

Topique et figures de l'énonciation.

« C'est moi que je peins... »

Louis Marin

Au lecteur.

[A] « C'est icy un livre de bonne foy, lecteur. Il t'advertit dès l'entrée, que je ne m'y suis proposé aucune fin, que domestique et privée. Je n'y ay eu nulle considération de ton service, ny de ma gloire. Mes forces ne sont pas capables d'un tel dessein. Je l'ay voué à la commodité particulière de mes parens et amis : à ce que m'yant perdu (ce qu'ils ont à faire bien tost) ils y puissent retrouver aucuns traits de mes conditions et humeurs, et par ce moyen ils nourrissent plus entiere et plus vifve, la connoissance qu'ils ont eu de moy. Si c'eust esté pour rechercher la faveur du monde, je me fusse mieux paré et me presanterois en une marche étudiée. Je veus qu'on m'y voie en ma façon simple, naturelle et ordinaire, sans contention et artifice : car c'est moy que je peins. Mes defauts s'y liront au vif, et ma forme naïfve, autant que la reverence publique me l'a permis. Que si j'eusse esté entre ces nations qu'on dict vivre encore sous la douce liberté des premieres loix de nature, je t'asseure que je m'y fusse tres-volontiers peint tout entier, et tout nud. Ainsi, lecteur, je suis moymesmes la matiere de mon livre : ce n'est pas raison que tu employes ton loisir en un subject si frivole et si vain. À Dieu donq, de Montaigne, ce premier de Mars mille cinq cens quatre vingts. »

Soit donc (*l'Avis au lecteur*) écrit par Montaigne au moment de la publication de la première édition des *Essais*, en mars 1580 : seize lignes imprimées en caractères italiques dans l'édition de Pierre Villey (Presses Universitaires de France), une surface compacte, rectangulaire, grise dans la surface blanche de la page, qu'un titre « Au lecteur » précède et une lettre A majuscule entre crochets signifiant que « dans ses traits essentiels, le texte correspondant date de l'édition de 1580 ou de celle de 1583 ». Nous appellerons « lieux » de l'énonciation, les places occupées dans cet espace par les occurrences de la deixis, c'est-à-dire par les formes de la langue renvoyant à l'instance qui les a écrites : adverbes, pronoms personnels, démonstratifs ou possessifs, désinences verbales, etc... Ces lieux constituent un réseau, un « pattern » articulnant la surface écrite, en lui donnant la consistance (cohérence et cohésion) spécifique d'un texte singulier. Nous nommerons « topique », ce réseau des lieux de l'énonciation écrite.

Cet ensemble nous étant explicitement adressé avec son « titre » (« au lecteur ») par l'instance écrivante, notre lecture y élit une série d'éléments qui désignent, en les nommant diversement, les contenus que cette instance

plus particulièrement nous adresse : enveloppées dans ce bloc compact de caractères d'écriture et offertes par sa surface à notre regard lecteur, ce sont des figures de cet ensemble, mots et énoncés, comme brodées ou nouées dans le tissu tissé serré du texte. Lieux et topique de l'énonciation écrivante d'une part; figures du texte écrit d'autre part, en entendant par là que ces figures appartiennent au texte où elles apparaissent, qu'elles en sont comme la chaîne, liées à sa trame énonciative, mais aussi qu'elles figurent son tissage et le tissu qui en est produit, qu'elles désignent diversement cette pièce textuelle achevée, nommée (*Avis*) au lecteur. Par là, ces figures d'emblée proposent au regard lecteur non seulement des contenus (de sens), mais aussi des contenus de contenus du texte : ce sont les figures de réflexion du texte sur lui-même, figures de ses plis et de ses pliures formant un autre réseau qu'on pourrait nommer non moins figurativement le drapé du texte.

Or ces figures, dans les termes où elles s'énoncent, y sont drapées selon un double motif, celui du visuel (du visible, de l'image, du tableau, du portrait) et celui de l'écriture (de la lecture, du texte et du livre) double motif qui se lie à lui-même de façon si naturelle, si immédiate par sa dualité qu'il semble que, dans ce texte liminaire écrit par Montaigne, une fois les deux premiers livres des Essais achevés et peu avant son départ pour son voyage en Europe et en Italie, la couture (pour employer un terme de Montaigne) de l'écriture et de la peinture ne s'y laisse plus discerner ou plutôt comme si le travail de l'écriture, sa visée secrète consistait à ne plus la laisser ni lire ni voir, ce que l'on appelle, dans l'art textile du raccomodage, une « reprise à fil perdu ». Lisons plutôt selon cette double pliure et en faisant réapparaître la « couture » du visuel et de l'écrit dans le texte :

« C'est ici un *livre* de bonne foi,
lecteur...

Je veux qu'on m'y *voie* en ma façon
simple naturelle et ordinaire car *c'est*
moi que je peins.

Mes défauts s'y *liront* au vif et ma
forme naïve...

je t'assure que je m'y fusse volontiers
peint tout entier et tout nu...

Ainsi, lecteur, je suis moi-même la
matière de mon *livre...* »

Double drapé du visuel, de la peinture et de la représentation, de l'écriture, de la lecture et du livre autour d'un même *sujet*, du sujet écrivain et peignant, écrivain 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.

