

L'opaque

Louis MARIN

« *L'opaque.*

Les regards voient : il reste toujours à voir. Quelque chose de l'autre corps reste impénétrable. Le réel n'est jamais transparent à la vue. La vue lui arrache un savoir, elle le maîtrise par son savoir : il reste un noyau invisible, immaîtrisé par le savoir. Le noyau opaque est l'énigme blanche de l'éblouissement en plein jour et il est le noir absolu qui serait au creux de la nuit noire.

L'opaque n'est pas une chose. Il est cette défaillance des yeux qui, dans le visible, décèlent un vide qu'ils ne peuvent voir. L'opaque est : encore le désir de voir ! encore les yeux du corps ouvert sur le dehors ! ».

Marc Le Bot,

Images du corps. Présence contemporaine,
Aix-en-Provence, 1986, p. 133.

A Marc Le Bot qui écrit ce texte pour évoquer la peinture du corps de Leonardo Cremonini, je voudrais dédier une image, une eau-forte qui est venue se substituer dans mon regard à celles du peintre notre ami, pour remplir, aussi parfaitement qu'il est possible à une image, cette ouverture de l'invisible dans le visible même, cette blessure du regard dans la coulée de la vue hors de l'œil, qu'il évoque aussi par ailleurs ; une image, une eau-forte, pointe sèche et burin, son quatrième état à vrai dire, *la Mise au tombeau* de Rembrandt (1654) de la collection Dutuit¹. Pourquoi la gravure de Rembrandt est-elle venue se glisser sur la violence de Cremonini, me surprendre au lieu de ma lecture du texte que Marc Le Bot lui consacre ? Peut-être par la vertu de ce terme, de ce qualificatif dont il fait là un nom, *l'opaque*, et dont le nom — abstrait, savant — m'avait permis dans le pluriel de son sens, de désigner tout ce qui dans l'art du visible joue au-delà ou en-deçà de la représentation, ou plutôt tout ce qui dans la représentation l'ouvre sur son en-deçà ou son au-delà. Opacités : bref, tout ce qui dans la représentation déjoue sa transparence aux choses, au monde, à l'être qu'elle représente au regard, comme aux intentions explicites, délibérées de son sujet.

Opacités : présence d'une matière, d'une chair, d'un corps de peinture dans le pur mouvement de signifiante de l'image du visible qu'est le tableau de peinture, le squelette de son châssis, la peau de sa toile,

1. *Rembrandt Eaux-fortes.* Catalogue exposition. Musée du Petit Palais, 6 fév. 1986-20 avril 1986. Collection Dutuit, n° 123, Bartsch 86. Notice de Sophie de Bussière.

rugueuse ou lisse avec sa taille et son format, les pigments colorés, les pâtes, les enduits et les vernis ; traces laissées dans la touche par les gestes du peintre ; accents, espacements, arrangements, dissimulations et occultations, explosions, tourbillons, flux et reflux, onctions, moellosités, suavités, liquidités, viscosités, grumeaux, gouttes et coulures, griffures, incisives, giclures : opacités. Toute la représentation se présente, même lorsqu'elle représente quelque chose. L'idéalité du signe est sa transparence, s'effacer dans ce qu'il re-présente pour le livrer tel au regard, au savoir, sans reste ni résidu. Mais il y a toujours un résidu :

« Les regards voient : il reste toujours à voir, quelque chose de l'autre corps reste impénétrable. Le réel n'est jamais transparent à la vue ». Il reste toujours à voir ; le résidu de la transformation du réel en représentation est plus qu'un simple reste. C'est une dimension fondamentale de la représentation, je veux dire qui lui donne son fondement et son fond, ses conditions a priori de possibilité et le *grund* sur lequel elle s'enlève en l'articulant. « La vue arrache au réel un savoir, elle le maîtrise par son savoir ; il reste un noyau invisible, immaîtrisé par le savoir », la part opaque du signe, et c'est par elle, et avec elle que sont induits dans le mouvement pur de la signifiante tous les effets de plaisir et de jouissance dans la sensibilité et l'imagination : accomplissements de désirs — mais quels désirs ? — et anéantissements dans l'ouverture des bords, vertiges entre figures et fonds — quelles jouissances ? et pour quels lieux de la chair ou de l'âme ? Pour quels espaces des facultés ?

Pour quels réseaux des systèmes du corps ou de l'esprit ?

