

AUX MARGES DE LA PEINTURE : VOIR LA VOIX

L'hypotypose peint les choses d'une manière si vive et si énergique qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante.

P. FONTANIER

Les Figures du discours, 1830
Flammarion, Paris, 1968, p. 390

Il s'agira en fait dans les lignes qui vont suivre d'une double hypotypose puisque dans les images et les tableaux, on tentera de saisir, sur les marges de la représentation, les brefs et mystérieux moments où la voix se montre au regard, où le peintre la donne à l'œil ; mais puisque également ces lignes mêmes et ces pages seront sans image, sans tableau, sans illustration en un mot, on tentera, en disant les images et les tableaux, de les faire voir, pour qu'à travers cette rêverie du lecteur sur l'écrit, à travers aussi les images de mémoire que toute lecture mobilise, la voix aux marges de telle image ou tel tableau fasse retour, par cette médiation double et « imaginaire », aux signes écrits et lus qui, silencieusement, dans ce texte l'articulent. D'un côté, donc, une hypotypose « iconique » qui projeterait dans ce que les sémioticiens et linguistes appellent la substance visuelle de l'expression la relation figurative qu'évoquait Fontanier dans son traité de rhétorique : ce ne serait pas, en l'occurrence, le langage, le discours, la parole qui peindraient dans la « figure de style par imitation » les choses au point d'en faire un tableau, mais l'image, le tableau, la représentation de peinture qui laisseraient entendre, par ses « figures » spécifiques, des sons et des bruits au point d'en faire une voix. De l'autre côté, ensuite, une deuxième hypotypose, « critique », toute proche de celle que définit notre rhéteur du XIX^e siècle, mais plus complexe dans ses moyens et plus ambitieuse dans ses fins ; certes, elle devrait faire voir, par ses traits propres et ses phrases de langage, les tableaux qu'on aura choisis pour mettre en œuvre la première, mais par ce détour et ce retour, elle devrait également faire entendre par le texte et ses graphèmes, à ses marges, ce qu'ils dissimulent sous les artefacts de la parole et du discours : la voix. La

voix que je ne peux m'empêcher d'entendre comme l'écho phonique du *voir* ; la voix que je ne peux m'empêcher de penser comme une des notions clefs du *dire*. Donner à voir la voix, ce serait l'étrange entreprise, et peut-être le comble de l'entreprise, nommée représentation de peinture. Ecrire, décrire ce « voir » de la voix, ce serait alors mon propos dans ce texte de la laisser s'entendre (plus par la pensée que par l'oreille — il s'agit d'un texte de théorie et de critique et non d'un poème) comme la substance même du « dire ».

On ne manquera pas de noter que les quelques exemples d'hypotypose, que nous donne P. Fontanier, assurent, si l'on peut dire, la convertibilité du dire en voir au prix d'une description de la défaillance de la parole, dans le sommeil comme dans ce fragment de Boileau : « ... la Mollesse oppressée / Dans sa bouche, à ces mots, sent sa langue glacée, / Et lasse de parler, succombant sous l'effort, / Soupire, étend les bras, ferme l'œil et s'endort », défaillance toutefois où, par les figures d'élocution par consonance, la voix s'expose dans le « dire » qui fait voir ; performativité iconique de la parole, opérée également par un récit d'extinction du discours dans les cris de la violence et le silence de la mort : ainsi dans ce passage célèbre de Racine (que je cite en entier à titre d'exercice de lecture en hypotypose) : « Songe, songe, Céphise, à cette nuit cruelle / Qui fut pour tout un peuple, une nuit éternelle / Figure-toi, Pyrrhus les yeux étincelants, / Entrant à la lueur de nos palais brûlants, / Sur tous mes frères morts se faisant un passage, / Et de sang tout couvert échauffant le carnage ; / Songe aux cris des vaincus, songe aux cris des mourants / Dans la flamme étouffés, sous le fer expirants ; / Peins-toi dans ces horreurs Andromaque éperdue : / Voilà comme Pyrrhus vint s'offrir à ma vue ! » Il y aurait sans aucun doute beaucoup à *dire* sur les interpellations dont les symétries rythmées culminent dans le « Voilà ! » du dernier vers cité : vois-là dans ta pensée, ton imagination... Vois-là Pyrrhus s'offrant « à ma vue »... offrande d'une vision qui n'est autre que celle faite par le discours d'Andromaque à Céphise, qui n'est autre que celle d'une *phantasia* faite par Racine à son lecteur-spectateur par les apostrophes : « Figure-toi ! Peins-toi ! », et le songe des cris des vaincus, des cris des mourants laisse place au silence que réalise la « *peinture* » finale, celle d'Andromaque éperdue et de Pyrrhus surgissant à sa vue. Comme on le constate, la performativité d'un dire en vision semble devoir exiger des opérations complexes entre énoncés et énonciation, substance et forme de l'expression d'une part, substance et forme du contenu d'autre part, effets de connaissance et de savoir enfin et affects pathétiques de la sensibilité.

