. Le **stade 4** sera celui de la co-production.

On illustrera la reprise schématique des cinq premiers stades par des extraits de la première utopie parvenue jusqu'à nous à travers le résumé qu'en donne Diodore de Sicile⁵.

stade 0 jonction virtuelle S, O ignorance

Le commerçant Iamboulos, prisonnier de bandits de la façade maritime de l'Ethiopie, apprend d'eux l'existence d'une île du soleil et de ses habitants les Héliopolitains où il doit se rendre pour accomplir un rite. Après quatre mois de navigation, il y débarque. La rencontre a lieu : l'ailleurs devient ici.

stade 1 disjonction S vs O >>>> description

Iamboulos écrivain, observe, à distance, trace un état des lieux physique et moral : « Ils ont tous à peu près la même conformation [...]. Ils vivent dans des prairies, où ils trouvent tout ce qui est nécessaire à l'entretien de la vie [...] ».

stade 2 non-conjonction S)<--->(O comparaison

Iamboulos écrivain retranscrit la *reprise* de la *prise* de Iamboulos commerçant, et met en regard la nôtre, plus ceci, moins cela (« Leurs corps paraissent extrêmement faibles, mais ils sont beaucoup plus vigoureux que les nôtres »), généralisant le propos : « Ces insulaires diffèrent beaucoup des habitants de nos contrées par les particularités de leurs corps et par leurs mœurs ».

stade 3 non-disjonction S)(O adaptation

C'est l'entrée en scène de la réciprocité : S)(O et O)(S, qu'il faudrait envisager, c'est la rencontre de deux Sujets, cheminant vers une éventuelle jonction productrice, qu'il faudrait étudier.

stade 4 conjonction S ∩ O co-production

Mais Iamboulos commerçant, au bout de sept ans, est rejeté par les autochtones, car ceux-ci le considèrent comme « méchant en acte et en mœurs » ; c'est pour ainsi dire signer l'échec de l'ajustement. Et le récit ne saurait se poursuivre, au moment même où l'autre Sujet apparaît dans cette histoire commune.

⁵ Diodore de Sicile (vers 50 av. J.C.), *Bibliothèque historique*, livre II, § LV-LX.

De la sorte, les stades suivants envisagés théoriquement ne trouvent pas motif à être ici commentés. En revanche ces stades, où s'accroît le rapprochement entre deux Sujets, où triomphent l'empathie (et la co-empathie) voire la fusion, et où s'engouffrent les foisonnantes pistes de la *sympnoia/conspiratio* antique et médiévale, de l'*Einfühlung* (« pénétration ») et de l'*Umfassung* (« enveloppement ») modernes, trouvent une illustration dans le domaine de la peinture avec la vision dite du « connaisseur », celle d'un Riegl, d'un Cavalcaselle, d'un Morelli, voire d'un Elie Faure.

3. Sur le semblable-dissemblable

Pensons un instant à quelques formes classiques de la médiation : la traduction d'une langue à l'autre (les exemples ne cessent d'augmenter en nombre, depuis la Bible traduite en grec par les Septante, ou l'*Odyssée* traduite en latin par Livius Andronicus) ; l'adaptation textuelle hétérosémiotique – la nouvelle qui devient film, le roman qui devient bande dessinée, la pièce de théâtre adaptée au cinéma (*Marius* et *Fanny* de Marcel Pagnol) ou l'inverse (*César*) – ; le mythe qu'on reprend en peinture ou sculpture (l'*Ajax* d'Exékias, *Pygmalion et Galatée* de Falconet, et tant d'autres) ; l'œuvre d'art qu'on décrit minutieusement – depuis le bouclier d'Achille au chant XVIII de l'*Iliade* jusqu'à l'ouverture des *Géorgiques* de Claude Simon. Ce qui régit tous ces transferts, c'est le jeu du *semblable-dissemblable*, qui fut théorisé et thématiqué au tout début du sixième siècle de notre ère, avec des conséquences encore difficiles à évaluer, mais de toutes façons marquantes, notamment en ce qui concerne les sémiotiques iconiques, pour toute l'esthétique médiévale et plus, puisqu'on en trouve le prolongement jusqu'au dix-septième siècle dans la plupart des pays où dominait le christianisme orthodoxe, et en Occident, des traces non négligeables chez des peintres comme El Greco aussi bien que Giotto, etc.

