

LOUIS MARIN

(Parigi)

TRANSPARENCE ET OPACITÉ  
DE LA PEINTURE... DU MOI

A l'occasion du neuvième centenaire de la fondation de l'Université de Bologne, permettez-moi d'inscrire ces quelques remarques sur les relations de la littérature et les arts, sous le patronage de l'Ecole bolonaise de peinture et plus particulièrement d'un de ses plus illustres représentants qui, fondateur d'une académie justement célèbre, avait coutume de dire: «Noi altri Dipintori habbiamo da parlare con le mani», vous avez reconnu Annibale Carracci. Et ce «mot» d'Annibale Carracci contre les mots *sur* la peinture, ne l'énonçait-il pas face à une institution dont la réputation européenne qui lui attirait des étudiants de toutes nationalités, était due non seulement à son antiquité, près de cinq siècles à ce moment-là, mais à son attention constante, passionnée à la lettre, à la lettre écrite, qu'il s'agisse de celle des livres sacrés et de la théologie, de celle de la philosophie, du droit ou de l'histoire... Entre la jeune académie des Carracci, toute tournée vers la pratique de l'art du visible et mettant aux prises ses images avec la réalité du monde et des hommes, du paysage aux portraits des métiers, et de l'Alma Mater Studiorum — et Litterarum — plongée dans la conservation, l'étude et l'interprétation des textes, le débat était ouvert, un débat ancien, plus ancien que l'Université dont nous célébrons la fondation, mais toujours vivace, qui atteste la fécondité de la sémiologie des arts et des littératures dont un centre de cette Université regroupant des chercheurs éminents autour d'un directeur prestigieux assure le développement international.

C'est une modeste contribution à ce débat que je voudrais aujourd'hui apporter, c'est à participer à ce dialogue entre l'art de l'image, du visuel et du visible qu'est la peinture, et la science (ou les sciences) avec et sans guillemets, du signe, du discours, de la lettre et de l'écriture, de la littérature en un mot, que sous le titre «Transparence et opacité de la peinture», je voudrais évoquer une double peinture, en face à face ou en miroir, d'un unique *objet*, une peinture d'images et une peinture de mots, celles du sujet, celle du *moi*. Permettez-moi donc de compléter mon «titre»: «transparence et opacité de la peinture... du moi dans l'art et la littérature». J'ai d'ailleurs, pour autoriser ce complément de

titre ou ce supplément, et jusque dans son hésitation entre peinture et écriture, un illustre prédécesseur, ce maître des additions et des allongements, célèbre aussi pour ses titres ne coïncidant pas — en apparence — avec la matière traitée, ce voyageur dans les livres du passé, mais aussi en Italie, qui visita et admira Bologne et son Université au moment où les Carracci s'y faisaient connaître: je veux parler de Montaigne et précisément de son avis au lecteur qu'il écrivit en 1580 en prélude aux deux premiers livres des *Essais* et aussi à son périple européen et italien: «C'est ici un *livre* de bonne foi, lecteur, ... je veux qu'on m'y *voie* en ma façon simple, naturelle et ordinaire, sans contention et artifice car c'est *moi que je peins*. Mes défauts s'y *liront* au vif et ma forme naïve... Que si j'eusse été entre ces nations qu'on dit vivre encore sous la douce liberté des premières lois de la nature, je t'assure, lecteur que je *m'y fusse très volontiers peint* tout entier et tout nu. Ainsi lecteur, je suis *moy-même la matière de mon livre...*». Il n'est guère façon plus intime de tisser un texte écrit, avec la trame du visible de la peinture et la chaîne de l'écriture, du livre autour d'un même sujet, du sujet écrivant et peignant, écrivant avec des images et peignant avec des mots, un sujet s'exposant dans la topique de ses lieux et dont le nom vient occuper un lieu central: *Moi* dans toute sa transparence et toute son opacité de forme et de matière, pluriel et singulier, écrit pour être donné à voir; peint pour être donné à lire: transparence et opacité de la représentation du moi en texte et en image et à leur repli, un autoportrait de signes, de lettres, de phrases, de lignes, de dessin et de forme.