Quelque vingt années avant l'*Andromaque* racinienne, Poussin avait évoqué la convertibilité entre dire et voir dans une lettre de grande théorie — ce sont ses propres termes — adressée à son client et ami Chantelou, le 24 novembre 1647. Chantelou, semble-t-il, lui avait reproché de le négliger au profit de Monsieur Pointel : « Si le tableau de *Moïse trouvé dans les eaux du Nil* que possède Monsieur Pointel vous a donné dans l'amour, est-ce un témoignage pour cela

que je l'aie fait avec plus d'amour que les vôtres ? Voyez-vous pas bien que c'est la nature du sujet qui est cause de cet effet et votre disposition et que les sujets que je vous traite (il s'agit des *Sept sacrements*) doivent être représentés par une autre manière. » Poussin joue les effets visuels de la peinture d'histoire sur l'œil, et ses affects sur le regard, entre deux références, l'une à la musique, l'autre à la poésie. D'un côté, la pratique picturale de la théorie des modes musicaux, de l'autre, celle de la poétique du « son des paroles » où je voudrais que fût reconnue la voix : « Les bons poètes ont usé d'une grande diligence et d'un merveilleux artifice pour accommoder aux vers les paroles et disposer les pieds suivant la convenance du parler. Comme Virgile a observé dans son poème, il accommode le propre son du vers avec un tel artifice que proprement il semble qu'il mette devant les yeux, avec le son des paroles, les choses desquelles il traite, de sorte que, où il parle d'amour, l'on voit qu'il a artificieusement choisi aucunes paroles douces, plaisantes et grandement gracieuses à ouïr ; de là, où il a chanté un fait d'armes ou décrit une bataille navale ou une fortune de mer (*fortuna*, it. : tempête), il a choisi des paroles dures, âpres, et déplaisantes, de manière qu'en les oyant ou prononçant, elles donnent de l'épouvantement, de sorte que si je vous avais fait un tableau où une telle manière fût observée, vous vous imaginerez que je ne vous aimerais pas. » (N. Poussin, *Lettres et propos sur l'art*, éd. A. Blunt, Hermann, Paris, 1964, p. 123-125).

Mon propos consistera à déplacer dans le champ même de la peinture, l'analogie que suggère Poussin à Chantelou entre peinture, musique et poésie. Il s'agirait donc moins d'interroger l'œuvre de peinture pour y reconnaître ce qui y est l'équivalent du « mode dorique, stable, grave et sévère », du mode lydien « propre aux choses lamentables », ou ionique, « suave et doux », et qui correspondrait aux divers accommodements des paroles aux vers, dans le poème pastoral, bucolique ou épique, mais plutôt de se demander comment, par quels moyens, et dans quelles limites la représentation picturale, avec son médium spécifique, aux marges ou dans les combles de son entreprise, offre à la vision précisément ce que Poussin nomme à propos de Virgile le son des paroles, c'est-à-dire une certaine substance intermédiaire entre bruit, cri, son et articulation sensée, discours : cette première conversion du dire au voir ne pourrait être pensable, intelligible, « montrable » que sous réserve d'une seconde qui s'y logerait, à savoir que la *phantasia* de la voix dans le tableau soit performée en un dire qui la laisse entendre. Qu'on ne se y trompe pas : cette double conversion, nouvelle version de la double hypotypose que j'évoquais il y a un instant, est dans sa marginalité même, quant à la représentation de peinture et quant au discours *sur* la peinture, le noyau central d'un « discours » *de* la peinture et de l'œuvre peinte ; elle constituerait une approche possible de la réflexion sur son fondement.

Aux marges du tableau de peinture peut être la voix ; en ce lieu, à la limite du lieu du tableau et de l'espace qui y est représenté, dans

une sorte de déhiscence du visuel et du figural, d'où naîtraient des rythmes, des flux, des répétitions. « En art, et en peinture et en musique, il ne s'agit pas de reproduire ou d'inventer des formes, mais de capter des forces. C'est même par là qu'aucun art n'est figuratif... La tâche de la peinture est définie comme la tentative de rendre visibles des forces qui ne le sont pas. De même la musique s'efforce de rendre sonores des forces qui ne le sont pas. » (G. Deleuze, *Logique de la sensation, Francis Bacon*, éd. de la Différence, Paris, 1982.) Poursuivre encore un peu et déplacer davantage : la tâche de la peinture, tentative de rendre visible la force de la voix ; soit, mais à la condition de bien entendre : « visible » ; ce qui est capable de vision (de voir et d'être vu) ; ce qui est en puissance de vision, un *virtuel*, soit une possibilité et une *virtus*, une force.