*
**

Soit un tableau qui raconte l'histoire du *Martyre des dix mille* d'Albrecht Dürer (1471-1528), [huile sur panneau, remonté sur toile, 39 cms × 34,04, aujourd'hui au Kunsthistorische Museum de Vienne] : un tableau encombré de figures, corps déchirés et torturés, bourreaux, soldats et leurs chefs, une foule si nombreuse que le regard s'affole un moment, avant de se poser ici ou là, ou là encore, pour se surprendre à détailler un supplice... Première et épouvantable guirlande, au premier plan, de gauche à droite : deux croix dressées avec les corps pendus, une à terre en attente de recevoir le supplicié couronné d'épines; un soldat rouge et vert s'apprête à

décapiter un homme agenouillé, yeux bandés; un corps à terre, tête coupée à bouche ouverte, yeux révulsés; un soldat bleu broie à coups de masse le crâne d'un agonisant sur l'injonction de son chef enturbanné de blanc qui donne les ordres, index pointé vers la victime; et, à droite, à la hauteur des croix dressées, le Roi de Perse Shapur à barbe et à turban blanc et vêtements d'or, à cheval, sceptre à la main qui surveille le tout; et, à l'extrême droite, un enfant qui joue avec un petit chien. Le regard reprend son parcours, à partir de ce premier plan, fasciné par les figures de la souffrance et du supplice, pour décrire une couronne de corps nus, une couronne posée sur cette première guirlande : les martyrs en colonne, sous le fouet des soldats, s'engagent dans un chemin escarpé qui monte en tournant autour d'une falaise de rocs étagés où s'accrochent des arbres; la colonne réapparaît au sommet de l'éminence entre deux rochers; des corps y sont précipités dans le vide sur les épines et les lances, achevés par les soldats, lapidés, découpés à coups de hache, transpercés par les flèches. La couronne boucle sa boucle.

Entre couronne et guirlande, entre la blancheur des corps nus, le rouge, le bleu, le rose des uniformes et des vêtements d'apparat sur fond des verts, gris, bruns du sol, des rochers, de l'herbe, des arbres, dans cet espace fourmillant de meurtres et d'horreur, l'œil-lecteur se fixe en un lieu paisible, comme absenté de l'histoire de ce massacre, attiré par la tache noire d'un manteau : un personnage le regarde, à la croisée des chemins du martyr, un lieu qui n'est en vérité déterminé comme tel que parce qu'il est exclu de tous les autres où se narre le récit, à la croisée des grandes lignes directrices qui animent la profondeur et la surface de la peinture, un lieu dans l'espace que le tableau représente, mais hors de l'ordre des lieux où se compose l'histoire; un lieu et un personnage qui renvoie à l'œil lecteur son regard : un personnage qui tient un bâton fendu où est fichée une grande feuille de papier ou de parchemin déplié sur lequel se lisent ces mots : « Iste faciebat anno domini 1508 Albertus Dürer Aleman. » et dans le coin droit de la feuille de papier « AD », le monogramme d'Albrecht Dürer.

Ce lieu, hors de l'ordre des lieux où se déploient les épisodes d'un récit et, cependant, dans l'espace représenté où l'histoire se raconte, est celui où prend figure, où se fait figure l'instance du « peindre », l'autoportrait du peintre porteur des signes qui nomment cette instance d'un nom.

Nous voyons et nous lisons les séquences d'un récit formant, dans leur déroulement par leurs nombreuses figures sur le panneau et dans la représentation, le réseau d'une *topographie narrative*. Et dans ces séquences, toutes coprésentes dans l'ordre des lieux où les figures se situent, se repère un lieu hors-lieux qui est peut-être, par sa place, un lieu de tous les lieux; qui se fait figure sous l'espèce d'un regard renvoyé à l'œil sa source et dans les lettres d'un nom; lieu où prend figure, où se donne un nom, en s'y *concentrant*, l'instance de l'énonciation picturale, *instance topologique*. S'y désigne moins un pli ou une pliure des contenus dans l'espace du tableau, moins une topique des positions d'énonciation dans ces contenus qu'un « trou », écart ou distance, une *utopique* dans la construction de la topographie de l'histoire et dans l'organisation de la topique du récit. Et dans cette « utopique », comme il y a un instant dans le texte de Montaigne, mais de façon bien différente, nous assistons – nous spectateurs – à la surdétermination du visuel (du visible, de l'image, du tableau) par l'écriture (les lettres, la phrase, le nom) : non plus tissage du double motif du visuel et du textuel dans et par le texte, mais sur-imposition et enclavement de la lettre et du nom dans et par le champ du visuel, son espace, ses lieux, ses figures.

**

Qu'est-ce que se 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, imaginaire, 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, et à la différence du *Martyre des 10.000* de Dürer, 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 et le tableau de Dürer fournissent à la fois introduction et illustration parmi les plus explicites.

*

**

« C'est moi que je peins... je suis moi-même la matière de mon livre » : lieu majeur de l'énonciation, l'autographie du moi comme signature. Les deux formules de Montaigne au centre du texte et presque à sa fin sont de forts moments d'une topique qu'il faut saisir dans le mouvement même de son énonciation successive. Non seulement s'y dessine le parallélisme de la peinture et du livre, de la forme (« je veux qu'on m'y voie en ma façon (= forme) simple, naturelle et ordinaire ») et de la matière, mais encore s'y affirme le parallélisme des deux relations entre « je » et « moi » que leur position, dans le texte, hiérarchise, comme pour chacune d'elles, le discours qui les produit : dans la première, « c'est moi que je peins... », « Moi » y apparaît comme « c'(ela) » présent qui polarise avec une irrépressible évidence l'activité d'un « je » qui ne se constitue que de cette activité de portraiture de lui-même posée par le surgissement de son objet : « c'est moi que je peins ». Dans la seconde, « je suis moi-même la matière de mon livre », le « je » apparaît d'abord pour énoncer son identification au moi comme son nom propre : « je suis moi » (même), mais cette identification (et tous les processus complexes qu'elle implique) se trouve opérée par l'écriture d'un livre que le « je » pose comme sa propriété, dont il se pose comme l'auteur, « mon livre » : l'énoncé « je suis moi » n'est, en fin de compte, possible que sous la forme du livre, d'une écriture du « je » qui en informe la matière : « je suis moi, je suis mon livre ». Plus tard, au retour d'Italie dans l'essai « *du repentir* » du Livre III, Montaigne en énoncera en toute clarté la fluente, la mobile identification : « les autres forment l'homme; je le récite et en représente un particulier bien mal formé et lequel, si j'avais à le façonner de nouveau, je (le) ferais vraiment bien autre qu'il n'est. Meshuy désormais c'est fait. Or les traits de ma peinture ne fourvoient point quoiqu'ils se changent et (se) diversifient ». Ce n'est pas « je » qui « reprend » dans ce que les peintres appellent justement un repentir (titre de l'essai), les traits du portrait du moi pour les modifier, c'est le portrait qui se diversifie et se change... Et une page plus loin, s'énoncera l'identification du livre et du moi par l'opération du sujet « je » peignant-écrivain : « Ici nous allons conformément et tout d'un train mon livre et moi. Ailleurs on peut recommander et accuser l'ouvrage à part de l'ouvrier. Ici, non; qui touche à l'un, touche à l'autre ».