Qu'est-ce que peindre? Qu'est-ce que s'écrire? Il s'agit de jouer l'une contre, avec, sur l'autre, ces deux questions: travailler cet échange et ce croisement lus d'abord dans un texte, vus ensuite dans une image, entre les deux substances et formes sémiotiques d'expression et de contenu, entre les deux médiums de l'énonciation et de la représentation visuelle, imaginale, écrite, langagière. Qu'est-ce que se montrer (se donner à voir) pour se faire lire? Qu'est-ce que se donner à lire (s'écrire) pour se faire voir? Dans l'*(Avis) au lecteur* de Montaigne, les glissements entre les termes du visuel et du textuel sont trop immédiats pour renvoyer à de simples valeurs métaphoriques du discours. En proposant de faire travailler la représentation visuelle et la représentation écrite — non seulement peindre, mais se peindre, non seulement écrire, mais s'écrire — s'esquisse une occasion théorique et méthodologique de cerner avec plus de rigueur le fonctionnement de ces ensembles signifiants. Et lorsque ce qui est en question est non seulement la dimension réflexive de la représentation, mais encore l'émergence en elle du Moi, l'identification du sujet (de représentation) en *ego*, la conquête par ce sujet de son individualité personnelle et sociale et de sa singularité de peintre et d'écrivain, alors cette occasion théorique s'inscrit dans un moment historique de la pensée, de la littérature et des arts, l'époque moderne à laquelle l'*Avis au lecteur* de Montaigne fournit à la fois introduction et illustration parmi les plus explicites.

Transparence et opacité de la représentation, que signifient ces termes? Toute représentation représente quelque chose, mais toute représentation se présente représentant quelque chose. La transparence transitive, mimétique,

de la représentation — représenter quelque chose — s'articule à son opacité réflexive — se présenter. L'idéalité du signe est certes sa transparence représentative. Mais dans l'œuvre de peinture ou de littérature, la matière du signe insiste et subsiste dans sa fonction même de représenter. Dès lors, devient apparent ce que la transparence, qu'elle soit mimétique ou conventionnelle, pouvait faire oublier ou méconnaître le fait que le signe se présente quand il représente quelque chose, dans le moment même où il s'efface devant ce qu'il représente. Pour tenir le discours théorique de la peinture de la Renaissance, celui de Brunelleschi et d'Alberti, le tableau est une fenêtre ouverte sur le monde; par sa transparence, il le représente vraiment, mais pour ce faire, il doit être un écran entre le spectateur et le monde, un support et une surface de construction de l'espace illusoirement profond, un plan où les figures déploieront leur histoire: opacité de la présentation de la représentation, opacité de sa dimension réflexive: elle se présente et cette autoprésentation est moyen et instrument d'une signification qui renvoie à un sujet, à un acte, à une opération symbolique; il effectue une intention pratique de signification: toute représentation ainsi réfère à un sujet et a un effet de *sujet*.

Aussi n'est-ce point sans raison théorique que les logiciens classiques proposèrent comme le paradigme de la représentation en général, la carte de géographie et le portrait de peinture. C'est l'art du visible, l'artefact du visuel qui leur parut offrir, à ce moment de l'histoire de la pensée de l'art et de la littérature, l'évidence la plus explicite du rapport de signification dans le signe. Et lorsque ces mêmes logiciens voulurent cerner au plus près ce rapport dans l'imédiateté et la nécessité de son fonctionnement — la naturalité du signe —, c'est à la forme la plus primitive de l'autoportrait qu'ils eurent recours: l'image d'un homme dans l'artefact de la réflexivité même, le miroir: «Il y a deux sortes de signes, les naturels qui ne dépendent pas de la fantaisie des hommes comme l'image d'un homme qui paraît dans un miroir... il y en a d'autres qui ne sont que d'institution... ainsi les mots sont des signes d'institution des pensées et les caractères écrits, des mots».

