

RUPTURES, INTERRUPTIONS, SYNCOPES DANS LA REPRÉSENTATION DE PEINTURE

LOUIS MARIN

Je souhaiterais entendre les trois termes qui titrent cette étude comme autant de variations sur ellipses, silences et blancs qui fournissent à notre rencontre ses thèmes. *Rupture* insisterait sur l'«enfonçure» comme on disait au XVII^e siècle, la brisure, la coupure, la césure qui déchireraient un continu d'espace ou de temps, une cohérence sémantique et logique, voire une cohésion syntaxique, à un niveau ou dans un ordre déterminé. La rupture peut également être la marque violente d'une limite, le tracé à vif, si l'on peut dire, d'un bord qui rompt une forme exposée ou une figure exhibée. La rupture peut être parfois aussi l'équivalent visuel de certains silences comme dans le fameux tableau d'E. Munch, *le Cri*, silence suraigu d'un son au-delà de toute écoute ou même dans *le Massacre des Innocents* de Poussin au Musée de Chantilly. L'anamorphose du crâne dans *les Ambassadeurs* d'Holbein serait l'exemple «classique» de la rupture à la fois quant à la cohérence sémantique et la cohésion syntaxique du tableau, mais aussi dans le dispositif qui en règle la prise en compte par le regard.

L'interruption, de son côté, insisterait sur l'ouverture dans une continuité ou une continuation, d'un écart, d'un intervalle, distance, espacement, différence d'un délai ou d'un retardement; et aussi sur les effets d'un tel écart pour le spectateur ou l'auditeur. L'interruption est dans le traité du Pseudo-Longin une figure caractéristique du sublime et Fontanier au début du XIX^e siècle dans le sien, ne

note-t-il pas que «l'interruption laisse là tout à coup par l'effet d'une émotion trop vive, une phrase déjà commencée pour en commencer une autre toute différente, ou pour ne reprendre la première qu'après l'avoir entrecoupée d'expressions qui lui sont grammaticalement étrangères.» N'évoque-t-il pas alors, au plus proche de l'interruption, la suspension et la parenthèse qui feraient retrouver—en rhétorique—les effets de raréfaction discursive caractérisant l'ellipse. Ainsi le moment narratif que représente le tableau de Poussin de Chatsworth *les Bergers d'Arcadie* où la course haletante des figures se mesure par leur suspens étonné à la rencontre de la tête de mort sur le tombeau cependant qu'un dieu fleuve endormi au premier plan allégorise la continuité temporelle ainsi interrompue. Ainsi le petit tableau de Paul Klee, *Auf marginem*, où espacement et différence de l'interruption s'exposent au regard par le rejet à ses bords, à sa marge, des figures par le vibrant soleil rouge central.

Le terme «syncope» quant à lui voudrait jouer de et faire jouer la tension sémantique qui anime la notion puisque s'y conjuguent étrangement le corps interrompu et avec lui la conscience de soi, diminution subite et momentanée de l'action du cœur avec interruption de la respiration, des sensations et des mouvements volontaires—ce sont les syncopes de Montaigne et de Rousseau lors de leurs accidents, mystérieuses occasions pour l'un et pour l'autre d'une découverte du bonheur aux frontières de la mort—, syncope aussi que l'écriture

suprême de connaissance objective. Mais, en même temps, avec cet espace se formalisait la notion d'un sujet dont le processus épistémologique et philosophique de fondation s'achèvera au XVIII^e siècle avec le *coqito* cartésien, le "je pense" qui accompagne toute représentation, dont la fonction, ou mieux encore la fonctionnalité, est d'en être comme le coefficient subjectif. A juste titre, Panofsky a pu écrire que "la perspective moderne était la forme symbolique d'une objectivation du subjectif" dans la mesure précisément où son dispositif de construction dépendait en toute rigueur d'un "oeil-sujet," de sa position qui permettait—au moins idéalement—de déterminer les points clés de cette construction (par le rabattement à 90° de l'oeil placé structurellement au point-de-vue point-de-fuite, sur les points de distance sur la ligne d'horizon pour constituer des sortes de spectateurs virtuels à partir desquels pouvait être définie la récession régulière (rationnelle) des parallèles au plan de représentation).