Voici un petit tableau de Paul Klee qui restera en ce lieu-ci d'écriture, invisible : un tableau qui n'existera *ici* qu'à titre de *foyer virtuel* de descriptions. Et d'abord par son titre, donné à l'œuvre par son peintre, reçu de l'œuvre par son peintre, un titre qui est sa première description, en latin *Ad Marginem*, à la marge, vers la marge que je voudrais passionnément entendre ainsi : « vers la marge de la représentation de peinture, la voix ».

Margo, inis, lat. bord, bordure, borne, frontière, rive, mot attesté chez Tite-Live, Ovide, Juvénal, Valère, Maxime, Vitruve en particulier au dernier chapitre du Livre V de son traité d'*Architecture* qui traite des ports et de la maçonnerie qui se fait dans l'eau.

Ce petit tableau du Musée de Bâle (53,5 cm × 35 cm) nous permettra sinon de répondre aux questions que j'ai posées *in limine* — *ad marginem* de cet article —, du moins d'en cerner quelques bords, quelques marges. Grohmann dans son commentaire écrit ceci : « *Ad Marginem* ressemble à un vieux document avec une planète rouge dominante au centre d'un champ vert fané. Une écriture fantomatique est dispersée le long des marges comme dans un dessin d'enfant. Il y a aussi des hiéroglyphes de plantes, un oiseau, des fragments de figures et des lettres de l'alphabet — un diplôme du royaume de la Nature. » Dispersée, il est vrai, sur les *bords* du tableau, sur ses marges, mais précisément prenant appui sur elles, d'abord une végétation raffinée, précieuse, de graminées et d'ombellifères, plus abondante sur un côté que sur les trois autres : fourmillement rare d'objets où le regard se disperse à la mesure de la dispersion de ces figures botaniques. Mais le regard est sans cesse recentré par le disque rouge central intense doté d'un rayonnement sombre qui dessine sur le fond vert une sorte d'aura nocturne cruciforme ; hésitation du regard sur cet autre bord du tableau qu'est le fond, cette « aura » appartient-elle à la planète rouge — « figure » — ou au « fond-surface » de la tavola ? Hésitation quant à l'appartenance du rayonnement sombre : est-il du soleil rouge par intensification de ses frontières ou d'un astre que, par une sorte d'éclipse inversée, le soleil viendrait occulter ?

Mais y a-t-il jamais eu dans la nature, un oiseau capable de marcher

sur un bord, la tête en bas, fût-il seulement une silhouette, un oiseau réduit à sa plus simple expression, un « signe » d'oiseau, hiéroglyphe, comme dit Grohmann ? Mais même hiéroglyphe, pictogramme, furent-ils jamais inscrits ainsi renversés ? Oui, sans doute, si le regard veut lire correctement convenablement les quatre lettres alphabétiques écrites sur les bords : « V » près du bord supérieur, « r » à gauche, « l » à droite sur les bords latéraux, « u » sur la marge inférieure. Deux d'entre elles sont enfermées dans un cartouche « u » et « l » ; « r » et « v » sont à l'état libre, écrites sur les bords d'un support qui n'est autre que celui du tableau. Trois consonnes, une voyelle : le « u » central sur la marge inférieure répond de sa voix de voyelle à « v » sur la marge supérieure, « v » si proche graphiquement du « u », mais qui consonne, est condamné à consonner avec sa voyelle « u » — « vu » —. Ainsi de même le « r » et le « l » : « r-u », « u-l » :

A la marge du tableau, parmi les plantes aquatiques, ainsi la *voix* sous l'espèce des signes graphiques qui la représentent, au milieu des hiéroglyphes — pictogrammes qui n'appartiennent qu'à la langue de Klee. La voix d'une voyelle ou plutôt une voyelle de la voix absente du tableau : « u » qui fait dire, prononcer, préférer les trois autres lettres : « vu, lu, ru » ou « uv, vr, ul », à la marge du code phonique sous-jacent, « rul, vur, vul » : « lur, vlu, lurv, vlur », etc. Voici donc le regard qui parcourt un peu affolé la marge du tableau dans tous les sens, à la recherche d'un sens, en tournant en rond (ou plutôt en rectangle), autour du cercle rouge central : « ulvr, lvru, vrul, rulv »... ou dans l'autre sens.