Autoportrait, autographie : le projet de Montaigne est inaugural en ce

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, imaginaire, 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, et à la différence du *Martyre des 10.000* de Dürer, 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 et le tableau de Dürer fournissent à la fois introduction et illustration parmi les plus explicites.

*

**

« C'est moi que je peins... je suis moi-même la matière de mon livre » : lieu majeur de l'énonciation, l'autographie du moi comme signature. Les deux formules de Montaigne au centre du texte et presque à sa fin sont de forts moments d'une topique qu'il faut saisir dans le mouvement même de son énonciation successive. Non seulement s'y dessine le parallélisme de la peinture et du livre, de la forme (« je veux qu'on m'y voie en ma façon (= forme) simple, naturelle et ordinaire ») et de la matière, mais encore s'y affirme le parallélisme des deux relations entre « je » et « moi » que leur position, dans le texte, hiérarchise, comme pour chacune d'elles, le discours qui les produit : dans la première, « c'est moi que je peins... », « Moi » y apparaît comme « c'(ela) » présent qui polarise avec une irrépressible évidence l'activité d'un « je » qui ne se constitue que de cette activité de portraiture de lui-même posée par le surgissement de son objet : « c'est moi que je peins ». Dans la seconde, « je suis moi-même la matière de mon livre », le « je » apparaît d'abord pour énoncer son identification au moi comme son nom propre : « je suis moi » (même), mais cette identification (et tous les processus complexes qu'elle implique) se trouve opérée par l'écriture d'un livre que le « je » pose comme sa propriété, dont il se pose comme l'auteur, « mon livre » : l'énoncé « je suis moi » n'est, en fin de compte, possible que sous la forme du livre, d'une écriture du « je » qui en informe la matière : « je suis moi, je suis mon livre ». Plus tard, au retour d'Italie dans l'essai « *du repentir* » du Livre III, Montaigne en énoncera en toute clarté la fluente, la mobile identification : « les autres forment l'homme; je le récite et en représente un particulier bien mal formé et lequel, si j'avais à le façonner de nouveau, je (le) ferais vraiment bien autre qu'il n'est. Meshuy désormais c'est fait. Or les traits de ma peinture ne fourvoient point quoiqu'ils se changent et (se) diversifient ». Ce n'est pas « je » qui « reprend » dans ce que les peintres appellent justement un repentir (titre de l'essai), les traits du portrait du moi pour les modifier, c'est le portrait qui se diversifie et se change... Et une page plus loin, s'énoncera l'identification du livre et du moi par l'opération du sujet « je » peignant-écrivain : « Ici nous allons conformément et tout d'un train mon livre et moi. Ailleurs on peut recommander et accuser l'ouvrage à part de l'ouvrier. Ici, non; qui touche à l'un, touche à l'autre ».

Autoportrait, autographie : le projet de Montaigne est inaugural en ce

qu'il est la forme extrême, radicale de la signature du moi, de son autographie, du déploiement topique de son opacité dans la transparence même de sa représentation écrite (ou peinte). Relèveront de ces tensions du « je » (c'est-à-dire du sujet de l'énonciation écrivante) vers les identifications entre transparence et opacité, tous les marqueurs de propriété et d'appropriation de l'objet d'écriture, tous les dispositifs littéraires qui en présentant le livre en en représentant la représentation, présente l'auteur écrivain et lui donnent un nom, tous dispositifs à occurrences nominales de donation de lecture, toutes les formes de construction des protocoles de lecture du livre qui, en interpellant le lecteur, signalent l'auteur et construisent entre esquisse et autoportrait, la topique de sa représentation de soi comme écrivain. L'*(Avis) au lecteur* de 1580 de la première à la dernière ligne, relève de tels dispositifs.

Dans cette pièce liminaire, (dans l'ordre du livre et au registre de la lecture), des deux premiers livres des *Essais*, mais qui est évidemment le morceau qui les conclut dans l'ordre de leur écriture, il s'agira de mettre en place le réseau des marqueurs, signes ou signaux de leur énonciation-réception, les dispositifs topiques de présentation de la représentation textuelle constituée par ces deux livres, de la représentation textuelle du Moi qui est l'objectif explicite, dans l'*(Avis) au lecteur*, de l'entreprise écrite des *Essais*.

Quatre énoncés scandent et articulent cette présentation de la représentation : la phrase d'ouverture : « c'est ici un livre de bonne foi, lecteur ». La phrase centrale : « c'est moi que je peins... », la phrase presque finale : « lecteur, je suis moi-même la matière de mon livre » et enfin les formules conclusives : « A Dieu donc, de Montaigne, ce premier de mars 1580 ». Entre ces quatre phrases qui dessinent les grandes mailles du réseau de l'énonciation-réception, qui en articulent les topiques, une déclinaison du « je » se formule, déclinaison au sens grammatical du terme, de sa position, non marquée mais implicite, dans la phrase d'adresse, initiale au « toi » lecteur, jusqu'à sa nomination finale dans le lieu signifié par le toponyme et dans le temps calendaire chronologique historique : « de Montaigne, le 1^{er} mars 1580 » et entre les deux, « je » au nominatif (« je ne m'y suis proposé »), à l'accusatif (« me »), au génitif (complément du « je » dans les possessifs « ma », « mon », « mes »), et enfin dans son nom propre « Moi », d'abord fléchi dans un génitif objectif (« la connaissance qu'ils ont eu de moi »), puis, dans sa position pleine, dans les deux énoncés déjà évoqués de l'identification par autoportrait et par autoécriture « c'est moi que je peins... » je suis moi-même la matière de mon livre... » Autrement dit, l'*(Avis) au lecteur* fait assister, dans la lecture et par elle, il fait voir en la donnant à lire, l'émergence de la représentation du Moi dans sa figure écrite-imprimée-publiée : le livre, et dans son nom d'identité socio-historique : Montaigne.