Pour le discours théorique de la représentation moderne, de la Renaissance à l'Impressionisme, le tableau est une fenêtre ouverte sur le monde. Par la transparence du plan de représentation, grâce à elle, il le représente en vérité (par la grille géométrique qui balise le plan de points métriques). Mais pour ce faire, il doit d'abord être une surface (une superficie pour lignes et couleurs), surface diaphane puisqu'elle est creusée par l'espace virtuel illusoirement profond de la troisième dimension que la perspective y construit. Elle doit être également un support (mur, bois, toile, etc.) qui est cependant dénié, annihilé parce qu'assumé vide par une apérité essentielle qui bientôt s'ouvrira, comme dans les grands paysages de l'âge d'or hollandais, jusqu'à un horizon pensé alors au XVIII^e siècle non plus comme une limite, mais comme l'index, entre ciel et terre, d'un espace infini. Que ce nouvel espace pictural fût l'instrument décisif de la représentation de l'histoire et de son récit, la théorie de la peinture du XV^e au XVIII^e siècles l'affirmait en toute clarté comme la pratique des peintres, de son côté, le manifestait. Mais, pour que la peinture d'histoire réalisât la transparence parfaite

de la représentation à ce qu'elle représentait, il fallait non seulement que la perspective linéaire réduisit le corps du spectateur (et du peintre) à un point théorique, mais encore que ce point d'où la peinture était vue donnât au spectateur (et au peintre) une position analogue à celle du narrateur du récit par rapport à l'histoire qu'il raconte: celle d'un regard témoin de l'objectivité du récit dont la peinture est la représentation. C'est bien en cela que consiste la modalité historique (ou narrative) de l'énonciation par opposition à celle du discours. Dans la représentation narrative de l'histoire, qu'elle soit d'image ou de langage, "les événements sont posés comme ils se sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire." "Personne ne parle ici; les événements semblent raconter eux-mêmes [...] L'histoire, conclut Benveniste dans cette analyse décisive, exclut toute intervention du locuteur dans le récit." Pour rester fidèle à son "propos d'historien," l'écrivain d'histoire occulte le narrateur au profit du sujet de son énoncé, à la différence du discours dont l'énonciation non seulement suppose un locuteur, mais encore l'inscrit dans son énoncé même. La représentation de l'histoire en peinture obéit, dans son ordre propre et selon les caractéristiques spécifiques de son idiome et de sa syntaxe, aux mêmes réquisits sémantiques et pragmatiques et aux mêmes exigences qui sont celles des formes littéraires et rhétoriques de l'écriture de l'histoire. De la Renaissance à l'époque des Lumières, l'âge moderne produira toutes les variétés formelles de la représentation visuelle et littéraire de l'histoire au gré des transformations historiques de ses instances de production—peintres, écrivains ou commanditaires, etc.—et de réception—spectateurs, auditeurs ou lecteurs, etc.

Mais cette structure "blanche" d'objectivité, cette structure de transitivité diaphane du récit à l'événement ne furent jamais qu'idéalités théoriques, voire fantasmatisques, de l'autonomisation représentative. Diverses modalités d'opacité, des types variés d'opacification viennent troubler, rompre ou interrompre les blancs de la représentation ou les faire entrer en syncope. Là encore il convient de

préciser avec plus de rigueur cette notion d'opacité ou ce processus d'opacification—ici spécifiés en rupture, interruption et syncope—des "blancs" de la représentation. Si le terme d'opacité est une invention terminologique de la pragmatique contemporaine, son importation au XVII^e siècle n'est pas un anachronisme: notion et processus sont "présents" sous d'autres mots dans les textes théoriques de l'art, de la littérature et de la philosophie à l'âge moderne, de Vasari aux logiciens de Port-Royal, ou à d'Aubignac dans sa *Pratique du théâtre*.

Un exemple en produit la définition ostensive, celui de la lecture. Lire, on le sait, c'est traverser les signes écrits ou imprimés—comme s'ils étaient absents—vers le sens. Leur présence est nécessaire pourtant, sinon seule s'étalerait sous le regard la page blanche, surface vide, support neutre. Cependant ces mêmes signes doivent comme s'absenter—diaphanes—du regard lecteur. Sinon il s'arrête et se fixe aux seuls signifiants dont les signifiés disparaissent. Quand les signes se manifestent comme signifiants, c'est alors que la transparence de la signification s'opacifie.