A la faveur de ce parcours toutefois, l'oiseau sur sa marge marche correctement sur ses pattes, et non la tête en bas ; mais alors, surprise ! le « u » est devenu un « n » tandis que ses trois compagnons-consonnes deviennent les signes d'une écriture indéchiffrable. Nous voilà, pour voir mieux, rejetés à la marge la plus extrême de la voix. Un tour encore et le « u » se transforme en un « z » inversé ; le « r » en une plante ; le « v » en insecte et le « l » en ornement... Cette quête du sens, dans tous les sens à la marge de la voix, à la marge du tableau, entre signe vocalique et signes consonantiques qui la représentent à l'œil et à l'audition suppose pour s'effectuer soit que je puisse faire tourner le tableau autour de son centre rouge, soit que je puisse me déplacer autour de lui, par exemple en le posant sur le sol ; et les marges du tableau deviennent alors les margelles d'un puits quadrangulaire où, dans l'eau verdâtre du fond, une étrange planète rouge vient se refléter et se prendre, à moins qu'elle ne monte des profondeurs, très précisément au lieu de mon visage penché sur la margelle, très précisément au lieu de mon œil qui se regarde et se découvre sous la forme d'un astre à rayonnement sombre : déplacement stupéfiant, par conversion d'un astre et d'un œil, du Narcisse originaire à toute représentation.

Mais que l'on essaye donc au Musée de faire tourner le tableau sur sa cimaise ou de le mettre au sol et de le contempler en surplomb ! La « voix » invisible, inaudible à la marge du tableau entre un « u »,

et trois consonnes fait trembler le monument de l'institution. Elle indique, sans nullement signifier, qu'il n'y a ni haut ni bas, ni droite ni gauche pour elle ou plutôt que chaque bord, chaque marge, l'est successivement haut et bas, droit et gauche : quatre locations possibles du tableau, quatre attitudes possibles du corps ; tableaux virtuels à la marge, un tableau... A la marge de la voix, un *signans* visuel laissant entendre la voix dans une voyelle et des consonnes, et à la recherche du sens, sur la marge du panneau, des regards à la fois lecteurs et voyants, portés par des gestes et des attitudes, des locations, des postures, des attitudes du corps, et tout cela induit par une quête de la signification, elle-même provoquée par quatre lettres dispersées sur les marges, par la voix dans un signe « u » (ou « n » ou « z » inversé).

Qu'il en soit ainsi, je n'en veux pour signe qu'un dernier signe : sous le « u », il y a cette virgule noire, comme l'ouïe d'un violon, inscrite sur la figure d'un cor ou d'une trompe, ouïe ici incongrue, mais qui n'a, sans doute, pas d'autre sens qu'adressée au regard qui lit le signe « u » : « faites sonner, faites résonner les signes peints et d'abord ce u » ; et de la trompe s'échappent trois fleurs, des plantes géométriques, pour aboutir en ce coin à deux yeux qui me regardent : l'ouïe, cette ouverture pratiquée dans la table de l'instrument et qui contribue à en augmenter le son, la voix de « u » ainsi augmentée *per-sonat* : elle produit du regard à la marge du tableau, entre visuel et figural, le regard du tableau qui me regarde, comme l'écrivait aussi Paul Klee : surprenant, humoristique retour ou reversion du sujet de la représentation dans une voix, celle d'un dire absent.

Le tableau de Klee *Ad Marginem* est ainsi un petit objet « théorique » qui interroge, par ses marges, les relations que j'ai nommées de convertibilité du dire et du voir, relations qui en ce lieu-là du tableau (les marges, les bords, le cadrage interne) dessinent en creux dans un intervalle, une virtualité (commune ?) de la parole et de la vision : marges du système des signes graphiques, bords de la conventionnalité des signes de langage, frontières de la figurativité donnée au regard, cadrage de la représentation, lisières des plaisirs de la mimesis.

Qu'est-ce que représenter silencieusement la voix ? Comment picturalement représenter l'irreprésentable souffle des signes, sinon par les marges du tableau, par ses bords où toute la représentation alors s'échappe à elle-même, ne laissant au *centre* structural de l'œuvre que la trace de son retrait sous la figure de l'éclipse d'un astre circulaire à rayonnement sombre ?

Première marge, premier bord : le signe graphique, graphème visible de la voix dans le phonème vocalique — la voyelle — où la voix se spécifie par opposition aux autres phonèmes vocaliques ou consonantiques relevant d'un système spécifique, d'un idiome de langue.