Dans cet autoportrait «naturel», dans cette représentation de soi qu'est l'image «immédiate» d'un homme dans un miroir, on notera que la représentation est à la fois dédoublement d'une présence — l'homme s'y représente — et son redoublement dans la réflexion — l'homme s'y présente, dédoublement et réflexion qui ne peuvent qu'amener en langage ce terme que Benveniste nommait le nom propre de «je»: *Moi*. Devant le miroir, l'homme qui s'y regarde dit silencieusement de son image en reflet, «c'est moi». Procès d'identification quasi nécessaire — sinon nous entrons en magie, en folie ou en fiction — «Moi», nom que le modèle prête à son image et qui, du même coup, devient nomination figurée du modèle par son image. «C'est moi» nomme l'image dans le miroir et elle renvoie ce «moi» au sujet qui s'y contemple sans autre nom: «C'est moi» qui se peint, c'est le Moi où le «je» se peint.

Et lorsque l'écrivain le signe à la première page du livre qu'il a écrit et qu'il publie, il est la «graphie» de «moi» comme auteur du livre: autoportrait de moi écrit dans mon nom, autographie du moi, signature du moi. Evoquons à nou-

veau Montaigne et son *Avis au lecteur*: «C'est ici un livre de bonne foi, lecteur... je l'ai voué à l'usage particulier de mes parents et amis... je veux qu'on m'y voie en ma façon simple, naturelle et ordinaire... car c'est moi que je peins... ainsi lecteur, je suis moi-même la matière de mon livre... Adieu donc, de Montaigne, ce 1er mars 1580». Texte remarquable parce que nous y assistons, dans son écriture même, non seulement à l'oscillation entre le visuel, le regard, la peinture et l'écriture, la lecture, mais encore à l'émergence du moi à partir du «je» et jusqu'à son identification par son nom. Mais le moi peint par le «je», le moi-même, matière du livre et objet de lecture, signe, non de son «vrai» nom, son patronyme, le nom de son père, mais du nom de sa terre, de sa propriété familiale, du lieu où il écrit, *Montaigne*: transparence et opacité de la représentation du moi dans son nom comme auteur d'un livre qui n'est fait que des procès pluriels et constamment repris de l'identification de ce moi: «je suis moi-même la matière de mon livre».

Autoportrait, autographie, représentation de soi, le projet de Montaigne est inaugural: sa présentation dans *l'Avis au lecteur* est en quelque façon le déploiement en une vingtaine de lignes, de la signature du moi, de la dimension réflexive de la représentation — se présenter — comme dimension transitive — représenter le moi: *son moi*. Aussi relèveront, à mon sens, de la tension du «je» — du sujet de l'énonciation écrivante — vers l'identification du moi, tous les marqueurs de propriété et d'appropriation de l'objet d'écriture, tous les dispositifs littéraires qui en présentant la représentation qu'est le livre, en présentent l'auteur écrivain et lui donnent un nom singulier, toutes les formes de construction des protocoles de lecture du livre qui, en interpellant le lecteur, signalent l'auteur et esquissent sa représentation de soi comme écrivain.

Mais voici que dans le frontispice apparaît (l'image) le portrait de l'auteur, le visage du nom propre de l'écrivain qui en redouble iconiquement la signature. L'image de portraiture non seulement est donnée à voir dans un cadre qui l'isole de la page et transforme le support des caractères imprimés en une surface que la figure creuse, en un fond sur lequel elle se détache, mais encore ce cadre lui-même prend souvent la figure d'une architecture d'arc de triomphe ou de porche d'entrée ornés parfois de médaillons gravés qui présentent réellement, allégoriquement ou symboliquement la matière du livre. En se présentant dans cet appareillage triomphal où le plus souvent il se substitue au commanditaire ou au dédicataire de l'ouvrage, l'auteur comme nom propre *s'autorise* en conquérant son individualité sur les dispositifs où s'exprimait le service d'un maître et *légitime* son texte en l'appropriant au nom, à l'individu qui porte ce nom et porte le livre comme une de ses propriétés.