C'est à partir de cette déclinaison du sujet en « moi » et en « Montaigne » dans et par sa représentation – le livre – que se construisent deux autres articulations de la topique : celle de la *deixis* sous l'espèce de l'indication démonstrative et celle des temps verbaux.

Les temps d'abord : des quatre phrases extraites de l'*(Avis) au lecteur* comme moments forts de sa topique énonciative, les trois premières sont au présent (c'est ici un livre... c'est moi que je peins... je suis moi-même la matière...) et la quatrième, sans forme verbale explicite, opère l'articulation au temps calendaire chronologique de ce présent topique qui marque la coïncidence temporelle entre l'acte d'énonciation et l'événement énoncé.

Ces quatre phrases avec leur présent et par la présence de leur présent cadrent de la première à la seconde un temps passé dominant qui pose le passé de l'écriture des *Essais* par rapport au présent de l'*(Avis) au lecteur*. Dans cette nappe du passé, se singularise une modalisation conditionnelle : « Si c'eût été pour rechercher la faveur du monde, je me fusse mieux paré et

m'y présenterais en une marche étudiée... » qui suggère une *écriture possible* que l'auteur déclare avoir refusée.

La seconde et la troisième phrases ouvrent dans leur intervalle un lieu textuel occupé par un futur, celui de la lecture : « Mes défauts s'y liront au vif... » et de nouveau un conditionnel : « Que si j'eusse été entre ces nations qu'on dit vivre encore sous la douce liberté... je t'assure que je m'y fusse très volontiers peint... » Un conditionnel qui, à côté du futur et lui succédant immédiatement, suggère la *lecture potentielle* d'un autoportrait virtuel, d'une figurabilité ou d'un autoportrait fictif du moi en « sauvage » : « je t'assure que j'y fusse très volontiers peint tout entier et tout nu ». Autrement dit, la première articulation temporelle de la topique à partir du présent de l'énonciation énoncée déploie le passé de l'écriture, ses intentions et ses possibilités et la deuxième, le futur de la lecture, ses exigences et ses virtualités : les dispositifs de présentation de la représentation, la topique des procès textuels d'identification du « je » et du « moi » se jouent dans cette dialectique temporelle de l'écriture et de la lecture, de l'énonciation écrivante et de la réception lectrice : jeu autour du présent, jeu dans le « maillage » de l'écriture au présent.

La deuxième articulation est celle des déictiques : c'est en effet par un très puissant acte d'indication que s'ouvre le texte : « c'est ici un livre... », et c'est à cet « ici » que se réfèrent, comme à leur relais, pour viser le livre, les « y » qui suivent : je m'y suis proposé... je n'y ai eu... ils y puissent retrouver... je veux qu'on m'y voie... mes défauts s'y liront, je m'y fusse très volontiers peint... » « C'est ici (un livre) » désigne donc un objet dans l'extériorité, un volume dans l'espace, plus précisément un lieu dans l'espace occupé par un objet, le livre : « c'est ici » désigne le livre par un geste de présentation-indication effectuée par le « je » situé *hic et nunc* en présence de cet objet qu'il désigne au lecteur qu'il interpelle.

Mais dans le même temps, il s'agit là d'un énoncé quelque peu paradoxal dans la mesure où il est écrit dans le livre même dont il est la désignation déictique : c'est une sorte de démonstratif réfléchi. Toutefois cette auto-indication est plus complexe : la phrase est écrite dans le livre certes (sa première page après le titre...), mais c'est aussi un avis au lecteur *avant* que celui-ci n'ait vraiment commencé sa lecture du livre : elle est écrite sur le seuil du livre, dans l'œuvre et hors l'œuvre, précisément sur son cadre. C'est, en ce sens, un déictique-cataphore qui pointe ce qui va suivre : une *auto-indication*, mais qui vise tout ce qui est à l'intérieur du cadre et qui, du même coup, positionne le « je », dans son geste d'indication-présentation sur ce cadre même. Le « je », en cette attaque, ne se pose implicitement que comme cadre (ex-ergon) du livre, que comme dispositif de présentation de la représentation. C'est si vrai que dès la deuxième phrase : « *Il* (ce livre ici) *t'avertit dès l'entrée* que je ne m'y suis proposé... » le « je », implicité comme cadre ou seuil, cède au livre sa voix énonciative. A l'entrée, dès l'entrée, sur le seuil de la lecture, le livre parle pour avertir le lecteur des intentions du « je » dans l'écriture qui l'a fait advenir (qui l'a inventé) comme livre. A partir de cette première approche, une conséquence et une remarque :

Une conséquence : c'est ici un livre de bonne foi, lecteur... C'est moi que je peins... je suis moi-même la matière de mon livre. La mise en perspective des trois énoncés, et notamment le parallélisme des deux premiers (c'est ici un livre... c'est moi que je peins...), nous découvre dans la dynamique de l'énonciation (de la présentation de la représentation) le déplacement du sujet de sa position liminale (à la fois liminaire et implicite) de cadre et de cadrage à sa position de sujet représenté comme moi dans le cadre (c'est moi que je peins) et à sa position d'identification au livre même (je suis moi-même la matière de mon livre).

Une remarque qui est, peut-être, de plus grande ampleur : on se souvient de l'ouverture de l'Essai 28 du livre I consacré à l'amitié :

« Considérant la conduite de la besogne d'un peintre que j'ai, il m'a pris de l'ensuivre. Il choisit le plus bel endroit et milieu de chaque paroi pour y loger un tableau élaboré de toute sa suffisance; et le vide tout autour, il le remplit de grotesques qui sont peintures fantasques, n'ayant grâce qu'en la variété et étrangeté. *Que sont ici* (cf. *c'est ici* un livre de bonne foy) aussi à la vérité que grotesques et corps monstrueux rapiécés de divers membres, sans certaine figure, n'ayant ordre, suite ni proportion que fortuité ?