La pensée classique a donné pour double paradigme de la transitivité blanche du signe représentation, la carte de géographie et le portrait. Ainsi la carte-plan de Paris que Gomboust, ingénieur des fortifications du Roi leva dans les années 1650 que l'on considère comme la première carte fidèle de Paris. Elle allie dans son schématisme complexe aux procédures géométriques de transcription de l'objet, celles de la description iconique dans une exacte transparence au représenté. Néanmoins Gomboust n'hésite pas à introduire au bas de la carte, au sommet d'une colline "fictive" qui aurait poussé du côté de Charenton, quatre petites figures en position de spectateur. Que regardent-elles au juste? Paris, la capitale du Royaume, le référent de la carte à travers elle ou Paris représenté dans la carte, l'idée de Paris ou plus simplement la carte elle-même, le signe-représentation comme nous la regardons, mais d'un lieu à jamais inoccupable dans la carte même ou

dans la réalité. Sans doute tout cela à la fois. Les quatre petits personnages de la carte de Gomboust sont en quelque manière les délégués—dans la représentation—du sujet "regardant" la représentation. En ce point qui pourrait passer inaperçu, se manifeste par eux une discrète rupture de la "transitivité blanche" de la représentation; une opacité réflexive vient troubler la transparence, rompre la quasi-identification du référent au représenté dans le représentant. Plus profondément, ils nous découvrent que toute représentation se présente représentant quelque chose. Ils sont les figures de cette auto-représentation.

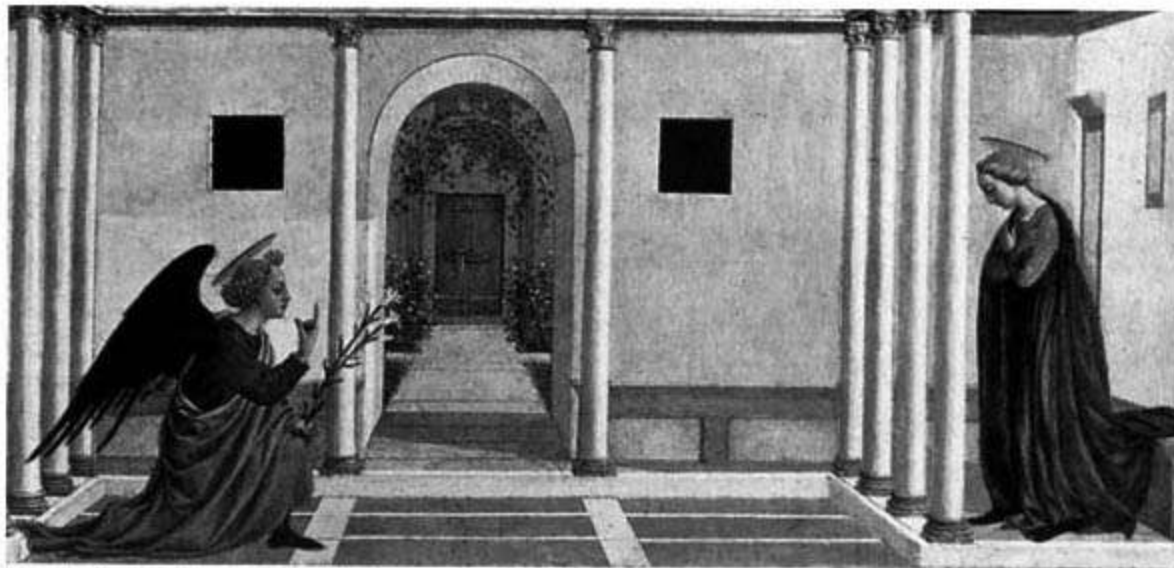
Dès lors relèveront de l'opacité et du procès d'opacification tout trait, élément, partie, détail, marque, figure qui interroge (trouble, brise, interrompt, syncope) le blanc du lumineux, la transparence du plan, le diaphane de la surface, le vide du support. L'opacité réflexive dans sa modalité propre fait apparaître dans la représentation de quelque chose, le "se-présenter" de la représentation qui ne peut manquer de produire dans la représentation même un effet de sujet par lequel est mis en représentation le "je pense-je vois" qui accompagne toute représentation pour paraphraser la célèbre formule kantienne. Le tableau, la représentation de peinture pense. Elle se pense, et la façon qu'a le tableau, la représentation de penser et de se penser en représentant quelque chose, c'est de représenter, de mettre en figure (en représentation) cette pensée, et à l'âge "classique" d'abord par ce que l'on pourrait nommer une rupture énonciative, c'est-à-dire par l'intrusion (interruptive) dans la sphère énoncive, de la sphère énonciative.