Mais deuxième marge, deuxième bord : l'inscription du signe graphique dans la représentation de peinture induit des effets de sens (ou de non-sens) déviants, déplacés, je veux dire qui ne sont pas ceux relevant du système phonologique auquel le signe graphique du phonème appartient : effets qui à la fois déplacent la voix et ses signes

vers des figures ou des motifs de représentation visuelle et inversement le tableau, ses figures et ses fonds, vers une complexe partition musicale — picturale pour voix et images, mais où la voix se manifesterait dans les syncopes du dispositif figuratif, les soupirs qui espacent les figures et les inscriptions.

Ainsi dans *les Bergers d'Arcadie* de Poussin (Louvre) : dialogue silencieux, poésie muette, peinture. Trois figures, une « bergère » à droite, deux « bergers » à gauche échangent gestes et regards à propos d'une quatrième figure, un genou à terre, devant un tombeau perdu, comme une étrange ruine, dans une campagne sauvage. Les paroles ne volent pas des bouches aux oreilles : un geste d'indication et trois regards, des « visibilia », l'alphabet minimal de langage de la peinture. Dans cet entrelacement de gestes et de regards, on note que le berger accoué au tombeau à gauche (pour le spectateur) n'a d'autre lien avec les deux personnages de droite que celui qu'il regarde. Son regard le rend visible comme son camarade de droite l'indique et le propose au regard de la « bergère » en le montrant. En combinant l'indication et le regard, l'indication vers la figure agenouillée et le regard vers la femme debout à ses côtés, cette figure porte — entre montrer et regarder — une question engendrée par le double jeu de la destination du geste et du regard : « je te le montre puisque je te regarde en le montrant et que je ne le regarde pas », d'où la question : « Sais-tu, toi, ce qu'il fait, celui que je te montre ? » question silencieuse, question muette, entre geste et regard.

C'est alors que la voix va naître à l'écoute de l'œil. Un des « bergers » au centre est agenouillé devant le tombeau dont la paroi porte gravés quelques mots : « Et in Arcadia ego... » attitude, posture, geste : c'est cette figure qui est silencieusement interrogée par les autres. Il déchiffre, semble-t-il, il épelle, bouche ouverte, lettre après lettre, pour la déchiffrer, cette inscription écrite peut-être dans une langue qu'il n'entend pas : or, par ce que je nommerai un *effet visuel de plans*, tout se passe, à mon regard, comme si les mots inscrits dans la pierre aveugle et sourde du tombeau, paraissaient sortir un à un, lettre après lettre, de la bouche ouverte du berger pour venir se graver sur la pierre au fur et à mesure de leur profération, comme si le *souffle de la voix avait puissance, virtus, de visibilité à l'œil et de lisibilité au regard*. Effet visuel de plans, qu'est-ce à dire ? Dans l'espace *construit* dans la représentation, le tombeau est devant le berger agenouillé : pour mon regard qui effectue, de son point de vue, la synthèse de cet espace, il est derrière lui, suffisamment proche cependant pour que, dans cet espace, il touche sa paroi de son index. Mais *dans le plan de la représentation*, sur cette surface abstraite et transparente dont mon regard traverse la diaphanéité pour rejoindre et recueillir, lire les apparences figurées sur leur scène, dans ce plan, sur cette surface, *soudain*, la tête de profil du berger agenouillé se projette sans solution de continuité sur cette autre surface qu'est la paroi de pierre. Et c'est alors que dans cet intervalle infiniment mince, dans cet interstice infime, entre deux figures dans le plan, survient la voix-d'un-dire au

voir, une voix antérieure à l'articulation de l'énoncé immémorial gravé dans la pierre, une voix qui serait l'origine de ce dit : « Et in Arcadia ego », si le dire de ce dit ne l'avait depuis toujours précédé et si la voix qui le porte n'était qu'un *effet visuel de plans* dans le plan de représentation, un effet pour le regard et l'œil. Il se pourrait bien pourtant que cet effet portât à son plus haut sens l'œuvre mystérieuse de Poussin.

On retrouverait ce même effet dans un tableau de Klee (1918) du Musée de Bâle titré par le peintre *Villa R*, dans lequel le graphème R inscrit son jambage comme un enjambement anthropomorphe, visuellement déviant par rapport à cette route qui s'enfonce vers le fond du paysage, comme un signe en marche, mais qui quitterait le chemin qui lui est tracé en profondeur dans le tableau : errance du R qui ramène l'ensemble du tableau vers le *plan* de surface de représentation, qui en *déréalise* l'illusoire troisième dimension construite selon les règles, R qui est cependant l'initiale de *Raum*, *espace* — pour faire de l'ensemble de l'œuvre une *surface* d'inscription de pictogrammes.