« Desinit in piscem mulier formosa superne »

Je vais bien jusques à ce second point avec mon peintre, mais je demeure court en l'autre et meilleure partie : car ma suffisance ne va pas si avant que d'oser entreprendre un tableau riche, poli et formé selon l'art. Je me suis avisé d'en emprunter un d'Etienne de la Boétie qui honorera tout le reste de cette besogne. C'est un discours auquel il donna nom *La servitude volontaire...* »

Quelques quatre années avant la rédaction de l'*(Avis) au lecteur*, Montaigne envisageait donc toute son entreprise d'écriture des *Essais* comme cadre, sinon d'un portrait, du moins du livre d'un autre, son ami, d'un autre en lui-même, de lui-même dans un autre, peut-être comme miroir opaque de sa propre image. On sait ce qu'il en advint, *Le Contr'un* substitué par vingt-neuf sonnets de La Boétie, et ceux-ci finalement éliminés de l'édition posthume des *Essais*, comme si, par delà les raisons conjoncturelles de cette élimination, l'écriture des *Essais* consistait en une prolifération « monstrueuse » d'un cadre, c'est-à-dire de dispositifs de présentation au point que ceux-ci, envahissant l'espace réservé de la représentation, devenaient en fin de compte la représentation elle-même : migration du sujet de sa position de cadre au sujet représenté comme « moi », certes, mais ce moi substitué au portrait de l'ami (« parce que c'était lui, parce que c'était moi ») n'est autre qu'un cadre de portrait devenu auto-portrait ou un autoportrait qui ne sera jamais et indéfiniment que son propre cadrage : opacification radicale de toute transparence représentationnelle.

*

**

Qu'est-ce que se peindre dans un texte ? L'*(Avis) au lecteur* de Montaigne : lieux, topique, figures de l'énonciation. Qu'est-ce que s'écrire dans une image ? *Le Martyre des 10.000* de Dürer : utopique de la signature, instance topologique dans la topographie d'un récit.

Autographie, autoportrait : nom. Ce n'est 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'immédiateté 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 par 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 ».

On définit l'autoportrait : représentation du peintre par lui-même. Mais cette définition est trompeuse dans la banalité de son évidence avec les deux termes du portrait et du peintre accouplés par l'acte de se peindre. En effet, tout autoportrait présuppose théoriquement au moins trois éléments, sinon quatre : le peintre en position de modèle, la toile qui en accueille le portrait – trait pour trait – et l'image du modèle qu'un miroir, en dernière instance, reflète et présente à son regard. Ce n'est pas le modèle que le peintre peint lorsqu'il tire le portrait de son prince, de son père ou de sa

maîtresse, mais seulement l'image de lui en modèle, dans la transparence opaque d'une surface qui ouvre, au-delà d'elle, la profondeur virtuelle de la réalité. Trois instances sinon quatre, disais-je, car à ce retrait du modèle dans l'apparence de son reflet s'ajoute cette autre ambivalence : le peintre n'est pas seulement modèle, ce qui est à peindre – sujet de peinture – c'est-à-dire objet immobilisé dans la pose, dans l'arrêt qui en autorise la saisie par la représentation; il est aussi celui qui peint, cette activité industrielle qui trace les traits du portrait, les linéaments du contour, qui brosse les touches colorées, activité dont la palette et les pinceaux qu'il tient sont les instruments et les signes : le sujet de la peinture est le sujet peintre dans le même temps, ou plutôt dans le va et vient, le rythme d'une pause et d'un geste, d'un arrêt et d'un mouvement, entre eux; un rythme qui rejoue, par sa scansion, la scission du regard et de l'œil, la scission réflexive de l'objet et du sujet, le portrait du peintre lui-même dans l'intervalle ouvert par le retrait du modèle dans son image au miroir, ou ce qui en tient lieu.

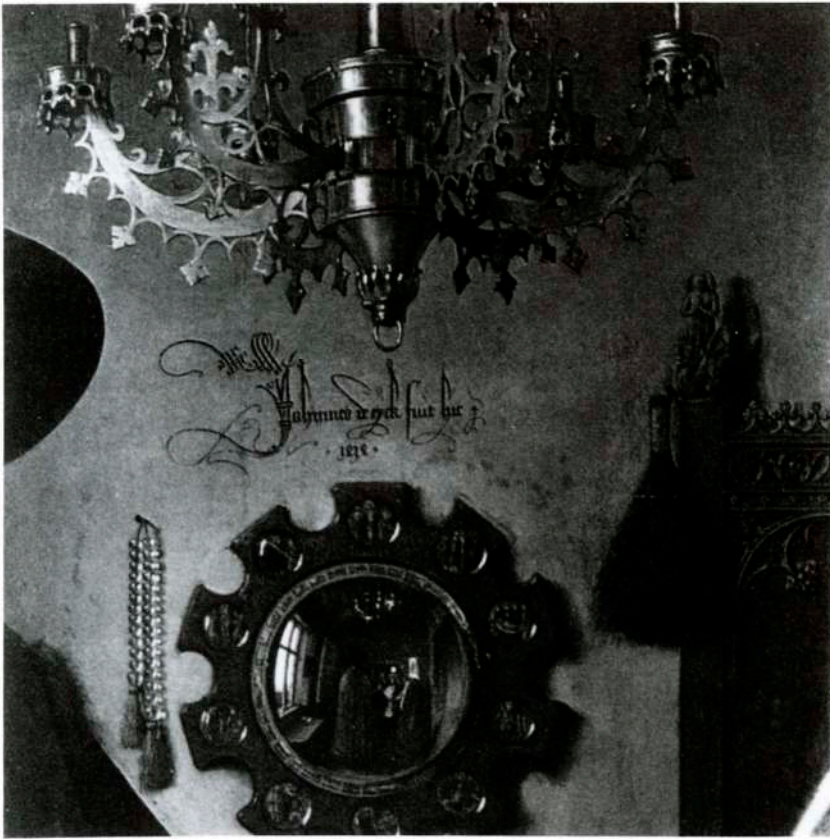
Pour en revenir à cet autoportrait « naturel » des logiciens classiques, à cette immédiate représentation de soi qu'est l'image d'un homme dans un miroir, on notera que la représentation y est à la fois dédoublement d'une présence – l'homme s'y *représente* – et son redoublement dans la réflexion – l'homme 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 » est le 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.