Puisque, comme nous l'avons vu, la représentation d'histoire constitue la "perfection" de la représentation de peinture, l'opacification de la transitivité "blanche" de la représentation consistera dans l'interruption du récit par la narration ou plus précisément par la rupture du récit représenté, de l'énoncé narratif par la représentation de l'acte de le narrer à quelqu'un, par la mise en figure de sa production-réception, j'en donnerai un exemple siennois à la fin du Quattrocento avec cette

Annunciation de B. Bonfigli où la figure du sujet de l'énonciation narrateur de l'histoire, Saint Luc écrivant les premières séquences de son Evangile (de l'Enfance du Christ), monte sur la scène du récit de sa toute première séquence, l'annonce à la Vierge par l'ange qu'elle sera la Mère du Sauveur. Il y monte à la fois comme acteur de l'histoire, entre la Vierge et l'Ange et comme son témoin. N'est-ce pas à lui que l'ange semble confier les paroles qu'il adresse à la Vierge pour qu'il les inscrive sur le rouleau déployé

centrée et linéaire, dont le tracé est encore visible dans l'enduit du tableau et qui lui donne une souveraine autonomie dans sa transparence et sa transitivité. Perspective centrée, avons-nous dit: le tracé constructeur marque l'équivalence structurale du point de vue-point de fuite au "centre" de la prédelle.

Toutefois le point de fuite est derrière la porte du jardin clos de la Vierge. La figure de la porte le cache à l'œil situé au point de vue comme si le trou de la



Domenico Veneziano, *Annunciation*, Fitzwilliam Museum, Cambridge.

sur son genou? En outre, comme Saint Luc est le patron des peintres, on est conduit à voir dans le saint Luc, scribe du récit du tableau et sa figure, celle du peintre qui le peint et met en image l'histoire racontée dans l'Evangile du même saint Luc.

Un autre exemple, florentin celui-là, est également une *Annunciation*, de Domenico Veneziano à peu près contemporain de Masaccio (dont elle reprendrait sous forme de prédelle une *Annunciation*—celle de San Nicolo Sopr'Arno—perdue). Nous y notons de toute évidence en effet une application puissante, systématique de la perspective légitime,

tavoletta de Brunelleschi était bouché, d'autant que l'équivalent structural de l'œil qu'est le point de fuite est précisément le verrou de la porte. Ce verrou de la porte fermée qui, au sens littéral, verrouille l'œil-regard, est la représentation figurée de l'opacité ou de l'opacification d'un regard conquérant le mystère virginal (c'est la porte du jardin clos) de Marie, Mère de Dieu. Mieux encore, ce verrouillage du lieu-clef de constitution du dispositif de la représentation (la perspective légitime centrée) en est la rupture dans la mesure où le verrou est sans proportion avec la porte et le reste de la représentation.

Mais en même temps, le regard ainsi verrouillé du point de fuite fait retour au point de vue—se réfléchit à l'œil point-de-vue—avec les deux lucarnes grillagées de part et d'autre de l'axe central: ces lucarnes qui ne sont pas aveugles, mais cependant quadrillées par une grille, figurent un regard qui vient sinon de l'intérieur de la chambre de la Vierge, soit de l'intérieur du corps virginal, du moins de son antichambre. Dès lors cette rupture, cette interruption du dispositif de la représentation dans son effectuation même est prête à sa reprise iconographique, depuis longtemps signalée selon les versets du Cantique des Cantiques qui décrivent la venue de l'Époux derrière le mur, derrière le grillage à la rencontre de l'Épouse.

L'extrait un troisième exemple d'interruption "réflexive" et de sa reprise dans une syncope visuelle avec un détail de la *Crucifixion* du Sodoma (1525, Museo Civico de Sienne) : il s'agit du casque posé entre



Sodoma, *Crucifixion* (1525), détail, Museo Civico, Sienne.

les jambes du soldat qui se dresse face à la croix et au Christ en tournant le dos au spectateur. Sur ce casque, sur sa surface convexe, se reflète la figure du soldat regardant la Croix. En ce point de la représentation de la *Crucifixion*, la représentation non seulement se présente elle-même, mais elle représente son propre processus mimétique—"imageant"—dans le "reflet" sur le casque. Le reflet représenté rend visible un invisible—pour le spectateur—un visible caché par la représentation même: le soldat debout que "je" ne vois que de dos. Interruption réflexive? Pourquoi? La représentation