D'où une troisième marge de la peinture et de la voix, dans l'intervalle de bords du visuel et du figural, où la voix viendrait virtuellement au voir, non seulement par ses signes ou ses notes, mais par le jeu de tous les instruments qui permettent de l'effectuer en cris, en paroles ou en chants, et d'abord le corps humain et dans le corps, le trou béant de la bouche. Le *Massacre des Innocents* de Poussin (Musée Condé, à Chantilly) pourrait sans hésitation passer, avant l'œuvre célèbre de Munch, pour *une des plus extraordinaires représentations picturales du cri*. Toutefois, l'extrême intensité de la voix qui s'y manifeste tient moins à la bouche grande ouverte de la mère renversée par les cheveux que tient le soldat qu'à la construction d'un dispositif formel, plastique et figuratif complexe : l'ellipse formée par deux bras, celui du soldat et celui de la femme dont les deux têtes sont les cercles extrêmes et leur bouches ouvertes, l'une dans l'ombre, l'autre dans la lumière, les centres, ellipse reprise et déplacée dans celle du manteau rouge du soldat, double figure exaspérée, prise dans la scansion régulière entre contrepoint des colonnes du temple à l'arrière-plan et que parcourt la femme du deuxième plan, tête renversée et bouche ouverte (dont une bacchante antique a fourni le modèle). Mais l'intensité du cri, la voix à son registre extrême est « notée » visuellement par la pointe de l'épée levée et surtout par l'obélisque du fond à l'aplomb de la tête : le point de leur intersection est vide à la mesure, inverse, du suraigu du cri, à quoi s'opposerait l'allongement irréaliste du bras de la femme qui en donnerait visuellement la durée insupportable.

Il faudrait ici convoquer toutes les bouches de la peinture, bouches grandes ouvertes sur un cri, toutes les bouches murmurant ou chuchotant aux oreilles une voix inaudible, mais par là même tendant d'accéder à la virtualité des *visibilia*, par le jeu des écarts et des intervalles, des syncopes d'invisibilité dont le tableau est parfois traversé : ainsi parmi tous les *Saint Jérôme* ou *Saint Matthieu avec*

l'Ange, celui de Vouet où la voix divine est représentée passant à l'écriture humaine, inspirée par elle, — celle déjà inscrite de la Bible ou de l'Évangile — autant par la disposition des figures que par l'ombre qui ensevelit la tête du messager porte-voix.

A la marge de la voix donc, tous ces corps musicaux, vocaux, langagiers dont les signes sont visuellement représentables et où elle est *en puissance* de s'accomplir en se spécifiant : des signes qui n'attendent que les regards qui se poseront sur eux pour que s'éveille virtuellement la voix qu'ils montrent, et peut-être son écoute.

Il faut également ajouter ceci qui serait peut-être une quatrième marge de la voix, mais interne à elle : la voix n'est pas la parole et pourtant il n'y a pas de parole vive sans voix : rapport de la substance et de l'expression. Comme la définit Furetière dans son *Dictionnaire* de la fin du XVII^e, la voix est « l'air frappé et modifié qui forme divers sons » ; c'est « le son produit par le larynx humain » ; c'est le chant, c'est-à-dire « la modification de la parole en tant qu'elle a une relation à la musique ». Ainsi la voix, le son des paroles n'est ni seulement le son, ni trop vite le sens ; elle se placerait dans l'écart toujours ouvert et toujours renfermé *entre* le son et le sens. Son, la voix ne sera jamais simplement ornement de la parole, puisqu'elle ne sera jamais simplement son. Cette marge qui est scission de la voix entre le son et le sens, scission toujours, presque toujours, suturée par l'usage du langage dans la parole ouvre cependant à tous les discours sur le langage et la parole, le champ immense de la réflexion sur les puissances du discours et particulièrement de l'élocution et de l'action, lexis et hypocrisis, où les règles et les artifices de la première apparaissent l'accomplissement génétique de l'expressivité « naturelle » de la seconde. Or c'est ce champ de l'élocution et de l'action oratoires qui sera médité, déplacé, transposé par les peintres et surtout par le discours de la peinture et sur la peinture.