C'est aussi le moi auquel s'adjoint un nom; un nom « propre » s'écrit, ce nom qui, comme disent les logiciens classiques, convient à l'idée singulière. Le nom propre est en quelque façon, le visage particulier du moi, son portrait dans la communauté sociale des noms.

Depuis longtemps ont été signalées, dans le champ du visuel, les apparitions à un moment historique déterminé (XII^e-XIII^e siècles) de ces inscriptions de noms, isolés, ou de leurs monogrammes, parfois sujets d'énoncés : « X pinxit, faciebat... », parfois même énoncés proférés par la voix de l'œuvre elle-même : « X me faciebat ». Ces signatures sont souvent dissimulées – surtout aux XIX^e et XX^e siècles – 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. C'est le lieu de ce trouble dans la *topographie* de l'image réglée par les séquences de l'histoire ou les valeurs de la dévotion, qui est « proprement » son *utopique*, le moment où, dans sa visualité même, l'image s'absente de sa cohésion visuelle et de sa cohérence narrative.

Les peintres ont été souvent plus sensibles à ces turbulences que ceux qui écrivent sur la peinture. Pour réduire ces utopiques dans l'espace de l'image ou tout au moins les contrôler dans son ordre topographique, ils utiliseront tel objet représenté pour y porter la marque du nom : fragment d'un bloc de marbre, feuille de parchemin égarée sur le bord de la toile. Ils représenteront même, ici ou là, avec plus ou moins de cohérence, des artefacts dont l'unique fonction est de porter de l'écriture : banderolles, cartouches, cartels, etc... Cette signature incorporée permet ainsi de sauvegarder l'homogénéité visuelle du tableau puisque l'écrit qui énonce le nom n'en est partie que par le support représenté qui le donne à voir et à lire. La signature surimposée à l'espace de la toile – pratique courante au XIX^e siècle – en traçant, quant à elle, de façon plus ou moins discrète, le

nom dans l'espace représenté rappelle, par sa présence, l'opacité matérielle de la représentation; elle insiste, à la façon d'un trop court remords, sur le fait que, malgré l'éclat mimétique de l'image de genre ou d'histoire, la peinture se présente d'abord comme une surface. L'opposition entre l'incorporation du nom dans le tableau, parmi les autres figures, et sa surimposition à sa surface est sans doute trop facile : que faire du *cartellino* que Zurbaran, en un trompe-l'œil qui est le comble de la mimésis et déjà la transgression de ses règles, colle sur la surface de la toile dans son *Immaculée Conception* du musée de Bordeaux ou du papier plié que Carpaccio oublie sur le plancher du *studiolo* de Saint Augustin où l'on lit « Victor Carpatheus fingebat », et où le fictionnement signifié par *fingere* semble désigner ce trompe-l'œil lui-même : un trompe-l'œil qui cependant se dérobe à son charme par l'ombre projetée sur le sol du *studiolo* par laquelle s'affirme son irrésistible appartenance au « représenté ».



Jan Van Eyck, *Portraits des époux Arnolfini* (détail), 1434, National Gallery, Londres.

L'écriture du nom : marque d'appropriation certes, mais moins de propriété possessive que de position créatrice. Le nom signale l'auteur : « Ce tableau est (de) moi X ». Tout tableau tend à être ainsi l'autoportrait virtuel de son peintre, comme si désigné par la signature, le peintre dans son œuvre était « en train » ou « en passe » de s'y faire ou d'y prendre figure : il arrive que cette figure trouve la chance de son apparition dans le secret d'un reflet, dans l'évanescence discrète d'un simulacre, à la bosse d'une armure, au renflement d'un vase de cristal, ou même d'un miroir représenté au fond de l'espace virtuel du tableau.

Ainsi le remarquable et traditionnel exemple des portraits en pied des époux Arnolfini peints par Jan Van Eyck en 1434. Le peintre signe l'œuvre de son nom « Johannes Van Eyck » à l'arrière-plan sur le mur de la chambre où mari et femme posent. Mais ce nom est sujet d'un énoncé narratif qui déplace la signature vers le récit d'un événement passé et introduit par là le

temps dans le présent de la représentation : « Johannes Van Eyck fuit hic », « Jan Van Eyck fut (présent) ici ». Le peintre témoin de la scène qu'il peint : témoin jadis du mariage des modèles de son tableau; ici, jadis, dans le passé; ici maintenant et à jamais dans l'œuvre, d'autant qu'il écrit son nom au-dessus d'un miroir convexe, une « sorcière » qui, par delà les images des Arnolfini vus de dos, montre une minuscule silhouette, entre apparition et disparition : le peintre en bas rouges et une sorte de turban de même couleur, dans l'espace virtuel de la réflexion du miroir; miroir qui s'inscrit dans l'œuvre comme un œil captant son propre regard de l'espace extérieur au tableau dans l'espace fictif de la représentation peinte.

Comment donc le sujet-peintre fait-il retour comme « moi » dans le récit peint ou dans l'image sainte? Comment le moi se représente-t-il sur la scène narrative ou culturelle 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 de récit parmi les autres, participant à l'action représentée, mais se signalant différent 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?

Au plus proche de la coulisse droite de la scène, dans l'admirable *Adoration des Mages* de Botticelli de 1475-1478 et dont les trois rois sont les portraits de Cosme de Médicis l'Ancien, de Julien et de Giovanni, fils de Cosimo, le peintre dresse sa propre figure en toge jaune qui regarde le spectateur d'un regard hautain de défi : dans ce paysage de ruines, dans le cortège des rois Mages c'est-à-dire parmi les serviteurs des Médicis, le peintre, le dernier d'entre eux, mais le premier dans le tableau. Au-dessus de lui, perché sur le mur écroulé, n'a-t-il pas placé un paon dont la queue ocelée est l'image des sphères célestes et dont les ocelles gardent du mauvais œil, dont la chair est, selon Augustin, incorruptible et en fait un symbole d'immortalité, cependant que la mue de son plumage, à chaque printemps, allégorise la résurrection. La représentation de Botticelli par lui-même vise par la saisie de son visage et de son regard et par l'oiseau symbolique dont il accompagne sa figure une double immortalité, celle de son œuvre et celle du peintre, son créateur.