Marc Le Bot, dans le même livre, cite Francis Bacon : « Je n'avais pas l'intention de faire ce tableau-là, je n'ai jamais pensé qu'il serait comme ça : c'était continuellement comme un accident montant sur la tête de l'autre... Toute peinture est un accident » (Francis Bacon, *L'art de l'impossible*, Genève, 1976, I, 30, 40). C'est en ce sens aussi que toute représentation comporte dans son effectuation même une part d'opacité : véhicule, moyen, ou instrument de signification d'un sujet à un sujet, image. Les opacités de la matière, du matériau et des substances dans l'image, dans ce qui « fait image » s'organisent autour d'une intention de communiquer, et s'y dissimulent pour bientôt la dérober à elle-même, la surprendre ou la révéler... « Je vois d'avance la chose dans mon esprit et pourtant je ne la réalise jamais comme je la prévois. Elle est transformée par le fait même qu'il y ait une peinture ». (Francis Bacon, *ibid.*). Cette intention est irréductible à tout programme de communication, quand bien même elle paraîtrait exactement l'accomplir. Accident, hasard et pourtant intention.

Une peinture, une gravure ne se borne pas à traduire un concept, un thème ou les injonctions d'une commande : opacités du hasard et de

l'intention, entre chance et fortune, entre *tuchè* et *automaton* comme dirait Aristote, où dans cet écart, « l'artiste s'émerveille d'avoir appris de son travail ce qu'avant de l'avoir dit, il ignorait qu'il voulait dire », où, dans ses intentions créatrices mêmes, un sujet se constitue des aléas réalisés de son entreprise. C'est justement parce qu'il s'agit de la matière même de l'œuvre avec ses contraintes indépassables ; c'est parce qu'il s'agit de la pratique artistique qui lui est liée que la signification ne saurait s'épuiser dans l'idée de la chose « à représenter », ni dans l'intention du sujet « créateur » de produire sa représentation. Toute représentation se présente représentant quelque chose. Opacité de ce « réfléchi » qui s'ouvre dans la représentation et son mouvement pur de signifiante au-delà ou en deçà de toute position (thèse, *setzung*) d'un sujet, d'un cogito : effet de sujet, je veux dire que le sujet (de représentation) émerge d'elle comme l'effet de sa présentation, à l'émerveillement de l'artiste au travail... « cette pensée qui, comme l'écrit Marc Le Bot, fonde la modernité de l'art, de tous les arts, poésie, peinture, musique, danse, à remonter jusqu'à Mallarmé : l'effet d'art est un accident ; il est un effet de hasard », et ajouterai-je pour maintenir active, entre *tuchè* et *automaton*, la dialectique de l'intensité de la cause efficiente et de l'intention de la cause finale, l'art a un effet de sujet, opacité du sujet entre le temps de la force, du désir, de l'idée et le temps du déplacement qui l'accomplit.

Dédier à Marc Le Bot, pour sa pensée de l'opaque, cette gravure de Rembrandt qui en est le travail, le poème et l'idée, en puissance métaphysique.

On comparera le premier et le quatrième état pour en mesurer la montée dans la représentation — une représentation où l'histoire de l'art, à juste titre, retrouvera à partir des dessins préparatoires de Munich et de Berlin l'inspiration italienne de Rembrandt, Perino del Vaga ou Polidoro da Caravaggio. Dans le premier état, la lumière semble provenir d'un flambeau caché derrière la Vierge, une lumière qui se reflète, éclatante, sur la paroi de pierre, et ouvre l'abîme de la fosse où le corps du Christ va être descendu, abîme de lumière d'où émerge la tête d'un des manœuvres de la mort au travail d'ensevelissement. « Le noyau opaque est (ici, en l'occurrence, sept ans avant la mort de Rembrandt), l'énigme blanche de l'éblouissement », non en plein jour, mais en plein tombeau. Le noyau opaque est ici d'avoir amassé l'ombre sous la grande arche voûtée et sur la table de pierre où sont posés deux petits crânes, dérisoires, et de faire monter des profondeurs une lumière stupéfiante dans son éclat. C'est elle qui monte vers la voûte, illuminant *da sott'in su* Joseph d'Arimathie, Marie prostrée de douleur, assise, yeux clos, tête appuyée sur ses mains jointes ; c'est cette lumière qui se projette du très-fonds, latéralement sur le corps du Christ, comme écrasé dans son



REMBRANDT, *La mise au tombeau*, 1654, 1^{er} état, coll. Dutuit, Musée du Petit Palais, Paris ; photographie Bulloz.