La marge interne de la voix dans le son des paroles est en quelque sorte reprise théoriquement dans l'analogie musicale et rhétorico-poétique des peintres et des théoriciens de la peinture visant non pas seulement à décrire métaphoriquement, ni même à expliquer comparativement, mais à produire théoriquement la *science* des variations pathétiques du tableau de peinture... Ainsi dans la lettre de Poussin sur les modes musicaux et le son des paroles qu'il envoie à Chantelou pour lui faire comprendre en quoi consiste la diversité des effets expressifs d'un tableau de peinture dans sa relation avec *les* tableaux constitutifs d'un ensemble spécifique construit par le peintre. Cette science des variations pathétiques et expressives (« je ne chante pas toujours sur le même ton... je sais varier quand je veux ») ne concerne pas seulement la représentation des postures et des attitudes des figures, leurs gestes qui forment véritablement, comme l'écrit encore Poussin, les éléments d'un alphabet dont la combinaison hiérarchisée finirait par représenter l'histoire à peindre, mais aussi le dispositif des lumières et des ombres, celui des couleurs, la construction de l'espace représenté, etc. L'hypotypose iconique répond à l'hypotypose poéti-

que. Le son des paroles met sous les yeux de l'auditeur du poème la tempête ou la bataille épiques. Le peintre mettrait devant les yeux du spectateur les choses qu'il représente de telle merveilleuse façon — comme dirait Poussin — que semblerait s'entendre une voix dans le tableau, la voix *du* tableau, peut-être.

On l'aura compris, les marges pour la voix dans la représentation de peinture ne concernent pas d'abord, ni directement ni indirectement, la visualisation d'une séquence orale articulée en mots et en phrases, qu'il s'agisse de la présence de phylactères, banderoles *écrites* en tel ou tel lieu de l'œuvre de peinture ou de la disposition des figures sur la scène représentative telle que, pour tout spectateur cultivé, le moment représenté est celui où telle phrase ou telle formule a été prononcée pour qu'ainsi soit posé un énoncé en parole vive en référent, à la fois invisible mais auditivement indubitable, de la représentation. Avec les marges pour la voix, il s'agit donc de ce plan à la fois plus profond et plus complexe auquel nous a introduit le tableau de Klee, celui d'une transcendance de la voix par rapport à la parole (transcendance que signifiait la voyelle « u » à la marge du tableau), mais que le tableau donnerait à entendre, à écouter en deçà ou au-delà des mots potentiellement entendus, ou effectivement lus dans la représentation de peinture.

Ainsi le *Jean Baptiste* de Champaigne du Musée de Grenoble dans lequel je peux *lire* sur le phylactère qui s'enroule autour de la croix portée par le saint des fragments des mots qu'il prononce en me regardant droit dans les yeux et en désignant de son bras tendu la silhouette du Christ à gauche, au fond : « Ecce Agnus Dei qui tollit peccatum mundi. » La figure du Baptiste, geste et regard et jusqu'à l'expression de son visage, sont l'exacte traduction de la phrase *écrite* sur le phylactère, et partiellement lisible, que Jean Baptiste, « bouche entrouverte », est *en train* de proférer pour moi, pour mon regard de spectateur. Mais est-ce la voix de la phrase qui trouverait exactement et comme *littéralement* sa traduction dans ce tableau qui serait alors tableau d'histoire, illustrant une séquence narrative de l'Évangile ? « Voix se dit figurément des choses spirituelles et morales, écrit Furetière dans son *Dictionnaire* ; exemples : la voix du pasteur, la voix de Dieu. » En fait, la voix de Dieu par son dernier prophète s'entend picturalement au-delà de la formule « Ecce Agnus Dei... »

Il suffira de confronter le tableau de Champaigne avec l'œuvre de Dominiquin qu'admirait Stendhal, pour le comprendre. Le Dominiquin peint une représentation narrative où il n'a nul besoin d'écrire sur un phylactère les paroles prononcées par le Baptiste pour que le spectateur les entende en le regardant : il *s'adresse* aux disciples, il leur parle, il leur *dît* : « Ecce Agnus Dei... », en réponse à la question que ceux-ci lui posent et que le spectateur, qui connaît l'histoire pour l'avoir lue, regarde et lit dans l'image. Il n'est pas jusqu'à la métaphore du prophète qui ne soit imagée sous l'espèce de l'agneau à ses pieds et sous la forme de l'ange « de Dieu » dans la partie supérieure gauche du tableau que l'un des disciples regarde. En revanche, dans le