Bien entendu, la problématique du sujet-peintre et du moi du peintre et de sa signature se développera historiquement et théoriquement de façon parallèle à celle que nous venons d'esquisser sans que ce parallélisme renvoie nécessairement à une synchronie historique précise ou à une homologie théorique rigoureuse.

Depuis longtemps, a été signalée, dans le champ du visuel, l'apparition à un moment historique déterminé, XIIe, XIIIe siècles, de ces inscriptions de noms,

isolés ou de leurs monogrammes, parfois sujets d'énoncés comme «X pinxit, faciebat...» parfois même énoncés, proférés par la voix de l'œuvre elle-même «X me faciebat...» Ces signatures sont surtout aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, souvent dissimulées dans l'angle inférieur droit du tableau, idéalement conçu comme l'ultime partie que parcourrait un regard qui obéirait aux règles de lecture de la page écrite. Inévitablement ces inscriptions de signature introduisent quelque trouble dans l'espace de l'image auquel elles sont hétérogènes. Les peintres y ont été plus sensibles que ceux qui écrivent sur la peinture, en utilisant tel objet représenté dans la toile pour y porter la marque du nom, fragment d'un bloc de marbre, feuille de parchemin égaré sur le bord de la toile ou même en représentant des objets, ici ou là, dont l'unique fonction est de porter de l'écriture, banderoles, cartouches, cartels, etc. Marque d'appropriation certes, mais moins de propriété possessive que de création, le nom signale l'auteur: «Ce tableau est (de) moi». Tout tableau tend à être comme l'autoportrait virtuel de son peintre comme si, désigné par la signature, le peintre était en train de se faire figure: une figure qui peut apparaître discrètement, presque secrètement dans une image évanescence, un simulacre au reflet d'une armure, d'un vase de cristal ou même d'un miroir représenté au fond de l'espace virtuel du tableau.

Toutefois il convient d'introduire la question de la signature et du nom et celle de la représentation de soi dans un champ historique plus vaste et plus précis. On sait depuis longtemps que deux événements majeurs et étroitement liés l'un à l'autre, ont marqué la modernité dans l'art visuel, l'invention au XV<sup>e</sup> siècle de la construction de l'espace pictural au moyen d'une perspective géométrique et linéaire et l'émergence chez les artistes d'une conscience aigüe de leur personnalité individuelle et sociale. «Forme symbolique d'une objectivation du subjectif», comme le formulait Panofsky, le dispositif perspectif dépendant en toute rigueur de la position d'un sujet, d'un regard ou plutôt d'un œil par rapport au plan du tableau, position permettant de déterminer les points clefs de la construction de l'espace pictural.

Que ce nouvel espace fut l'instrument décisif de la représentation de l'histoire, du récit, seul sujet digne de la divine merveille de la peinture, la théorie de la peinture au XV<sup>e</sup> siècle l'affirme en toute clarté comme la pratique des peintres le manifeste. Mais pour ce faire, pour que la peinture d'histoire réalisât la transparence, la transitivité parfaite de la représentation narrative à l'histoire qu'elle représente, il fallait, au moins théoriquement, que la position du sujet-œil fût en quelque façon annulée ou déniée par la disposition des figures sur la scène narrative que précisément le dispositif perspectif permettait de construire. L'«objectivité» de la représentation était idéalement assurée au prix de l'élimination de son opacité, de la neutralisation de ses effets réflexifs de sujet. Comment donc le sujet-peintre fait-il retour comme «moi» dans le récit peint? Comment le moi se représente-t-il sur la scène narrative de la peinture?