Dans le *Couronnement de la Vierge* de Fra Filippo Lippi (1445-1447), l'inscription d'une banderole portée par un ange surgissant du bord inférieur de la toile « Is perfecit opus » désigne-t-elle le peintre, comme on l'a longtemps pensé, dans cette figure agenouillée et en prière à l'aplomb du Baptiste qui paraît la bénir? N'est-elle pas plutôt celle du commanditaire de l'œuvre, Francesco di Antonio Maringhi? Et n'est-ce pas cette incertitude qui permet d'oublier un petit moine dans la partie gauche de la scène, dans un lieu et une position exactement symétriques de ceux du commanditaire, qui distrait son regard de la scène vers le spectateur, en adoptant, à le comparer à son compagnon en adoration, l'attitude d'un mélancolique (la tête appuyée sur la main droite) saisi par une étrange *acedia*? Peut-on y reconnaître le peintre en rupture de couvent?

Certes, dans le *Martyre des 10.000* comme on l'a vu, Dürer porte, accrochée à un bâton fendu, une inscription qui le désigne et le nomme par le démonstratif de deuxième personne, sujet d'un verbe à l'imparfait qui semblerait indiquer la continuité énigmatique d'un processus de la création de l'œuvre : « Iste faciebat anno Domini 1508 / Albertus Dürer aleman / » Signature en image que re-signerait le monogramme A.D.? Sans doute;

mais le manteau où Dürer s'enveloppe n'est-il pas ce « beau manteau français acheté à Venise »? Ne s'est-il pas fait accompagner par son ami Conrad Celtis, pour faire intrusion dans le tableau, en position centrale à la fois dans le plan de représentation et au nœud des actions représentées? Ne regarde-t-il pas le spectateur avec une étrange violence dans le regard, ou un énigmatique effroi alors que son compagnon lui désigne de la main le groupe qui entoure l'évêque Achatius, mains attachées dans le dos, dont se prépare l'atroce supplice? Au-delà donc de l'inscription de signature en forme d'autoportrait, Dürer se place dans la scène du martyr, en position de témoin, de martyr à son tour, mais de martyr des 10.000 martyrs, un témoin qui serait aussi le commentateur pathétique, l'exégète mélancolique de l'atrocité représentée par le tableau : martyr du tableau. D'où l'importance du coin gauche de l'œuvre; au premier plan où deux croix dressées en portant leurs corps pendus comme celles des deux larrons, attendent d'en encadrer une troisième encore à terre vers laquelle les bourreaux conduisent un « Christ ». Cette scène de crucifixion en sa séquence narrative spécifique devient matrice symbolique de l'ensemble du massacre que le tableau raconte cependant qu'à l'inverse, le récit du martyre s'y condense dans la scène symbolique d'une « imitatio Christi », ou d'une « Ecole de la Croix », – comme le note Panofsky (1943-1987) – dont le peintre serait en son « utopie » le *magister* et l'illustrateur.



Sandro Botticelli, *Adoration des Mages*, 1475-1478, Gallerie des Offices, Florence.

Dans les deux cas, le portrait du peintre, de son « *utopique* », trouble la « *topographie* » narrative ou mystique et l'« objectivité » de la représentation d'histoire ou de dévotion en accentuant ses effets émotionnels ou pathétiques. Elle opacifie sa transparence par une figure de la subjectivité d'où émerge un moi singulier que le peintre n'hésitera pas parfois à investir d'une violence dramatique montée des profondeurs de l'être. Ainsi Cristoforo Allori peignant le portrait de sa redoutable maîtresse maure en Judith, tenant sa tête coupée d'amant (délaissé?) en Holopherne dans une scène « primitive » de conjonction d'amour et de mort. Ainsi le Caravage plaçant son autoportrait, en tête coupée de Goliath dans la main d'un jeune David porteur d'une épée phallique ou encore en travesti dans la tête hurlante et sanglante de Méduse posée sur, et peinte dans le miroir convexe du bouclier de Persée qui était en même temps bouclier d'apparat du grand Duc de Toscane.

*
**

Resteraient à évoquer pour conclure les œuvres nommées génériquement des autoportraits, celles où le peintre se représente lui-même dans l'autonomie d'une figure solitaire : orgueil d'une présence (en représentation) et puissance d'une appropriation de soi, d'une identification de l'être comme moi ou angoisse d'une existence s'échappant à elle-même, en état de défection ou de défaillance, aux prises avec le temps, c'est-à-dire avec la mort : il apparaît bien que la représentation de soi par le moi lui-même en peinture se développe dans cette tension que la représentation même porte en elle comme son essence même : « Portrait porte absence et présence, plaisir et déplaisir ». Ce que Pascal écrit du portrait et de la figure vaut décidément pour la représentation de soi par soi : dialectique sans synthèse ni réconciliation ultime entre d'une part, un présent de présence, un maintenant qui dresse pour toujours une essence du moi dans sa vérité singulière, mais qui, dès lors, construit le monument définitif le tombeau du moi tel qu'en lui-même l'éternité le change, et d'autre part, un moment de présence, limite incertaine et problématique d'un « déjà plus » et d'un « pas encore » et dont la représentation est la saisie frivole, inquiète ou angoissée, tentant de fixer, par une figure instable, ce qui s'approche dans ce qui s'éloigne, l'apparition troublante et troublée d'une image de soi dans sa vérité momentanée, transcription sincère sans repentir ni désir, image de soi en train de passer : non plus monument architecturé d'une essence, mais mouvement d'un passage un instant arrêté.