Champaigne, c'est le spectateur que le saint regarde, le saint présenté par le tableau de face et surtout coupé à mi-jambes par le cadre du tableau. C'est au spectateur qu'il parle — par le regard et par la bouche entrouverte — (et non aux disciples, comme dans l'histoire) et dès lors, les mots écrits sur le phylactère que le spectateur français du XVIII^e siècle connaissait parfaitement et qu'il n'avait pas besoin de lire dans le tableau pour les entendre en le regardant, ont une tout autre fonction qu'informative. Ils « consacrent » le tableau comme image de piété, comme image dévotionnelle, entre représentation historique et relique (ou amulette), comme « objet sacré » (d'où la valeur quelque peu archaïsante du phylactère). Le spectateur doit entendre en lui et de façon toute spirituelle la voix divine, celle de la grâce dont les paroles articulées et proférées en langage humain, jadis, à un certain moment de l'histoire sainte, n'ont jamais été que la traduction dans le temps (cf. saint Augustin dans les *Confessions*). C'est pourquoi Champaigne n'hésite pas à voiler d'ombre le bras du Baptiste, le bras déictique, celui qui montre la Vérité même qui advient. Le bras, l'index de la main désigne, mais dans le voilement. Il montre « obscurément ». Ainsi lisant ces seuls mots « *Ecce Agnus / Peccatum* » sur le phylactère, le spectateur regardant le tableau commencera à entendre, intérieurement balbutiante parce que recouverte par les bruits et les bavardages du monde, la Voix divine ineffable, inaudible.

Pour achever ce parcours dans les marges des représentations de peinture où la voix du dire viendrait au voir du regard, je souhaiterais faire accéder au discours par la plus puissante des hypotyposes poétiques une très grande œuvre, conçue elle-même dans une marge ou comme une marge puisqu'elle couronnait un polyptique, *l'Annonciation* de Piero della Francesca, dite du retable de Saint-Antoine à Pérouse, dans laquelle la voix conquiert la virtualité de sa présence entre œil et regard, oreille et entendement.

L'Ange à genoux, mains croisées sur la poitrine, face à la Vierge debout, tête inclinée, yeux baissés : adoration noble et silencieuse de l'un, acceptation humble et muette de l'autre. Toutes les paroles de l'Annonciation ont été prononcées et en particulier celles-ci de l'Ange : « L'Esprit-Saint viendra sur toi et la puissance du Très-Haut te prendra sous son ombre. C'est pourquoi l'enfant sera saint et sera appelé Fils de Dieu » (v. 35). A quoi Marie a répondu : « Je suis la servante du Seigneur qu'il m'advienne selon ta parole » (v. 38). D'où les attitudes et les gestes des protagonistes de la rencontre : l'Ange en adoration devant le Fils de Dieu *déjà dans* le sein de la Vierge puisque la puissance du Très-Haut éclate dans la partie supérieure du panneau avec la Colombe divine et le rayonnement de la gloire du Père ; d'où également la Vierge en servante du Seigneur, en acceptation de la parole. Silence donc de l'adoration et de l'obéissance dans le moment mystérieux de la conception virgineale. Le spectateur, le fidèle contemple la rencontre.

Et pourtant Piero della Francesca *dans la représentation de peinture*

qu'il construit, et plus spécifiquement *dans la construction de l'espace représenté* dont il livre, en l'investissant dans une resplendissante architecture, l'épure génératrice, et *par la location des figures* qu'il y dispose, donne à voir, ou plutôt à concevoir (à voir mentalement) la transcendance de la Voix divine (dont l'Ange est la figure) et la performance miraculeuse de son effet (dont la Colombe dans le rayonnement d'or est également la figure) : il donne à voir, à concevoir la double invisibilité de la Voix (comme transcendance et miracle) *en rendant l'Ange et la Vierge invisibles l'un à l'autre*. Comme cela a déjà été remarqué, si nous construisons le plan au sol de l'architecture scénique, l'Ange ne peut voir la Vierge puisque celle-ci est cachée par les colonnes géminées sur lesquelles repose, dans sa partie médiane, la double arche de l'édicule ouvert où se tient Marie. Celle-ci a pu seulement entendre la voix de l'Ange annonciateur. Pour Marie, l'Ange n'a jamais été qu'une voix invisible et Marie, pour l'Ange, un corps dérobé. En revanche, *visuellement*, irrésistiblement, l'œil sensible du spectateur ne peut s'empêcher de voir que l'Ange voit la Vierge, que celle-ci est visible à l'Ange qui la regarde. Ainsi dans cette scission entre le donné à voir et le construit à comprendre, entre l'œil sensible qui s'approprie les belles apparences et le regard intelligible qui contemple les essences réelles, par cet entre-deux qui creuse l'espace même de présentation, celui d'où moi, spectateur, je regarde, par cette schize entre visuel et figural, la voix accède-t-elle au voir, et l'inouï à une écoute, seuls perceptibles à l'œil et l'oreille de l'âme. La représentation, par sa construction même, les constitue dans l'invisibilité de la Voix aux marges de la peinture, au-delà de son bord, et dans ses intervalles et ses syncopes, une voix que Piero della Francesca donne somptueusement à voir au sommet du Polyptyque de Saint-Antoine.