Il s'y donnera d'abord dans les scènes les plus grandioses ou les plus séduisantes de la peinture d'histoire du Quattrocento, de Masaccio à Botticelli, de Signorelli à Raphaël, la figure d'un acteur du récit parmi les autres, participant à l'action représentée, mais se signalant des autres par une distraction de l'œil,

une diversion du regard vers l'œil du sujet de représentation (peintre/spectateur) dénié par le sujet représenté. Les exemples en sont nombreux de ce passage de la simple signature du peintre en forme d'image de soi à son autoportrait de plein droit et à fonctions complexes, c'est-à-dire à la représentation d'un moi singulier avec son histoire, ses désirs et ses volontés, ses idées et ses croyances. Sont-ce de simples signatures iconiques que ces figures d'autoportrait au voisinage des coulisses de la scène narrative ou dans les marges du plan de représentation?

Si le retour du sujet peintre, de la signature iconique, jusqu'à s'isoler en autoportrait de son moi dans la scène narrative ou dans l'allégorie peut ainsi s'effectuer à la faveur d'une distraction du regard de la figure narrative de l'espace du récit à l'espace de présentation et au lieu du point de vue ou par un tableau dans le tableau, voire un déguisement ou un travestissement, il peut également affecter le dispositif perspectif lui-même pour mettre en question les règles de construction de l'espace pictural et jouer avec elles — comme l'a montré Daniel Arasse — en plaçant l'horizon très haut ou très bas sur la surface, l'horizon très haut positionnant le spectateur peintre presque au point de vue de Dieu qui voit tout... l'horizon très bas abaissant la position du spectateur peintre et faisant surgir l'extrême monumentalité de la figure héroïque ou dévote. «La mise en place forcée de l'horizon porte trace, en l'image, du point de vue d'où elle a été produite et d'où elle est envisagée: celui du peintre et du spectateur». Retour du sujet dans la réalisation et la figuration du dispositif lui-même qui est pourtant sa métaphore: du sujet, mais non du moi du peintre. Il s'agit là bien plutôt de «modalisations subjectives» de la relation du peintre-spectateur avec les figures du récit ou de l'image dans leur placement dans l'espace représenté, modalisations qui affectent par retour du sujet dans le dispositif de représentation, son mode fondamental qui est le mode déclaratif, affirmatif, le mode fondamental de sa transparence.

C'est à partir de ces modalisations subjectives tout à fait spécifiques du type passionnel ou éthique que pourrait être suggérée la virtualité d'un autoportrait du peintre et prise en considération la figurabilité du moi en peinture. Il ne s'agirait pas seulement alors, d'étudier les marqueurs de subjectivité et leurs réseaux dans la disposition des figures de la storia; il ne s'agirait pas seulement d'étudier les signaux des turbulences se manifestant dans les codes perceptifs, iconographiques, iconologiques, codes qui déterminent les contenus des énoncés de peinture; il ne s'agirait pas seulement d'étudier les opacités de l'iconographie en faisant une iconographie des opacités, par exemple en étudiant l'émergence, dans la thématique iconographique de l'œuvre, de contenus imaginaires autres que ceux déterminés par cette thématique, en étudiant l'écart entre le texte de référence et l'image qui est censée le proposer au regard.

Il s'agirait plutôt d'étudier l'opacification de la transparence représentative en considérant que l'écart du sujet du tableau «peint» l'intervention du moi du peintre, inter-vention qui est le virtuel de sa propre image, sa tension à la figure dans les figures du récit. Et pour étendre ces réflexions de la peinture et de l'image à la littérature et au texte, il ne s'agirait pas d'identifier le moi du pein-