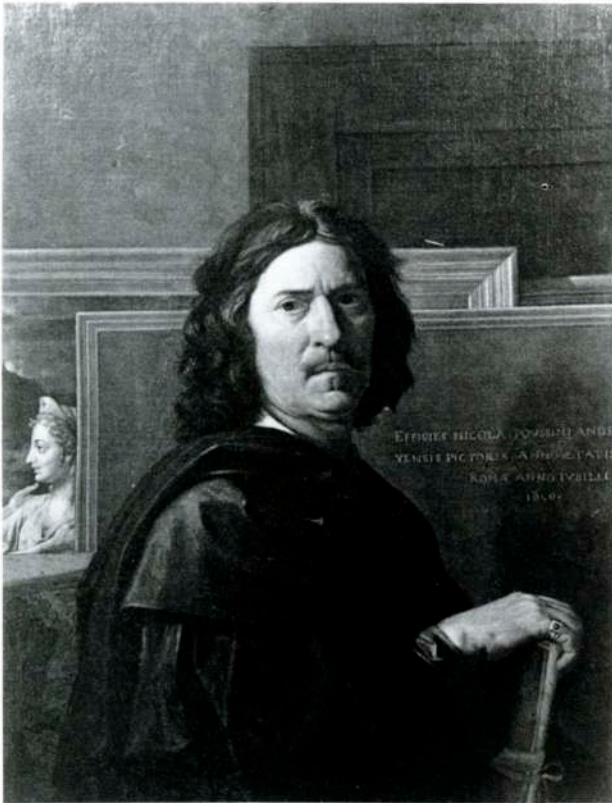
Le maître de l'autoportrait littéraire, Montaigne, propose à son lecteur l'un et l'autre de ces pôles, de son inimitable et très singulière façon : le tombeau du moi, d'un côté,

« j'ai voué mon livre à la commodité particulière de mes parents et amis à ce que m'ayant perdu (ce qu'ils ont à faire bientôt), ils y puissent retrouver aucuns traits de mes conditions et humeurs et que, par ce moyen, ils nourrissent plus entière et plus vive la connaissance qu'ils ont eu de moi » ;

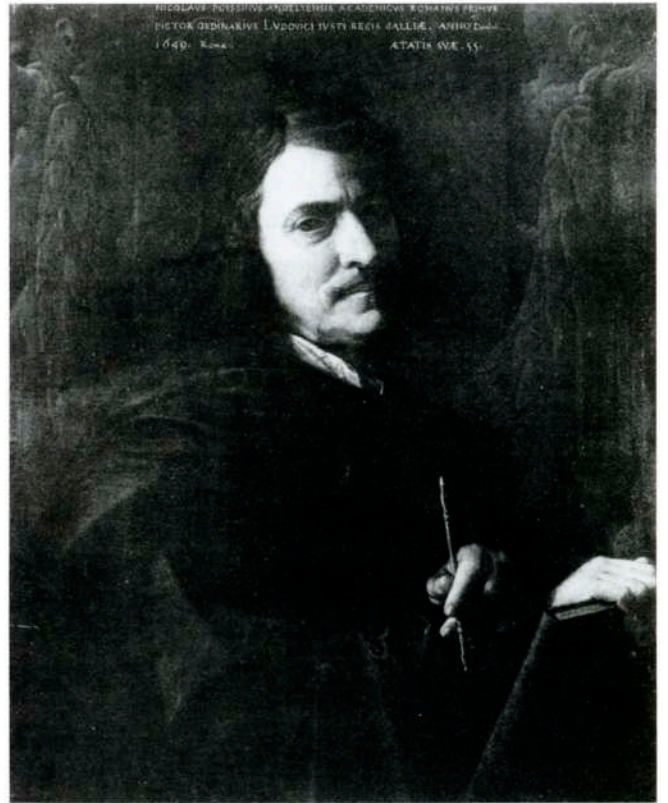
de l'autre l'essai de saisir le passage :

« C'est une épineuse entreprise et plus qu'il ne semble, de suivre une allure si vagabonde que celle de notre esprit, de pénétrer les profondeurs opaques de ses règles internes, de choisir et arrêter tant de menus airs de ses agitations. Et est un amusement nouveau et extraordinaire qui nous retire des occupations communes du monde... Je ne puis assurer mon objet. Il va trouble et chancelant, d'une ivresse naturelle. Je le prends en ce point, comme il est, à l'instant que je m'amuse à lui. Je ne peins pas l'être. Je peins le passage : non un passage d'âge en autre... mais de jour en jour, de minute en minute... »

Emblématique de ce double accent serait le face-à-face, à peu près contemporain, de Rembrandt et de Poussin : le premier scande sa vie, presque d'année en année, par la succession de ses autoportraits : à chaque moment, naît de l'image aperçue dans le reflet opaque du miroir par la brosse et la touche, une série de figures du même et de l'incessamment autre « moi », nommé Rembrandt, faite autant « des profondeurs opaques des règles internes » de ce moi que « des menus airs de ses agitations » et qu'unifie seulement la lente, l'irrésistible montée de la fin, la mortalité dans la vie, une même figure plurielle faite de toutes les relations possibles entre les figures successives, figure infinie, figure virtuelle, aux deux sens de ce terme, présentation d'un moi latent qui reste encore à l'état de possible et dont chaque autoportrait n'est jamais qu'un profil prélevé sur cette latence, mais aussi vertu figurale, force de figuration, puissance d'accès à la forme par le travail de peinture, un travail qu'imagent, çà et là, dans certains autoportraits, les brosses et la palette...



Nicolas Poussin, *Autoportrait*, 1650, Louvre, Paris.



Nicolas Poussin, *Autoportrait*, 1649, Bode Museum, Berlin-Est.

Poussin, peintre d'histoire, avare de sa figure en peinture au point de résister des années à la demande de son client et ami Chantelou, mais qui, lorsqu'il s'y décide en 1649-1650, au zénith du siècle et de sa vie, peint deux autoportraits en même temps, dans un face à face qui vise à proposer la variation essentielle constitutive de la représentation de soi; double miroir de peinture dont l'interface laisserait deviner l'image anaclastique du Moi dans sa vérité singulière; double « profil » dans deux représentations frontales qui dressent la première, l'image du Maître sur l'arrière-plan d'un tombeau que signent son nom et ses titres comme une épitaphe gravée pour toujours; la seconde, celle du peintre sur un fond de châssis, de cadres et de toiles préparées et non peintes, achevées mais dissimulées par celles qui sont encore à faire, où le temps qui s'y sédimente et s'y concentre est celui du travail de la figurabilité, le travail du peintre et dont le nom s'inscrit alors comme la signature d'un tableau sans figure, monochrome, à peindre.

Louis Marin