Les faits sont bien connus, les chemins de la transmission et de l'application esthétique et en particulier picturale de la pensée initiale, théologique et exégétique, bien moins. Cette médiation qui parut si pertinente, si opératoire, est celle que propose Denys l'Aréopagite, notamment dans sa *Hierarchie céleste*. Les signes dissimilaires (*signa dissimilia*, dans la traduction de Jean Scot Erigène), ou mieux, les ressemblances dissemblantes (*dissimiles similitudines* selon Jean Pachymère paraphrasant l'œuvre de Denys) permettent la révélation de quelque chose de l'Autre, en cette occurrence-là de la divinité invisible, incernable, incirconscribable (Mondzain 1996). Dans le texte de Denys ces fameuses figures sont rangées sur trois plans, supérieur « Soleil de justice », « Etoile du matin », intermédiaire, « Feu qui éclaire sans causer nul dommage », « Eau porteuse de plénitude vitale », et inférieur, comme « Onguent odorant » ou « Pierre angulaire », toutes figures dont la moins dérangement n'est pas le ver de terre. Chacune d'entre elles contribue à signifier une analogie et à permettre au JE Sujet d'entreprendre une analogie vers l'Autre, vers le TU qui s'est ainsi donné, s'est ainsi rendu accessible à une contemplation par le biais de la connaissance plus ou moins dissemblable. Et s'il n'est pas, autant que nous sachions, de représentation de ver de terre pour signifier l'analogie avec Dieu, on trouve des figures iconiques qui répondent à ces critères, médiation analogique par la figure de l'animal, mieux encore par la figure monstrueuse qu'elle soit hybride, par exemple homme et animal, polymèle (membres multiples), ou symèle, comme la tête à trois visages, bois polychrome de l'an 1500, choisie pour représenter la Trinité : ces trois visages ne peuvent jamais être perçus en même temps et, donnant à percevoir un visage, puis un autre, mais jamais plusieurs à la fois, l'image semble alors s'animer, comme procédant d'une obscure magie. Bel exemple par lequel nous saisissons la

différence entre deux niveaux des moyens utilisés en peinture, la différence entre le médiateur et le procédé. Ici, le principe moteur, le Sujet opérateur de la médiation est la « similitude dissemblable », le procédé la tératographie, le résultat textuel ces *signa dissimilia* que nous voyons.

Ce qui passe par la médiation picturale, ce qui se donne à voir, c'est le visible, mais, idéalement, c'est le passage dans le paraître de quelque chose de l'être, le passage dans le visible de quelque chose de l'invu. Cet invu, en ce qui concerne le cas des figures inspirées de la théologie dionysienne, sera Dieu, la divinité, la Théarchie. Mais aussi bien quand il s'agira de viser le réel extérieur, le cosmos visible, apparemment visible, un autre procédé sera mis en place pour livrer (voire forcer à se livrer) cet Autre du Sujet regardant, et c'est la *perspectiva artificialis*. Celle-ci est bien un procédé au sens de Tynianov, tendant à transformer la nature du Sujet médiateur par rabattement de la dissemblance sur la ressemblance. L'altération du réel au nom d'un dispositif rationnel produit le fameux panneau de Masolino da Panicale destiné à la basilique romaine de Sainte-Marie-Majeure, qui magnifie le procédé par ces nuages ponctuant le ciel de leurs formes lenticulaires. Comment médiatiser le non-médiat ? Le non-médiat n'est pas l'immédiat au sens trivial – qui n'a pas besoin de médiateur pour se donner –, le non-médiat est ce qui, faute de médiateur, ne se donne pas. Chez Leo Battista Alberti, dans son *De pictura*, on trouve un autre exemple, célèbre, qui fait agir le procédé sur l'énonciation, plutôt que sur l'énoncé. Si l'on tend à rendre présent le sens de ce qui est donné à voir, la face encore invue de ce visible immédiat, on guidera l'accès vers ce non-accessible, narrativisant la médiation au sein de l'énoncé, tout en l'articulant sur l'énonciataire. C'est la figure actorielle de l'admoniteur, « figure de contact », « agent de liaison », qui attire l'attention de l'énonciataire du monde réel sur le sens de la peinture, tout au moins sur le lieu du sens, et aide à sa révélation (voyez le soldat, dans la peinture de Pordenone sur la contre-façade de la cathédrale de Cremona, 1522). Le dissemblable, c'est-à-dire le signifié encore invu, sera mis en valeur par la désignation explicite du signifiant visible, par le procédé déictique, déjà présent dans les peintures de Giotto à la fin du treizième siècle, comme le montrent ses personnages commentateurs, qui par ailleurs n'établissent pas, ou établissent autrement, indirectement, le lien avec l'énonciataire. Bien d'autres variantes devront être analysées, étudiées, classées, hiérarchisées. Citons ici la combinaison de Bar-sur-Loup, Albarn au XV^e siècle, sur un panneau de bois de cette époque qui ajoute aux commentaires de l'actant Observateur la glose du poème écrit en dessous (Costantini 2014).

Pour terminer cet aperçu, évoquons un dernier exemple, celui qui précisément a permis à Jean-Luc Marion de théoriser les notions d'invu et d'ectype, et d'élaborer sa conception du rapport, de la croisée, dit-il, du visible et de l'invisible, à savoir les peintures de Jean-François Lacalmontie. Dans ces tracés qui fissurent aléatoirement le fond de telles peintures, qui le traitent comme « une réserve, une accumulation d'invu en instance de visibilité » (Marion 1986, p. 29), il faut voir un véritable combat entre le fond et les ectypes, ceux-ci cherchant à échapper au prévu (par exemple le prévu de leur inscription sur le fond comme figures du monde) pour nous donner à voir, à la *bonne distance*, de l'imprévu – figures de l'invu.