linceul, en misérable pantin désarticulé et sur les disciples qui le soutiennent avant son ultime descente vers l'abîme. « L'œil ne désire pas voir ce que nul n'aurait vu. Il n'imagine pas de l'inimaginable, du fantastique, du monstrueux », ou en cet événement de la mort de Dieu, du macabre ou de l'horreur : seulement des pierres et une architecture des corps et des figures, le lieu clos (par excellence) du tombeau et les postures de l'attente, de la prière, de la pensée, au repos, entre deux motions. Le seul « fantôme » qui affecte cette gravure « luministe », voire « ténébriste », qui n'est pas sans rappeler dans le champ de la peinture certains Latour, est la catastrophe qui renverse le lieu de l'éclairement dans celui de l'ombre et fait monter de l'abîme de la fosse, l'éclat de la lumière : inversion propice à toutes les anticipations allégoriques, à tous les espoirs de résurrection.

Entre le premier et le dernier état, Rembrandt assombrit progressivement les épreuves successives. Ce qui résulte habituellement de l'usure de la plaque gravée est ici intention : apport de hâchures à la pointe sèche et au burin ; mais surtout effets d'encrages spéciaux produits par

un essuyage incomplet de la plaque au moment du tirage. Tout se passe donc comme si Rembrandt tentait de rejouer en « noir » le noyau opaque du premier état qu'était « l'énigme blanche de l'éblouissement » venu du très-fonds, de faire de l'opacité par manipulation des valeurs et de leurs moyens instrumentaux, techniques, pratiques, « cette défaillance des yeux qui, dans le visible, décèlent un vide qu'ils ne peuvent voir ». Rembrandt ne se livre pas au hasard comme Francis Bacon (« je n'ai pu que m'en remettre à la chance pour essayer d'en faire une image ») mais comme lui, « il provoque la chance et le hasard ». Comme lui, dirais-je pour paraphraser en le déplaçant le commentaire de Marc Le Bot, il n'est pas tout à fait le maître du jeu, mais à sa différence, ce n'est pas non plus tout à fait le jeu qui le mène.



REMBRANDT, *La mise au tombeau*, 1654, 4^e état, coll. Dutuit, Musée du Petit Palais, Paris ; photographie Bulloz.

Il faut imaginer à chaque tirage, le vieux graveur mesurant les effets de ses encrages spéciaux et de ses essuyages incomplets de la plaque. Les mesurant ? Selon quel instrument de mesure ? A quel étalon ? Comme le démiurge platonicien, l'œil fixé sur l'idée « intelligible », la cause

finale, la représentation intérieure ? Allons donc. Des essais, les étapes d'une méditation en acte de l'œuvre au noir, faite non de mots et de phrases, encore moins d'idées ; faite plutôt de « petites idées », des essais de tracés, de hâchures, d'encrages : une expérimentation, un travail qui fait descendre, avec les Saints, la Mère, les femmes, les disciples dans le tombeau, sur le premier état, un voile translucide gris-noir qui lentement à chaque épreuve « supprime » un peu plus tout ce qu'il y a à dire, à faire, à voir, étant bien entendu que cette suppression même manifeste dans la gravure ce reste à voir qui aiguise, oriente le désir de voir. « L'opaque est : encore le désir de voir ».

Tout se passe comme si Rembrandt au travail sur sa gravure en 1654 descendait au tombeau avec les Saints et progressivement ensevelissait son œuvre dans la nuit, effaçait sous l'encre et les hâchures sa représentation pour ne plus laisser apparaître que l'opacité matérialisée de sa présence. Le flambeau caché, source de l'éclatante lumière du premier état a disparu : il ne reste plus qu'une lueur qui rayonne du suaire, une simple tâche blanche sur les pieds enveloppés du Christ, faible lueur qui se réfléchit sur les visages, mais déjà celui du Christ est rayé de griffures serrées qui le plongent dans l'ombre. En entrant dans la nuit du sépulcre, Rembrandt conduit l'œil vers ce « noir absolu qui serait au creux de la nuit noire », très exactement vers cette extrême limite au-delà de laquelle il n'y aurait plus de regard, plus d'œuvre non plus. Rembrandt nous conduit à cette limite de l'invisible sans la franchir. « L'invisible dont je parle, dirai-je avec Marc Le Bot, ne détruit pas la vue. L'invisible est dans le visible. Il fait corps avec lui. Il n'en est pas l'aveuglement : il est sa face cachée... L'invisible est dans le visible : il est la défaillance de la vue quand elle défaille de soutenir son insoutenable intensité », l'intensité du noir absolu, l'intensité du blanc éblouissant, au creux de la mort : l'opaque dans la transparence de l'« image ».