tre ou de l'écrivain dans un signe emblématique ou dans un jeu symbolique, mais d'approcher le peintre ou l'écrivain en train de se faire figure dans l'œuvre, de se peindre visuellement ou textuellement dans et par la dimension réflexive de la représentation, sur sa face opaque. Le moi du peintre ou de l'écrivain dès lors n'est plus seulement «illustré» par son autoportrait qui lui fait prendre place parmi les autres figures de son tableau ou de son récit, comme sa propre figure accréditant son autorité. Ce moi est l'effet incomparable d'une pratique singulière du visuel et du figural, du textuel et du littéraire. Si un tableau de Raphaël, de Poussin ou de Rembrandt, un texte d'Augustin, de Stendhal, de Montaigne ou de Rousseau, est en quelque façon un autoportrait, c'est que, par l'unique façon dont leurs figures ou leurs phrases naissent, se combinent, se contredisent ou se suspendent, ils se présentent, *uniques*, non pas dans *une* figure ou *un* énoncé qui seraient les leurs, mais par une figure ou un énoncé pluriels, faits de toutes les relations possibles entre les figures ou les énoncés, de tous les parcours possibles du regard et de la lecture dans le champ de l'œuvre, une figure infinie, un énoncé virtuel dans les deux sens du terme *virtuel*: *figure ou énoncé latents* qui restent encore à l'état de possible et dont les «réalisations» ne seront jamais que des profils prélevés sur cette latence mais aussi *vertu figurale ou énonciative*, force de figuration ou d'énonciation, puissance d'accès à la forme et au discours.

Il nous resterait alors, et ce n'est un paradoxe qu'en apparence, à ressaisir les mêmes hypothèses, les mêmes propositions sur ces œuvres nommées génériquement des autoportraits — ou portraits du peintre ou de l'écrivain par lui-même — pour déceler dans ce qui pouvait apparaître comme la représentation pure, c'est-à-dire parfaitement transparente, du moi comme sujet-de-peinture et d'écriture, la montée ou la tension infinie de sa figurabilité par laquelle l'image la plus apaisée, la plus totalisante ou la plus essentielle, voire essentialiste, du moi dans sa singularité est inéluctablement travaillée par les virtualités secrètes et opacifiantes de l'écriture et de la peinture, et du peintre comme peinture, et de l'écrivain comme texte.

Ce qui n'a pas toujours été compris de la «transparence et de l'opacité de la peinture... du moi», celui qui a inauguré l'écriture moderne de soi en a peut-être donné la leçon à tous ceux qui parlent ou écrivent de la peinture et de la littérature: Montaigne. Non seulement dans un chapitre célèbre du premier livre, il a fait de ses essais c'est-à-dire de sa peinture de soi, le cadre de «grotesque et de peintures fantasques n'ayant grâce qu'en la variété et étrangeté», l'encadrement d'un espace «pictural» réservé au portrait d'un autre, et qui restera à jamais vide, mais encore qui écrivait de son écriture de soi: «mes conceptions et mon jugement ne marchent qu'à tâtons, chancelant, brochant et choppant et quand je suis allé le plus avant que je puis, je ne suis aucunement satisfait: je vois encore du pays au-delà mais d'une vue trouble et en nuage que je ne puis démêler» et mieux encore, ce qui est une extraordinaire formulation de la transparence et de l'opacité de la peinture du moi, c'est-à-dire le travail de la figurabilité du sujet dans la représentation: «Je ne puis assurer (fixer) mon objet. Il va trouble et chancelant d'une ivresse naturelle. Je le prends en ce point,

comme il est, en l'instant que je m'amuse à lui. Je ne peins pas l'être mais le passage: non un passage d'âge en autre, ou comme dit le peuple, de sept en sept ans, mais de jour en jour, de minute en minute... Si mon âme pouvait prendre pied (ajouterai-je figure, énoncé, formule, modèle), je ne m'essaierais pas, je me résoudrais: elle est toujours en apprentissage et en épreuve». C'est cet apprentissage et cette épreuve, cette expérimentation et ses produits que j'essaie aujourd'hui de conceptualiser avec les notions de figure infinie ou figure virtuelle, avec celle de figurabilité, et enfin avec celle d'opacité de la représentation du sujet comme moi.