s'échappe à elle-même vers son extérieur. Elle s'aliène dans son processus même. Mais en même temps, elle met son spectateur dans la position du Christ figure de la représentation. Le "je-pense," le sujet devient ainsi une figure de la représentation qu'elle s'approprie et où elle s'identifie. Ainsi se construit un extraordinaire dispositif d'espacement et d'intervalle dans celui cohérent de la représentation, un dispositif d'écart fonctionnant en tourniquet: pas vu-vu; pas pris-pri. Mais en outre le casque porte-reflet est placé de face vers le spectateur, sur un gantelet de fer, se réduisant à une visière sans regard. C'est le point de vue "déplacé" dans le tableau sur son premier plan. Cette figure virtuelle du Christ, qui est aussi une figure morcelée du soldat-bourreau me renvoie—ou plutôt renvoie au sujet—son regard, mais sous la forme d'un regard aveuglé. Le casque comme support de visibilité (avec le reflet qu'il porte) et comme puissance de vision s'opacifie dans le

même temps en figure d'aveuglement inquiétante, troublante figure de la sphère de l'énonciation-réception dans les énoncés narratifs.

L'exploration, ici amorcée, des figures d'interruption, de rupture ou de syncope se révélerait très féconde non seulement sur le motif du regard interrompu par aveuglement, mais aussi sur celui du regard syncopé par éblouissement ou stupéfaction dont le thème de la Méduse serait la plus forte expression dramatique, d'Annibal Caracci au Caravage, et celui de Narcisse, la représentation iconique et iconographique de la théorie de l'image

saisie et comme transie dans les mythes de ses origines.

L'opacification du blanc de la lumière, blanc transcendantal puisqu'il conditionne a priori la possibilité même du visible se signalerait sur les bords et les limites de la représentation dans le travail de son cadre et dans la syncope du lumineux et de l'éclairant. On a remarqué que la lumière solaire n'est pas "objet" de représentation dans la représentation "classique." La lumière est, en quelque façon, au point de distance du dispositif de construction de l'espace représenté comme un oeil latéral qui dans les coulisses de la scène du récit, illuminerait ses figures et son espace. Mais il arrivera, ainsi dans les *Tapisseries relatant l'Histoire du Roy* par Le Brun, que la bordure interne de la tapisserie, la limite interne de son cadre bénéficie d'un éclairage qui ne peut être celui qui donne à voir la scène représentée mais qui est l'effet de la lumière externe au "tableau," transcendante à sa représentation: deux des côtés de ce cadre sont éclairés, les deux autres sont "ombragés." La représentation du Roi acteur central de l'histoire du Monde, que narre la série des tapisseries, par sa bordure capture par là la lumière "solaire," condition transcendante de toute visibilité au profit du Roi-Soleil, condition de la possibilité et de la légitimité de toute histoire. La syncope du lumineux et de l'éclairage reçoit et, plus encore, opère l'investissement théologico-politique de la représentation à l'époque où le Monarque absolu français monte au zénith du ciel européen.

l'en prendrai un deuxième exemple avec là encore un détail de l'*Annonciation* peinte par Piero della Francesca dans la chapelle Bacci de l'église San Francesco à Arezzo (mi-Quattrocento). Il s'agit de la barre de bois sous la fenêtre de la lucarne du premier étage de la Maison de la Vierge. Cette barre de bois peinte projette son ombre, peinte également sur le mur de la maison. Mais celle-ci ne résulte pas de l'éclairage interne de la représentation, mais de la lumière issue de la fenêtre centrale qui illumine le fond de la chapelle du chœur de l'Église. Cette ombre serait celle que projetterait une barre de bois réelle

qu'on aurait ajoutée en supplément à la représentation, qu'on aurait construite sur et au-delà du plan de représentation. Autrement dit, la barre de bois représentée—peinte—capte dans la représentation par son ombre représentée, la lumière solaire illuminant l'Église à travers la fenêtre diaphane du chœur. Mais par cette captation interne à la représentation, la lumière naturelle se trouve par une sorte d'*aufhebung* mystique qui la dénie en l'accomplissant, relevée en lumière surnaturelle par l'Annonciation représentée qui l'accueille et dans l'église où elle en rend visible l'image.