Conclusion

Les théorisations de l'art pictural privilégient tantôt la médiation-de, tantôt la médiation-vers. Pour l'une, la médiation-de, le discours est attentif à ce qui se communique de la source : le créateur « s'exprime », et c'est la dimension de l'éthos qui va primer dans la transmission de l'Autre ; parfois, court-circuitant le JE, le référent lui-même « se donne » ; pour l'autre,

c'est ce qui se communique par le canal à la cible qui mobilise l'intérêt : on dit que le spectateur « s'émeut » (alors l'interprétation rhétorique mobilisera en grec le *pathos*, en latin le *flectere*), ou bien, l'affect s'effaçant devant la raison, le spectateur « s'instruit » (et la dominante deviendra celle du *docere*, ou du *logos*). Dans le jeu qui se joue au sein de cette catallaxie générale, traversée de mille passations entre un JE et un TU, la médiation est toujours la transmission de l'Autre par le médiateur, dans la double altération de ce qui se livre et de ce qui en est le destinataire. La question initiale « de quoi la médiation est-elle médiation ? » devient alors, en ce sens, « qu'est-ce que le médiateur choisi livre de l'autre ? », et se décline en « par quel procédé – au singulier ou au pluriel – livre-t-il l'autre ? », « par quelle stratégie l'amène-t-il à se livrer ? », « à quelle altération du Sujet de quête arrive-t-on ? ». La médiation réussie, toujours au demeurant en dépendance d'une évaluation, d'une axiologie, c'est celle qui grâce à ses dispositifs propres, rend plus compréhensible, plus juste l'apophthegme d'Héraclite l'Obscur, lui-même passant de médiation en médiation, de transmission en transmission, de tradition en tradition (ici-même issu d'une citation de la préface d'Émile Boutroux en 1917 au traité de logique d'Edmond Goulot, parvenu jusqu'à nous par le biais des recueils de fragments qui l'ont tiré des *Réfutations* d'Isidore de Séville, soit une cascade de cinq énonciateurs)

Harmonie invisible supérieure à la visible,

la médiation réussie, c'est quand le support, le canal se montre capable de faire passer, en bon médiateur, quelque chose de l'une dans l'autre.

Références bibliographiques

- BOIA, Lucian (1991), « Avatars de l'être humain différent du XVIII^e siècle à nos jours », in Actes du colloque « L'être-différent et ses images », Premières journées internationales de sémiotique, I.A.V.S. / A.I.S.IM., Blois, 27-28 septembre 1991, *Analele Universitatii Bucuresti. Istorie*, anul XLI, 1992, p. 7-22.
- BRYDONE, Thomas (1773), *Voyage en Sicile et à Malthe*, trad. fr. par Jean-Nicolas Dèmeunier, Amsterdam/Paris, Panckouke/Pissot, 1775.
- COSTANTINI, Michel (1992), « Subject in Structure: A Comeback? », in Sebeok Th. & J. (ed.), *Advances in Visual Semiotics. The Semiotic Web 1992-1993*, Mouton de Gruyter, New York/Berlin, 1994, p. 317-334.
- (2014), « *Folla dansa, mortala grevansa* Albarn c. 1485 », in Joan-Frances Courouau, Frances Pic e Clara Torrells (éd.) *Amb un fil d'Amistat. Miscellaneus oferts a Felip GARDY per sos collegas, sos discipols e sos amics*, C.E.L.O., Toulouse, p. 355-366.
- KIM, Young hae (1991), « L'Éternel Autre : l'Orient vu par l'Occident », in (Actes du colloque L'être-différent et ses images, I^{ères} journées internationales de sémiotique, I.A.V.S. / A.I.S.IM., Blois, 27-28 septembre 1991), *Analele Universitatii Bucuresti. Istorie*, anul XLI, 1992, p. 51-56.
- MARION, Jean-Luc (1985), « La croisée du visible et de l'invisible », in AA.VV, *Trois essais sur la perspective*, Frac Poitou-Charentes / La Différence, Paris, p. 9-55.
- , 1986 *Jean-François Lacalmontie, "ce que cela donne"*, « L'état des lieux », FRAC Poitou-Charentes / La Différence, Paris.
- MONDZAIN, Marie-José (1996), *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, « L'ordre philosophique », Paris, Seuil.
- MUND-DOPCHIE, Monique (1991), « Autour des sciapodes et des cynocéphales : la périphérie

dans l'imaginaire antique », in *Actes du colloque « L'être-différent et ses images »*,
Premières journées internationales de sémiotique, I.A.V.S. / A.I.S.I.M., Blois, 27-28
septembre 1991, *Analele Universitatii Bucuresti. Istorie*, anul XLI, 1992, p. 32-40.

SCHAPP, Wilhelm (1953), *Empêtrés dans des histoires, l'être de l'homme et de la chose*, trad.
fr. par Jean Greisch, Paris, Cerf, 1992.