La barre de bois de l'*Annonciation* de Piero à Arezzo fonctionne par son ombre portée comme un quasi trompe-l'oeil. C'est un tel trompe-l'oeil que notre description a proposé en imaginant une barre de bois réelle ajoutée en supplément à la représentation. Le trompe-l'oeil, tel qu'il a pu être pratiqué tout au long de l'âge de la représentation, est un bel exemple d'opacification de la diaphanéité du plan de représentation. Ainsi là encore dans une *Annonciation*, celle de Crivelli de la National Gallery de Londres, le fameux concombre qui irrésistiblement dans son aspect et pour la simple perception, fait saillie dans l'espace du spectateur. Cet excès singulier—et avec lui toutes les mouches, toutes les gouttes d'eau qui en apparaissant posées sur le plan transparent de la représentation le rendent visible—opère ainsi une opacification du diaphane par transgression, césure, coupure ou brisure, comme le ferait la rayure d'une vitre parfaitement transparente.

On retrouverait dans un autre contexte cet excès transgressif qui suspend une des conditions de possibilité de la représentation lorsque les peintres du Cinquecento ou Seicento proposent à l'adoration des fidèles l'image de la Sainte Face. Le voile sur lequel, selon la légende, l'image du Christ était venue s'imprimer, sans médiation de main d'homme, devait donc être représenté comme l'image d'un archaïque support d'une non moins originale présentation, voile peint sur une toile à peindre où se reproduit, mais flottant dans son cadre, le fond "blanc" qui porte toute apparence feinte. Quant à la face du Christ, pour que fût exprimée sa miraculeuse impression

dans le tissu du voile, elle devait, échappant à tous les effets de pli du voile peint qui auraient pu la défigurer, flotter, image pure sans fond ni support, dans une transcendance aura en avant du tableau lui-même qui la représentait, saint trompe-l'oeil d'une sainte relique, celle de la Véronique, de la Vera Icona, de l'Image Vraie dont les excès iconiques (le trompe-l'oeil) et les opacifications réflexives n'ont d'autres fins que de signifier l'originare transparence d'un voile et la toute puissante blancheur lumineuse émanée de la Face divine.

Tels seraient également les effets de l'intrusion dans l'espace représenté d'une inscription d'écriture qui ne serait pas gravée dans un objet représenté comme un piédestal, un bloc de marbre, voire le parapet d'une fenêtre ou la paroi d'un tombeau, mais qui, flottant sur le plan, limite transparente entre l'espace représenté et l'espace d'où le tableau est vu par le spectateur, le rendrait soudain visible. Ainsi dans l'*Ex-Voto de 1662* de Philippe de Champaigne, où l'écrit narrant le récit du miracle dont la fille du peintre a été la bénéficiaire, syntaxiquement encadré dans la formule de la réitération de ses vœux perpétuels de religieuse donnée au Christ, est écrit sur le plan de représentation dont il rend la diaphanéité visible en la transformant en support neutralisé d'une écriture. En l'occurrence, c'est l'interférence des signes écrits dans la représentation visuelle, c'est-à-dire des produits d'une substance sémiotique hétérogène dans les espaces définis par les contraintes de la représentation qui fait apparaître ces contraintes comme telles pour livrer la représentation dont elles constituent les conditions d'effectivité, au trouble, à l'interruption, à la rupture de sa cohérence "sémantique" et de sa cohésion "syntaxique."

On pourrait poursuivre sur des exemples nombreux et variés cette enquête sur les divers modes d'opacification des blancheurs et des diaphanéités de la représentation de peinture à l'âge moderne, ces modes ici nommés ruptures, interruptions, syncopes. L'ampleur même de l'enquête, la richesse du corpus qu'elle offre à

l'analyse, la variété des oeuvres où ruptures, interruptions, syncopes se manifestent aux divers niveaux où l'analyse s'engage, montrent, à l'évidence que ruptures, interruptions, syncopes ne sont nullement des accidents singuliers qui frapperaient de façon aléatoire ou contingente telle ou telle représentation pour en compromettre un moment, sur un point, la continuité substantielle, la cohésion syntaxique, la cohérence sémantique, la régularité du système, la logique de l'organisation, voire l'articulation "rhétorique" du discours. Ruptures, interruptions, syncopes tiennent au contraire aux conditions mêmes de possibilité, d'effectivité, de légitimité de la représentation: elles jouent de leurs caractères aporétiques qui sont ceux-là mêmes du régime général de la mimésis dont la représentation relève—pour donner aux produits, aux oeuvres leur plus puissante efficacité, leur plus haut pouvoir dans l'ordre de la connaissance, comme dans ceux de l'affect et de la sensibilité, effets sémiotiques, pathétiques, esthétiques qui se trouveront historiquement et socialement investis par tous les pouvoirs intellectuels, religieux, politiques, sociaux contemporains et à venir.

E.H.E.S.S.